

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
LETRAS ESTRANGEIRAS E TRADUÇÃO
ESTUDOS DA TRADUÇÃO

VALQUIRIA PEREIRA ALCANTARA

Roald Dahl: a reinvenção dos contos tradicionais

Versão Corrigida

São Paulo
2023

VALQUIRIA PEREIRA ALCANTARA

Roald Dahl: a reinvenção dos contos tradicionais

Versão Corrigida

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação
Letras Estrangeiras e Tradução do Departamento de
Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e
Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para
a obtenção do título de Doutora em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Marcelo Tápia Fernandes

De acordo: _____

Prof. Dr. Marcelo Tápia Fernandes

São Paulo

2023

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

A347r Alcantara, Valquíria Pereira
Roald Dahl: a reinvenção dos contos tradicionais /
Valquíria Pereira Alcantara; orientador Marcelo Tápia
Fernandes - São Paulo, 2023.
358 f.

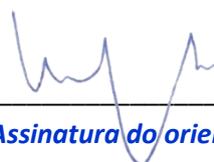
Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras e
Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
Departamento de Letras Modernas. Área de
concentração: Estudos da Tradução.

1. Tradução. 2. Teoria literária. 3. Conto. 4.
Conto de fadas. 5. Dahl, Roald 1916-1990. I.
Fernandes, Marcelo Tápia, orient. II. Título.

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE**Termo de Anuência do orientador****Nome da aluna: VALQUIRIA PEREIRA ALCANTARA****Data da defesa: 16/02/2024****Nome do Prof. orientador: MARCELO TÁPIA FERNANDES**

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento ao Sistema Janus e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 20/03/2024



(Assinatura do orientador)

Alcantara, Valquiria Pereira. **Roald Dahl**: a reinvenção dos contos tradicionais. Tese (Doutorado) apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Doutora em Letras.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Aos meus pais
Valter (in memoriam) e Cida
que ousaram sonhar e realizaram o sonho

A minha madrinha
Ilda Ramos Gonçalves (in memoriam)
e meu padrinho
João Izabel Gonçalves (in memoriam)
com carinho

AGRADECIMENTOS

A José Antonio Alves Torrano, pelo amor, companheirismo, estímulo e muita paciência ao longo dos anos.

Aos meus irmãos Walderez e Valmir e meus sobrinhos Denis e Débora pelo apoio constante e compreensão nos momentos em que estive ausente.

Ao Prof. Dr. Marcelo Tápia Fernandes, por incentivar e orientar minha pesquisa contribuindo para meu desenvolvimento científico e pela amizade enriquecedora e generosa.

À Prof.^a Dr.^a Maria Zilda da Cunha, pela oportunidade de compartilhar minha pesquisa com os demais colegas do Grupo de Pesquisa Produções Literárias e Culturais para Crianças e Jovens – CNPq/USP e pela colaboração no meu desenvolvimento intelectual.

Ao Prof. Dr. José Nicolau Gregorin Filho (in memoriam), pela atenção cuidadosa, pela alegria de ter sido sua aluna e pelo encorajamento que me ajudou a vislumbrar os caminhos da pesquisa.

Aos amigos, por apoiarem meu trabalho e pela compreensão nos momentos em que não pudemos estar juntos.

À amiga Lígia Razera Gallo, pela amizade longa e pelo auxílio na revisão do texto em língua inglesa.

Aos meus professores, pelo estímulo e por me ajudarem a acreditar no valor do estudo.

Aos meus alunos, com quem muito aprendi ao longo dos anos.

Aos funcionários, pela cortesia e atenção.

It's a mistake to see me as two different people. I'm not. The main thing that ties all my work together is a terrible fear of boring the reader. I always feel compelled to hold the reader, get him by the throat and never let go until the last page. That's why I won't indulge in two-page descriptions of sunsets. My fear of boring the reader is even stronger when I'm writing a children's book because a child doesn't have the concentration that an adult has. [...] If a child gets bored with a book, he'll put it down and go straight to the telly. I recognise this problem, and I won't let any page go by unless I'm pretty sure the reader is going to want to turn it over. (Dahl, apud West, 1990, p. 65)

RESUMO

Alcantara, Valquiria Pereira. **Roald Dahl**: a reinvenção dos contos tradicionais. 2023. 358 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

Para a elaboração desta tese selecionamos os contos “William and Mary”, “The Way Up To Heaven”, “Mrs Bixby and the Colonel’s Coat” e “Edward the Conqueror” incluídos na coletânea *Kiss Kiss* direcionada ao público adulto e “Cinderella”, Jack and the Beanstalk”, “Snow-White and the Seven Dwarfs” e “Goldilocks and the Three Bears” que compõem *Revolt Rhymes* e as traduções para o português de José Eduardo Mendonça e José Garcez Ghirardi dos contos para adultos e a tradução de Luciano Vieira Machado dos contos para crianças. O objetivo deste trabalho foi desenvolver análises extra e intratextuais dos textos de partida e de chegada observando diferentes características de cada texto tais como seleção lexical, marcas de oralidade e, no caso dos textos para crianças, relações hipertextuais com os contos canônicos de Perrault e dos Irmãos Grimm com vistas a identificar pontos de intersecção entre os textos para adultos e aqueles para o público infantil. Para o desenvolvimento das análises, dadas as particularidades dos contos para adultos e para crianças, utilizamos como ferramentas questões elaboradas por Nord (2016) como fio condutor. A observação de modalidades de tradução segundo a descrição de Aubert (2006) bem como de marcas da oralidade de acordo com as definições de Britto (2016) foi relevante dado que o *corpus* de análise tende a ser informal. As reflexões de Cortázar (2011) e Piglia (2015) acerca de possíveis definições do gênero conto foram significativas para a expansão da análise, pois nos auxiliaram a compreender como se dá a intersecção entre os textos para adultos e para crianças. Como resultado pudemos perceber que as relações humanas são um tema abrangente e constante na obra Dahliana caracterizadas, nos contos para adultos estudados, principalmente por relações matrimoniais que encerram algum tipo de desarmonia. Nas versões dos contos para crianças, além da diferente caracterização de Cinderela e de Branca de Neve, a relação entre adultos e crianças também é problematizada. Foram identificados traços comuns entre os contos para adultos e crianças que nos permitiram perceber que eventos de violência são apresentados de maneira exagerada possibilitando uma reação catártica e a tênue linha entre o horror e o cômico torna-se ainda mais difusa. Concluímos essa etapa da pesquisa com a percepção de que os textos Dahlianos tendem a uma retomada da tradição das narrativas orais, incorpora a estratégia da dupla narrativa observada nos seus mais notáveis predecessores e, quanto aos textos para crianças, a dificuldade para perceber a conexão com a tradição oral, a nosso ver, pode levar ao questionamento quanto à sua adequação para os jovens leitores.

Palavras-chave: Roald Dahl. Tradução. Literatura Infantil. Narrativas da tradição oral. Contos.

ABSTRACT

Alcantara, Valquiria Pereira. **Roald Dahl**: a reinvenção dos contos tradicionais. 2023. 358 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

To develop this doctoral dissertation we selected the short stories “William and Mary”, “The Way Up To heaven”, “Mrs Bixby and the Colonel’s Coat” and “Edward the Conqueror” from *Kiss Kiss* and “Cinderella”, “Jack and the Beanstalk”, “Snow-White and the Seven Dwarfs” and “Goldilocks and the Three Bears” from *Revolting Rhymes*. Moreover, we dealt with the translations of the short stories into Portuguese by José Eduardo Mendonça, José Garcez Ghirardi and Luciano Vieira Machado. The objective of this work was to develop extra and intratextual analyses of the source and target texts, observing different characteristics of each text such as lexical selection, orality marks and, in the case of texts for children, hypertextual relationships with the canonical tales of Perrault and the Brothers Grimm to identify points of intersection between texts for adults and those for children. To develop these analyses, given the particularities of stories for adults and children, Nord’s (2016) questions are tools used as a guideline. The observation of translation modalities according to Aubert’s (2006) description as well as orality marks according to Britto’s (2016) definitions was relevant given that the *corpus* of analysis tends to be informal. Cortázar (2011) and Piglia’s (2015) reflections on possible definitions of the short story genre were significant for expanding the analysis, as they helped us understand how the intersection between texts for adults and children occurs. As a result, we were able to see that human relationships are a comprehensive and constant theme in Dahl’s work, characterized, in the stories for adults studied, mainly by marital relationships that contain some type of disharmony. In the versions of the stories for children, in addition to the different characterisations of Cinderella and Snow White, the relationship between adult and child is also problematized. Common traits were identified between the stories for adults and children that allowed us to realize that violent events are presented exaggeratedly, enabling a cathartic reaction and the fine line between horror and comedy becomes even more blurred. We concluded this stage of the research with the perception that Dahl’s texts tend towards a resumption of the tradition of oral narratives, incorporating the double narrative strategy observed in his most notable predecessors and, as for texts for children, the difficulty in perceiving the connection with oral tradition, in our view, can lead to questioning as to its suitability for young readers.

Keywords: Roald Dahl. Translation. Literature for children. Oral tradition narratives. Short stories.

LISTA DE TABELAS

- Tabela 1 – Uso de itálico nas duas edições consultadas de *Kiss Kiss* p. 64-65
- Tabela 2 – Uso de itálico nas traduções de Mendonça e Ghirardi p. 67-68
- Tabela 3 – Exemplos de marcas de oralidade nas traduções de Mendonça e Ghirardi p. 76-77
- Tabela 4 – Substantivo usado por Mendonça para traduzir *females* e outras possibilidades p. 157
- Tabela 5 – Exemplos de marcas de oralidade adotadas por Mendonça e Ghirardi nas respectivas traduções de “Mrs Bixby and the Colonel’s Coat” p. 169-170
- Tabela 6 – Marcas de oralidade no texto de partida e nas traduções de “Edward the Conqueror” p. 194
- Tabela 7 – Outras marcas de oralidade no texto de partida e nas traduções de “Edward the Conqueror” p. 195
- Tabela 8 – Definições e traduções de *slut* segundo o dicionário eletrônico *Word Reference* p. 225
- Tabela 9 – Reação da mãe ao saber dos feijões mágicos nas versões de Hartland e Jacobs p. 233
- Tabela 10 – Definições e traduções de adjetivos usados para qualificar o personagem Jack p. 241
- Tabela 11 – Adjetivos usados na tradução de Luciano Vieira Machado de “Jack and the Beanstalk” p. 250
- Tabela 12 – Enumeração dos crimes da personagem Goldilocks e desfecho do conto p. 277-278

Introdução	15
1 Teoria e método	20
Ferramentas usadas para análise dos contos	20
Alguns aspectos observados por Nord (2016)	22
Marcas de oralidade segundo Britto (2016)	26
Tradução de literatura infantil	29
Paródia: os pontos de vista de Gérard Genette e Affonso Romano de Sant’Anna	38
2 Análise dos contos de <i>Kiss Kiss</i>	42
Aspectos extratextuais em <i>Kiss Kiss</i>: emissor, intenção público, meio, tempo, motivo, função textual	42
Foco narrativo: leitores adultos e crianças	55
2.1 “William and Mary”: a troca de lugar entre vítima e algoz	57
A relevância do nome do casal	57
Relevância dos recursos tipográficos: itálico	62
Uso de itálico nas traduções	67
Opções lexicais e algumas implicações	69
Marcas de oralidade no texto de partida e nas traduções	74
O foco narrativo: o relacionamento do casal Pearl em evidência	77
Landy e William: criador e criatura	88
2.2 “The Way Up To Heaven”: viagem para a liberdade	102
O paraíso não é para todos	102
Relevância dos recursos tipográficos	103
Aspectos linguísticos: sintaxe	107
O foco narrativo	109

Senhor e senhora Foster: uma relação difícil	113
As traduções de José Eduardo Mendonça e José Garcez Ghirardi.....	121
Seleções lexicais nas traduções de Mendonça e Ghirardi	122
Recursos tipográficos nas traduções.....	126
Aspectos linguísticos: sintaxe.....	128
2.3 “Mrs Bixby and the Colonel’s Coat”: dupla traição	133
Quem são a senhora Bixby e o Coronel?	133
Recursos tipográficos: itálico e caixa alta	134
Aspectos linguísticos: seleção lexical e sintaxe	137
O foco narrativo	141
Senhor e senhora Bixby e o Coronel: um triângulo não muito amoroso	150
As traduções de Mendonça e Ghirardi	155
Aspectos linguísticos: seleção lexical e sintaxe	156
Recursos tipográficos: itálico e caixa alta	163
Marcas de oralidade: recursos morfossintáticos	166
2.4 “Edward the Conqueror”: obsessão e embate	174
Uma batalha velada	174
Seleções lexicais e estratégias tradutórias	176
Recursos tipográficos: itálico e caixa alta no texto fonte e nas traduções	187
Foco narrativo	190
Marcas de oralidade no texto fonte e nas traduções	193
Edward e Louisa: sensibilidade submetida ao controle	197
3 Análise dos contos de <i>Revolting Rhymes</i>	202
<i>Revolting Rhymes</i>: leitura crítica dos contos de fadas	203
Relevância dos recursos tipográficos e marcas de oralidade em <i>Revolting Rhymes</i> e na tradução para o português	209

Foco narrativo	214
3.1 “Cinderela”: e o príncipe nem sempre é encantado.....	217
O texto Dahliano em interlocução com Perrault, Grimm e Carroll	217
Seleção lexical nos textos de partida e chegada e estratégias de tradução	222
3.2 “João e o Pé de Feijão”: um banho valioso	231
Duas versões de “Jack and the Beanstalk”: Joseph Jacobs e Edwin Sidney Hartland	231
“João e o Pé de Feijão” de Roald Dahl	237
Foco narrativo	244
Seleção lexical e alguns aspectos formais	246
A tradução de Luciano Vieira Machado	249
3.3 “Branca de Neve e os Sete Anões”: tirando proveito do espelho mágico	254
Diferentes versões de “Branca de Neve e os Sete Anões”	254
Foco narrativo	255
Seleção lexical nos textos de partida e chegada e estratégias de tradução	261
3.4 “Cachinhos Dourados e os Três Ursinhos”: os perigos da curiosidade.....	271
“A história dos três ursos”: observações iniciais.....	271
Foco narrativo	273
Seleção lexical nos textos de partida e chegada e estratégias de tradução	274
3.5 Relações hipertextuais no texto Dahliano	279
“Cinderela”	280
“João e o pé de feijão”	283
“Branca de Neve e os Sete Anões”	283
“Cachinhos Dourados e os Três Ursinhos”	284
4 Discussão sobre os contos	287
O conto Dahliano a partir do ponto de vista de Cortázar e Piglia	290

Dupla narrativa, carnavalização e relações humanas nas traduções	316
5. Roald Dahl: um autor controverso	320
Considerações finais.....	339
Referências bibliográficas.....	346
Fontes eletrônicas.....	354

Introdução

Durante o desenvolvimento de nossa dissertação de mestrado foi significativo perceber como as personagens femininas das histórias de *Revolting Rhymes* (1982) que não fizeram parte do *corpus* de estudo mostravam-se independentes e bem estruturadas a ponto de elas mesmas escolherem os rumos de suas vidas. Acerca do conto “João e o Pé de Feijão”, foi relevante perceber que o castigo da mãe se dá principalmente por ela ser ambiciosa e pelos maus tratos que dispensava ao filho; e em “Cachinhos Dourados e os Três Ursinhos”, é marcante o fato de a personagem ser tratada como uma criminosa, e de ser condenada e sentenciada no final da história. As novas versões dos contos incluem transformações que não só viabilizam a construção do efeito cômico, como também possibilitam ao leitor reflexões instigantes.

Além da curiosidade estimulada pelas características das histórias de *Revolting Rhymes*, a leitura dos contos que constituem a coletânea *Kiss Kiss* – publicada pela primeira vez em 1959 nos Estados Unidos e em 1960 na Grã-Bretanha – também atraiu nossa atenção. A forma como as personagens femininas foram caracterizadas, principalmente nos contos “William and Mary” 1960, “The Way Up To Heaven” (1954), “Mrs Bixby and the Colonel’s Coat” (1959) e “Edward the Conqueror” (1953)¹ foi essencial para que essas histórias fossem selecionadas para compor o *corpus* deste trabalho. Nesses contos, as protagonistas são mulheres que mantêm uma relação não harmoniosa com seus maridos; duas delas têm a oportunidade de retribuir a opressão sofrida em situações inusitadas e não planejadas, e as outras duas mulheres também se envolvem em situações curiosas, mas não há retribuição de agressões sofridas. Essas leituras nos fizeram perceber que há conexões entre os livros escritos para crianças e aqueles voltados para o público adulto, e nos estimularam a buscar a compreensão de tal conexão.

A partir dessa percepção, quando elaboramos nosso projeto de pesquisa, cujo objetivo inicial era o estudo das relações entre personagens femininas e seus interlocutores masculinos, bem como as relações entre adultos e crianças, considerando-se a ideia de que haveria alguma forma de especularidade sobretudo com relação às personagens femininas, ou seja, as mulheres tendem a ser apresentadas como submissas

¹ As datas indicadas referem-se à primeira publicação de cada conto.

e oprimidas e interagem com um marido controlador e dominador. Essa forma de interação em que há uma figura controladora e outra submetida também está presente nas histórias para crianças que selecionamos. Assim, iniciamos nossa investigação com a intenção de entender como essas relações estavam estruturadas e seus possíveis efeitos nas histórias. Para isso, apresentamos ferramentas teóricas relevantes para as análises de cada um dos contos e histórias, também com o propósito de fundamentar uma discussão que pudesse evidenciar intersecções entre as narrativas e eventuais divergências.

Cabe, ainda, acrescentar que no início de nossa pesquisa em nível de mestrado verificamos que as pesquisas brasileiras dedicadas ao estudo das obras Dahlianas eram escassas. Ainda hoje, pode-se encontrar, nos principais repositórios do país, um número limitadíssimo de trabalhos cujo objeto da pesquisa seja alguma obra publicada por Roald Dahl. Diante desse cenário, pensamos que nossa pesquisa possa estimular a realização de outros trabalhos, sejam em nível de graduação, mestrado ou doutorado. Nos parágrafos abaixo são apresentados, de maneira sucinta, o conteúdo dos cinco capítulos que compõem esta tese.

No primeiro capítulo apresentamos ferramentas e princípios teóricos que fundamentam o presente trabalho. A metodologia proposta por Nord (2016) de análise textual mostrou-se adequada para a análise do *corpus* de nossa dissertação de mestrado e entendemos que seria profícuo destacar os aspectos mais relevantes para darmos prosseguimento a nossa pesquisa. Assim, dentre os fatores extra e intratextuais elencados por Nord (2016), apresentamos breve análise dos aspectos extratextuais: emissor, intenção, público, meio, tempo, motivo e função textual em *Kiss Kiss* e concentramos especial atenção para a seleção lexical, sintaxe e características suprasegmentais bem como o efeito do texto nas análises de cada um dos contos selecionados. Mostraram-se também produtivas as análises das modalidades de tradução segundo a descrição de Aubert (2006) e das marcas de oralidade de acordo com Britto (2016). Tanto as modalidades de tradução quanto as marcas de oralidade são particularmente relevantes porque buscamos desenvolver um estudo comparativo dos textos de partida com os textos de chegada e a observação desses aspectos nos auxiliaram a compreender opções adotadas pelos tradutores na elaboração de um texto que permitisse a fruição do texto Dahliano aos leitores dos textos em língua portuguesa.

Na medida em que parte de nosso *corpus* de análise consiste em textos direcionados para o público infantil e que a comicidade é uma marca fundamental dessas histórias, levamos em conta as relações transtextuais descritas por Genette (2010), particularmente as relações hipertextuais, pois apresentam uma possível definição de paródia adequada para nosso estudo. Ademais, os estudos a respeito de paródia e paráfrase de Sant’Anna (1988) tornaram-se uma complementação enriquecedora para nossa compreensão das dimensões que uma paródia pode ter.

Em referência à tradução de literatura infantil, consideramos fundamentais as reflexões de Shavit (2009) acerca da imagem da literatura infantil no sistema literário, as normas de tradução de livros para crianças bem como a questão do duplo leitorado. Os estudos de Shavit (2009) nos auxiliaram a entender as limitações com as quais o tradutor de *Revolting Rhymes* precisou lidar para que seu trabalho pudesse estar de acordo com as normas do sistema literário infantil brasileiro e as implicações na elaboração do texto em português. Da mesma forma foram relevantes as observações Oittinen (2006) quanto aos aspectos éticos e ideológicos presentes na literatura para crianças e Coillie (2006) quanto à tradução de nomes próprios na literatura infantil e os reflexos na tarefa tradutória.

No capítulo dois apresentamos as análises dos contos “William and Mary”, “The Way Up To Heaven”, “Mrs Bixby and Colonel’s Coat” e “Edward the Conqueror”, e as respectivas traduções de José Eduardo Mendonça (1989) e José Garcez Ghirardi (2007). No início do capítulo são discutidas características extratextuais de *Kiss Kiss* segundo Nord (2016), incluindo-se informações biográficas do autor que nos pareceram relevantes para a compreensão dos textos analisados; em seguida, cada conto e as respectivas traduções são analisados levando em conta não só as características intratextuais e efeitos do texto de acordo com o método proposto por Nord (2016), como também modalidades de tradução e marcas de oralidade presentes nos textos e suas implicações. As comparações das traduções de cada um dos contos permitiram identificar aspectos relevantes quanto às seleções lexicais de cada tradutor.

No terceiro capítulo concentramos nossa atenção nas histórias “Cinderella”, “Jack and the Beanstalk”, “Snow-White and the Seven Dwarfs” e “Goldilocks and the Three Bears” de *Revolting Rhymes*, e as respectivas traduções de Luciano Vieira Machado. Assim como nas análises dos contos de *Kiss Kiss*, também observamos as características intratextuais de acordo com a descrição de Nord (2016), modalidades de tradução e

marcas de oralidade dos textos de partida e de chegada. Além dessas características, comentamos também relações hipertextuais entre as versões Dahlianas dos contos de fadas e os textos de Perrault e dos Irmãos Grimm, considerando a definição de paródia baseada nos estudos de Genette (2010) e Sant'Anna (1988).

O capítulo quatro apresenta uma discussão cujo principal objetivo é identificar intersecções entre os textos de *Kiss Kiss* e *Revolting Rhymes*. Concluídas as análises individuais dos contos, percebemos a necessidade de buscar uma forma de compreensão da estrutura do conto que fosse pertinente para os textos Dahlianos. Foram relevantes, nesse caso, as ponderações de Cortázar (2011) e Piglia (2015) sobre o que caracterizaria um conto; entendemos que os textos analisados apresentam uma sobreposição de narrativas. Os textos para crianças, por serem paródias, apresentam a leitura de Dahl e, simultaneamente, os textos perraultianos e dos Irmãos Grimm como pano de fundo; os textos para adultos, segundo descrição de Piglia (2015), apresentam uma narrativa superficial e uma oculta que é insinuada pelos eventos e emerge no final com um desfecho inusitado.

A literatura carnalizada, conceito apresentado por Bakhtin (2008), também foi relevante para a compreensão de como o efeito cômico está estruturado nas narrativas para crianças. Os exageros presentes nessas narrativas são mais bem entendidos do ponto de vista da carnalização porque configuram uma retribuição de violência sofrida por personagens submetidos a um interlocutor que detém alguma forma de poder, configurando, assim, um efeito catártico. Percebemos uma estrutura semelhante nos contos para adultos que, embora possam ser considerados contos de horror, também apresentam personagens responsáveis pelo sofrimento de um interlocutor recebendo uma retribuição inusitada. Para o desenvolvimento da discussão sobre a carnalização nos textos analisados também lançamos mão de observações de vários comentadores da obra Dahliana. Como resultado, percebemos que as relações matrimoniais conflituosas das narrativas para adultos e os novos posicionamentos dos personagens conhecidos nas narrativas para crianças nos textos analisados extrapolam as relações masculino/feminino e adulto/criança que havíamos percebido inicialmente e configuram amplas reflexões sobre as relações humanas.

Dahl protagonizou situações polêmicas ao longo de sua carreira e, diversas vezes, a adequação de vários de seus livros para leitores infantis foi questionada. Tendo em vista

que a obra do autor suscitou novos questionamentos enquanto estávamos elaborando o presente trabalho, julgamos importante elaborar um quinto capítulo. Assim, no capítulo cinco fazemos uma breve apresentação de argumentos alegados por alguns críticos dos livros de Dahl e informações sobre a polêmica recente que envolveu a publicação de alguns livros para crianças sem, contudo, ter intenção de apresentar de maneira exaustiva os artigos publicados nos diversos jornais e páginas da internet de diversos países.

1 Teoria e método

Para o desenvolvimento de nossas análises selecionamos e usamos algumas ferramentas e consideramos o ponto de vista de alguns teóricos que fundamentam nossas reflexões. Nos parágrafos que seguem, apresentamos, no âmbito dos Estudos da Tradução, comentários acerca das modalidades de tradução descritas por Aubert (2006), aspectos relevantes discutidos por Nord (2016), marcas de oralidade segundo Britto (2016) e tradução de literatura infantil segundo enfoque de Shavit (2009) e Oittinen (2014). Apresentamos, também, observações acerca das relações hipertextuais discutidas por Genette (2010) com especial atenção à definição de paródia, além de breves comentários sobre estudos de Sant’Anna (1988) a respeito de paráfrase e paródia. Os estudos de Genette (2010) e Sant’Anna (1998) são particularmente relevantes para as análises de *Revolting Rhymes*.

A apresentação de diferentes pontos de vista teóricos pode parecer, à primeira vista, fragmentário. No entanto, são concepções que, em nosso trabalho, estabelecem um diálogo multifacetado e necessário porque o autor dos contos que nos propomos a analisar dialogava com diferentes públicos. Conseqüentemente, olhar para sua obra desde um único ponto de vista parece insuficiente para compreender as diferentes camadas de leitura encetadas em seu texto.

Ferramentas usadas para análise dos contos

Iniciamos a apresentação da fundamentação teórica do nosso trabalho comentando brevemente as modalidades de tradução segundo a revisão que Aubert (2006) apresenta dos procedimentos de Vinay e Darbelnet. Na medida em que os aspectos linguísticos dos textos são relevantes em nossas análises, a observação das estratégias de tradução é igualmente importante. Ademais, observar mais detidamente os aspectos linguísticos, dentre os quais destacamos as seleções lexicais, auxiliam a compreensão das estratégias tradutórias adotadas sobretudo porque desenvolvemos um estudo comparativo dos textos de partida com os de chegada.

Em seu artigo “Em busca das refrações na literatura brasileira traduzida – revendo a ferramenta de análise” Aubert (2006) elaborou uma revisão de procedimentos

identificados por Vinay e Darbelnet em trabalho publicado em 1958². Segundo Munday (2008), as traduções foram classificadas por Vinay e Darbelnet da seguinte forma: 1. tradução direta subdividida em empréstimo, decalque e tradução literal entendida como tradução palavra por palavra e 2. tradução oblíqua subdividida em transposição, modulação, equivalência e adaptação. Vinay e Darbelnet identificaram, ainda, que transposições e modulações podem ser obrigatórias, quando particularidades estruturais da língua se impõem, ou opcionais, quando o tradutor encontra maior flexibilidade e pode escolher o que lhe parece mais adequado. Em sua revisão, Aubert (2006) propõe a seguinte organização: 1. omissão; 2. espelhamento subdividido em empréstimo e decalque; 3. literalidade subdividida em transcrição, tradução palavra por palavra, transposição e explicitação; 4. equivalência que se subdivide em implicação, modulação e adaptação; 5. tradução intersemiótica e 6. erro. Assim como Vinay e Darbelnet, Aubert também aponta que transposições e modulações podem ser obrigatórias, quando características próprias da língua se impõem, ou opcionais, quando o tradutor pode levar em conta preferências de ordem pessoal.

Dahl afirmava que era importante escrever seus contos com o máximo de concisão porque temia entediar o leitor. A nosso ver, para que isso fosse possível, o autor buscava igualmente a precisão lexical, pois o uso dos adjetivos mais adequados e precisos, verbos que descrevem da maneira mais exata uma ação ou uma emoção, por exemplo, permitem a máxima economia na narrativa evitando descrições desnecessárias. Essa exatidão perseguida pelo autor impõe ao tradutor a mesma necessidade de encontrar a forma mais adequada para produzir no texto de chegada efeito semelhante àquele do texto de partida. Justamente porque Dahl buscava a concisão em seus textos, julgamos que o estudo das seleções lexicais seja uma chave de leitura relevante para os textos Dahlianos e a análise das modalidades de tradução descritas por Aubert (2006) bem como as questões de Nord (2016), que comentaremos a seguir, mostraram-se ferramentas pertinentes para esse trabalho.

² Vinay, J.-P. and J. Darbelnet. *Stylistique comparée du français et de l'anglais : méthode de traduction*, Paris : Didier, 1958.

Alguns aspectos observados por Nord (2016)

No panorama dos estudos da tradução, a perspectiva funcionalista preconiza que a função a ser desempenhada pelo texto de chegada deve ser observada mesmo que alterações sejam necessárias para que a tradução desempenhe seu papel no âmbito da cultura de chegada; além disso, ressalta a importância de se levar em conta o ato comunicativo no qual se insere esse texto de chegada. Há que se considerar que os textos são produzidos em ambientes de comunicação e estes envolvem indivíduos com experiências, expectativas e objetivos diversos inseridos no tempo e no espaço; também é relevante considerar aspectos ideológicos, sociais e culturais presentes nos atos comunicativos. Dessa forma, Nord (2016) avalia que:

A funcionalidade é o critério mais importante para a tradução, mas certamente não é o único. Na nossa definição afirmamos que deve haver certa relação entre o texto fonte e o texto alvo. A qualidade e quantidade dessa relação são especificadas pelo *skopos* da tradução e fornecem os critérios de decisão no que diz respeito aos elementos do TF-em-situação que podem ser “preservados” e os que podem, ou devem, ser “adaptados” para a situação alvo (adaptação facultativa *versus* adaptação obrigatória). Adicionalmente à compatibilidade entre o material requerido para o TA e o fornecido pelo TF [...], devemos exigir uma compatibilidade entre a intenção do emissor do TF e a função do TA para que a tradução seja viável. (Nord, 2016, p. 62).

As palavras de Nord (2016) nos leva a refletir a respeito da tradução do texto literário. Nesse caso não há alteração de função do texto alvo em relação ao texto fonte, mas há, certamente, a necessidade de possibilitar ao público leitor do texto literário traduzido a experiência da fruição da literariedade de maneira semelhante àquela experimentada pelo público leitor do texto fonte. Assim, vários aspectos que extrapolam a função do texto devem ser observados e, nesse cenário, o conjunto de questões elaboradas por Nord (2016) possibilitam ao tradutor analisar o texto fonte com o objetivo de balizar estratégias adotadas durante o processo tradutório. A autora considera a análise de fatores extratextuais: emissor, intenção, público ou receptor, meio, lugar, tempo, motivo e função textual; considera, também, fatores intratextuais: assunto, conteúdo, pressuposições, estruturação, elementos não verbais, léxico, sintaxe e características suprasegmentais (como uso de itálico, negrito, aspas, por exemplo) além de observar efeitos do texto. O elenco de questões elaborado por Nord (2016) visa fornecer ao tradutor

em formação “parâmetros metodológicos” (Nord, 2016, p. 5) a partir dos quais possam desenvolver seus trabalhos e consideramos que essa mesma ferramenta possa ser usada por aqueles que desenvolvem análises de traduções.

Ao propor que observemos diferentes aspectos extra e intratextuais, Nord (2016) nos possibilita avaliar fatores essenciais do texto sem perder de vista que esses mesmos aspectos se entrelaçam de modo a compor uma teia de relações cuja observação permite ter uma visão abrangente do texto. Julgamos pertinente esse olhar abrangente para desenvolver o cotejo dos textos de partida e de chegada que integram nosso *corpus* de análise; contudo, dentre todos os fatores extra e intratextuais, há aspectos cruciais para nossa leitura dos textos analisados e, dessa forma, concentramos nossa atenção em aspectos linguísticos como sintaxe, seleção lexical, características suprasegmentais – particularmente itálico e caixa alta –, além de pressuposições, público-alvo e efeito assim definido por Nord (2016):

O efeito que o texto exerce sobre o receptor é o resultado (provisório ou definitivo) do processo de comunicação. Em um diálogo, ambos os parceiros são afetados pelo resultado, já em um processo unidirecional o efeito age somente sobre os receptores. Como resultado, a relação social entre leitores e emissor, através da recepção do texto, é modificada, influenciando o seu nível de conhecimento, seu estado emocional e mesmo suas ações futuras. (Nord, 2016, p. 228).

Quanto à análise da seleção lexical, consideramos o seguinte elenco de questões:

1. Como os fatores extratextuais se refletem no uso do léxico (dialetos sociais e regionais, variações linguísticas históricas, escolha de registros, léxico específico do meio de publicação, fórmulas convencionais determinadas pela situação ou função etc.)?
2. Quais características lexicais indicam a atitude do emissor e o seu “interesse estilístico” (por exemplo, marcadores estilísticos, conotações, figuras retóricas como metáforas e comparações, criação de palavras, jogos de palavras)?
3. Quais campos lexicais (terminologias, metalinguagem) são representados no texto?
4. Existem partes da oração (substantivos, adjetivos) ou modelos de formação de palavras (compostas, palavras prefixadas, apócope) que ocorrem com mais frequência no texto do que seria normalmente o caso?
5. A que nível de estilo o texto pode ser associado? (Nord, 2016, p. 207-208).

Segundo a autora, a escolha lexical está conectada simultaneamente a fatores extra e intratextuais. Podemos ter informações quanto ao assunto e ao conteúdo do texto, assim como, particularmente no caso de textos literários, características próprias do estilo do

autor do texto fonte e em que medida o tradutor lida com essas características estilísticas e, simultaneamente, deixa marcas de seu próprio estilo no texto alvo. Quanto ao texto Dahliano, por se tratar de um autor contemporâneo, ainda que haja algumas décadas de diferença entre a data de publicação do texto de partida e as datas das traduções, entendemos que a dimensão temporal não seja, para o fim desse trabalho, um fator relevante. No entanto, é fundamental considerar as características suprasegmentais, pois Dahl usa, em vários de seus textos, itálico e caixa alta para aproximar a língua no âmbito da escrita do contexto de fala. Desse modo, percebe-se que o autor usa esse recurso para fornecer ao leitor pistas para auxiliá-lo a reconhecer humor e ironia, por exemplo, que poderiam ser percebidos por meio de alterações de entonação e modulação de voz.

Nord (2016) afirma acerca das características suprasegmentais:

A análise de características suprasegmentais geralmente revela informações sobre o conteúdo (como a ironia) e o assunto (por exemplo, o tom “solene” do obituário), mas também sobre as pressuposições (por exemplo, a interrupção do contorno entoacional em alusões) e a estruturação (pausas, intensidade sobre partes remáticas do enunciado). (Nord, 2016, p. 220).

Nord (2016) propõem as seguintes questões no que diz respeito à análise das características suprasegmentais:

1. Quais características suprasegmentais estão presentes no texto? Como são apresentadas graficamente?
2. Essas características são específicas para o gênero?
3. As características suprasegmentais oferecem pistas para características habituais ou emocionais, ou ainda do estado psicopatológico do emissor?
4. O texto pode ser dividido em unidades prosódicas? O contorno entoacional indica a intenção do emissor de esclarecer, intensificar ou focar algum elemento do enunciado?
5. As características suprasegmentais correspondem à estrutura tema-remática do texto?
6. O *skopos* da tradução exige alguma adaptação das características suprasegmentais aos padrões da língua alvo? (Nord, 2016, p. 223).

Como nosso objeto de estudo é uma seleção de contos endereçados a públicos diferentes, pensamos que coube aos tradutores de *Kiss Kiss* – José Eduardo Mendonça e José Garcez Ghirardi – e ao tradutor de *Revolting Rhymes* – Luciano Vieira Machado – a dupla tarefa de cuidar da essência literária do texto e preservar as sutilezas e as particularidades dos textos para crianças e para adultos. Concomitantemente, é preciso considerar que:

O tradutor deve ainda avaliar as implicações estilísticas da “intencionalidade semântica” do autor.³ Essa intencionalidade refere-se às razões que induziram o autor a selecionar uma determinada informação dentre a quantidade infinita de informações possíveis para o texto e também ao efeito que essa escolha exerce sobre o público. Isso pode ser bastante importante em textos ficcionais, visto ser presumível que o número de detalhes informativos que o autor pôde escolher foi limitado somente pelas condições situacionais. (Nord, 2016, p. 202).

A “intencionalidade semântica” do autor é particularmente relevante uma vez que nosso *corpus* de trabalho inclui contos para crianças e contos para adultos. Considerando as análises que serão apresentadas nos capítulos seguintes, identificamos que nos contos para adultos há a presença de um personagem oprimido para quem se apresenta uma oportunidade de libertação da opressão sofrida com ou sem a respectiva vingança. Nos contos para crianças há transformações introduzidas nos contos de fadas selecionados pelo próprio autor que resultam em desfechos diferentes daqueles com os quais os leitores estão acostumados e, em ambos os casos, leitores adultos e crianças deparam-se com finais inusitados.

Quanto às pressuposições textuais, as seguintes questões são propostas:

1. A qual modelo de realidade a informação se refere?
2. A referência à realidade é verbalizada explicitamente no texto?
3. Existem alusões implícitas a um determinado modelo de realidade?
4. O texto contém redundâncias supérfluas para o receptor do TA?
5. Quais informações pressupostas no TF devem ser verbalizadas para o receptor do TA? (Nord, 2016, p. 178).

Levando em conta que Dahl aproxima suas versões dos contos de fadas da realidade cotidiana e os contos para adultos têm ambientes familiares aos leitores, não nos parece que essa aproximação com a contemporaneidade represente desafio para os leitores dos textos fonte. No entanto, há referências culturais em *Revolting Rhymes* que, do nosso ponto de vista, possam ter representado um desafio para o tradutor e essas referências culturais são mencionadas no capítulo três.

³ S. J. Schmidt, ‘Text’ und ‘Geschichte’ als Fundierungskategorien”, p. 41. apud Nord, 2016, p. 202.

Marcas de oralidade segundo Britto (2016)

Ressaltamos que o autor de *Matilda* usa com frequência itálico e caixa alta em seus textos com o fim de estimular e convidar o leitor a fazer sua leitura em voz alta e isso ocorre tanto nos textos para crianças quanto para adultos. Dessa forma, além de levar em conta a perspectiva proposta por Nord (2016) é igualmente relevante observar a descrição das marcas de oralidade presentes no texto segundo a descrição do professor e tradutor Paulo Henriques Britto. Em *A tradução literária*, Britto (2016) apresenta inicialmente um panorama de diversas correntes teóricas dos Estudos da Tradução e afirma:

Sustento que (a) tradução e criação literária *não* são a mesma coisa; que (b) o conceito de fidelidade ao original é de importância central na tradução; e que (c) não só podemos como devemos avaliar criticamente traduções com um certo grau de objetividade. (Britto, 2016, p. 27-28, itálico do autor).

E, mais adiante, o pesquisador pondera:

[...] concordo que o significado não é uma propriedade estável do texto, uma essência que possa ser destacada do texto e isolada de maneira definitiva; minha visão do sentido é, tal como a dos teóricos a que me oponho, antiessencialista. Seguindo a visão de Wittgenstein, porém, eu diria que a tradução de textos segue determinadas regras que constituem o que podemos denominar de “jogo da tradução”. Eis algumas regras deste jogo: o tradutor deve pressupor que o texto tem um sentido específico – na verdade, um determinado conjunto de sentidos específicos, tratando-se de um texto literário, já que uma das regras do “jogo da literatura” é justamente o pressuposto de que os textos devem ter uma pluralidade de sentidos, ambiguidades, indefinições, etc. Outra regra do jogo da tradução é que o tradutor deve produzir um texto que possa ser lido como “a mesma coisa” que o original, e portanto deve produzir de algum modo os efeitos de sentido, de estilo, de som (no caso da tradução de poesia) etc., permitindo que o leitor da tradução afirme, sem mentir, que leu o original. (Britto, 2016, p. 28-29).

Tais afirmações são particularmente relevantes porque nossa proposta de trabalho envolve análises e cotejos de contos de um autor que cria efeitos cômicos em seus textos para crianças com doses de críticas aos contos de fadas e, nos textos para adultos produz efeitos que possibilitam caracterizar as narrativas como macabras. Ademais, Dahl primava pela busca da concisão e escolha meticulosa das palavras mais adequadas para atingir seu objetivo, ou seja, produzir textos concisos e precisos.

Considerando a afirmação de Britto (2016) de que o tradutor deve buscar produzir um texto que possa ser lido e que o leitor possa afirmar que leu o original, o pesquisador afirma sobre a tradução literária: “é a tradução que visa recriar em outro idioma um texto literário de tal modo que sua literariedade seja, na medida do possível, preservada.” (Britto, 2016, p 47.) Essa observação é fundamental pois não é possível compreender a tradução como ato mecânico de transposição de conteúdo de uma língua para outra, é necessário observar que os textos têm sua dimensão linguística, mas também são impregnados de aspectos culturais, sociais, ideológicos envolvidos em seu contexto de criação. As diferentes línguas impõem aos tradutores limites estruturais e lexicais que devem ser administrados de maneira a possibilitar ao leitor do texto de chegada a fruição do aspecto estético de forma similar àquela experienciada pelo leitor do texto de partida. Na impossibilidade de recriar na língua de chegada todos os aspectos presentes no texto de partida, cabe ao tradutor selecionar aquelas características marcantes do texto a ser traduzido, muitas vezes intimamente ligadas ao estilo do autor, que podem ser recriadas no texto de chegada e que possibilitem ao leitor “afirmar, sem mentir, que leu o original” (Britto, 2016, *passim*).

Britto (2016) identifica uma diferença de atitude dos falantes de língua inglesa e de língua portuguesa no Brasil em relação a seus respectivos idiomas. Os falantes de língua inglesa entendem a língua como pertencente aos falantes, ou seja, dicionários registram os novos vocábulos incorporados à língua e as gramáticas registram os usos da língua sem julgamentos. No Brasil, por outro lado, os falantes têm atitude diferente e veem a língua não como pertencente aos usuários, mas como algo que deve ser preservado. Tal atitude tem se alterado ao longo do tempo, mas ainda se diferencia em relação aos falantes anglófonos. Desse ponto de vista, o pesquisador e tradutor ressaltou a dificuldade de produzir diálogos em português que soassem naturais devido “ao medo de ‘escrever errado’” (Britto, 2016, p. 86) que predominava entre os escritores e os tradutores; afirmou também: “Assim, o problema que se coloca, para o escritor ou tradutor de literatura que trabalha com o português brasileiro, é conseguir escrever diálogos que proporcionem ao leitor um certo *efeito de verossimilhança*” (Britto, 2016, p. 86, *italico do autor*). A partir do “efeito de verossimilhança”, Britto (2016) definiu as marcas de oralidade da seguinte forma: “Assim, o escritor/ tradutor precisa identificar certas marcas textuais que criem esse efeito de verossimilhança, essa impressão de que estamos lendo

a fala de uma pessoa. A essas marcas daremos o nome de *marcas de oralidade*.” (Britto, 2016, p. 87, itálico do autor).

O pesquisador identifica três tipos de marcas: fonéticas, lexicais e morfossintáticas. As marcas fonéticas em português brasileiro são limitadas quando comparadas às possibilidades em língua inglesa; quanto às lexicais, Britto ressalta que é mais adequado o uso de coloquialismos em detrimento do uso de gírias. Enquanto os coloquialismos tendem a ser usados de maneira mais ampla pelos falantes, as gírias tendem a ter uso restrito deixando de ser usadas depois de algum tempo ou passam a ser incorporadas e tornam-se coloquialismos.

Britto (2016) considera que as marcas morfossintáticas são mais adequadas para a criação do efeito de verossimilhança porque:

Em primeiro lugar, as características da sintaxe oral do português brasileiro variam relativamente pouco de uma região a outra, se comparadas com as peculiaridades fonéticas e lexicais dos diferentes dialetos. [...] Em segundo lugar, essas marcas tendem a perdurar muito mais do que as lexicais. As gírias são efêmeras, e muitos dos coloquialismos de hoje não existiam meio século atrás; mas todas as marcas morfossintáticas [...] são muito antigas [...] (Britto, 2016, p. 95).

Não nos alongaremos na discussão das marcas morfossintáticas, mas cabe citar os aspectos observados por Britto (2016) uma vez que identificamos e analisamos marcas de oralidade nos capítulos dois e três. Assim, nomeamos: o sistema de tempo, modo e aspecto verbal, o sistema de pessoa-número e formas de tratamento, o uso de pronome reto na posição de objeto, uso redundante de pronome sujeito, próclise em vez de ênclise, uso de artigo definido antes de nome próprio, uso do nome singular sem artigo em referência genérica, uso do singular para se referir a um par, a dupla negativa, uso de “que” após pronome interrogativo, uso não canônico de preposições e uso de palavras e expressões gramaticais restritas à fala. Observar as marcas de oralidade presentes no texto Dahliano e como tais marcas foram elaboradas nos textos de chegada são relevantes. Sobretudo nos textos para crianças, a presença de marcas de oralidade auxilia a fruição da narrativa e facilitam o engajamento do leitor. É preciso levar em consideração que muitas vezes a leitura para crianças é mediada por um adulto e é possível notar que essa mediação era levada em conta por Dahl, uma vez que em várias situações a leitura em voz alta é um aspecto que integra o sentido do texto acrescentando novas camadas de

compreensão. A tradução de literatura infantil, particularmente, é discutida por diversos pesquisadores e alguns pontos de vista são apresentados a seguir.

Tradução de literatura infantil

Shavit (2009), em *Poetics of Children's Literature*, observa importantes aspectos da literatura infantil e da tradução desta e, dentre eles, a ambivalência do texto para crianças. Segundo a autora, um escritor que escreve para crianças depara-se constantemente com a possibilidade de produzir um texto que, tendo a criança como público-alvo, pode desagradar o leitor adulto e é, em geral, considerado não canônico; em oposição a esta situação, há autores que usam o leitor infantil como pretexto e produzem obras que, de fato, tem o leitor adulto como alvo e têm suas obras consideradas em consonância com o cânone. Sabe-se que o posicionamento de um texto no polissistema literário pode variar de acordo com a dinâmica do próprio sistema e modelos que eram considerados canônicos no sistema literário para adultos, quando começam a ser rejeitados dentro desse sistema, podem ser incorporados no sistema literário infantil quando são manipulados de maneira a receber aceitação nesse outro sistema.

Com efeito, quando discute a imagem do sistema infantil em relação a outros sistemas, Shavit (2009) observa que “a literatura infantil não é considerada como parte da literatura, é vista mais como parte do aparato educacional – um veículo educacional, um importante meio de ensinar e doutrinar a criança”⁴ (Shavit, 2009, p. 35, tradução nossa). Desse ponto de vista, muitos autores que escrevem para os jovens leitores deparam-se com o desafio de dialogar com um duplo leitorado, pois embora busquem interagir com as crianças, devem ter em mente que sua obra passará pelo crivo de algum adulto que faça parte do círculo de relações da criança, sejam eles familiares ou professores. Inevitavelmente, essa expectativa de que a criança deva aprender algo além de desfrutar da leitura acompanha não só o trabalho autoral como também o tradutório.

Relativamente ao ponto de vista do autor, Shavit (2009) sugere que um texto ambivalente tende a ser mais bem aceito no sistema literário infantil. A autora explica que “historicamente, textos ambivalentes tendem a manipular modelos já rejeitados pelo

⁴ [...] children's literature is not regarded as part of literature, but more as part of the educational apparatus – a vehicle for education, a major means of teaching and indoctrinating the child. (Shavit, 2009, p. 35).

sistema para adultos, mas ainda não aceitos pelo sistema infantil.”⁵ (Shavit, 2009, p. 67, tradução nossa). Assim, um texto que manipula modelos pré-existentes do sistema para adultos apresenta aspectos que possibilitam sua aceitação no sistema infantil. Essa mesma manipulação permite ao autor extrapolar os limites impostos pelo sistema infantil ao mesmo tempo que amplia seu público leitor, pois o adulto reconhece um grau de sofisticação do texto que não é, necessariamente, percebido pela criança. Do ponto de vista estrutural, o texto ambivalente permite à criança o reconhecimento de um modelo já existente e apresenta ao adulto um novo modelo. A articulação de ambos os modelos pode se dar de diversas formas, mas a paródia é um exemplo que nos permite facilmente reconhecer a coexistência de um texto tradicional em diálogo com uma nova leitura.

Se escrever para crianças pode ser entendido como uma tarefa complexa, cabe ao tradutor tarefa ainda mais desafiadora na medida em que deve perceber não só os parâmetros observados na cultura de partida como também os parâmetros vigentes no sistema da cultura de chegada. A esse respeito, Shavit (2009) pondera:

Diferentemente dos tradutores contemporâneos de livros para adultos, o tradutor de literatura infantil pode se permitir grande liberdade em relação ao texto como resultado da posição periférica da literatura infantil dentro do polissistema literário. Ou seja, ao tradutor é permitido manipular o texto de várias maneiras tais como: mudar, ampliar ou adaptar o texto, ou excluir ou fazer acréscimos ao texto. Contudo, todos esses procedimentos tradutórios são permitidos desde que condicionados à adesão do tradutor a dois princípios nos quais a tradução para crianças se baseia: ajuste do texto para que seja adequado e útil para a criança, de acordo com o que a sociedade considera (em determinado momento) como educacionalmente “bom para a criança”; e ajustes no enredo, caracterização e linguagem satisfazendo a percepção da sociedade daquilo que a criança seja capaz de ler e compreender.⁶ (Shavit, 2009, p. 113, tradução nossa).

Levando em conta que o sistema literário infantil conta com textos considerados canônicos e não canônicos, é preciso observar que o tradutor deve ter em mente as normas

⁵ Historically speaking, ambivalent texts tend to manipulate models that are already rejected by the adult system but are not yet accepted by the children's. (Shavit, 2009, p. 67).

⁶ Unlike contemporary translators of adult books, the translator of children's literature can permit himself great liberties regarding the text, as a result of peripheral position of children's literature within the literary polysystem. That is, the translator is permitted to manipulate the text in various ways by changing, enlarging, or abridging it or by deleting or adding to it. Nevertheless, all these translational procedures are permitted only if conditioned by the translator's adherence to the following two principles on which translation for children is based: an adjustment of the text to make it appropriate and useful to the child, in accordance with what society regards (at a certain point in time) as educationally “good for the child”; and an adjustment of plot, characterization, and language to prevailing society's perceptions of the child's ability to read and comprehend. (Shavit, 2009, p. 113).

vigentes para o sistema de literatura infantil tanto do sistema de partida quanto do sistema de chegada, pois as expectativas em relação ao sistema literário infantil não são necessariamente as mesmas. A esse respeito devemos, ainda, levar em conta as observações de Oittinen (2006) ao ponderar que nenhuma tradução é inocente. Tal afirmação tem como pano de fundo o ponto de vista bakhtiniano a partir do qual entende-se a comunicação como atividade social e isso implica que as experiências vividas, ideologias e crenças dos indivíduos participantes dessa interação social estão presentes em cada ato comunicativo. Dessa forma, a autora considera que cada texto traduzido revela não só as intenções como também sentimentos e valores do tradutor pois este lê o texto literário do ponto de vista daquele que desfruta da literariedade do texto, por um lado, mas lê também do ponto de vista de um profissional que tem como incumbência proporcionar ao leitor da cultura alvo a fruição do texto literário.

Outro aspecto abordado por Oittinen (2006) diz respeito à domesticação ou estrangeirização da tradução. A autora afirma: “De maneira simples, enquanto a domesticação assimila textos para o sistema linguístico e os valores culturais de chegada, na estrangeirização alguns traços significativos do texto original são mantidos.”⁷ (Oittinen, 2006, p. 42, tradução nossa). Segundo Oittinen (2006), a domesticação pode ocorrer por diversas razões: “por pressões políticas, censura, ou diferentes valores morais. Podemos também domesticar para crianças, culturas [diferentes], minorias, ideais políticos, crenças religiosas, gêneros, e assim por diante.”⁸ (Oittinen, 2006, p. 42, tradução nossa). Essa discussão é relevante em relação à tradução de *Revolting Rhymes* uma vez que em alguns contos há alguns nomes próprios que, a nosso ver, impuseram desafios ao tradutor. Oittinen, fazendo referência a Doderer (1981) e Stolze (2003) afirma:

No tocante à tradução de literatura infantil, contudo, domesticação e estrangeirização são temas muito delicados. Diversos pesquisadores desaprovam a domesticação como método desnaturalizando e pedagogizando⁹ a literatura infantil: as crianças deveriam ser capazes de encontrar o estrangeiro

⁷ In simple terms, while domestication assimilates texts to target linguistic and cultural values, in foreignization some significant traces of the original text are retained. (Oittinen, 2006, p. 42).

⁸ because of political pressures, censorship, or different moral values. We can also domesticate for children, cultures, minorities, political ideals, religious beliefs, genres, and so on. (Oittinen, 2006, p. 42).

⁹ Embora esse termo não esteja dicionarizado, pensamos que seja a forma mais adequada para expressar o sentido que se buscou explicitar no texto.

nos textos traduzidos e aprender a tolerar as diferenças, o outro, o estrangeiro.¹⁰ (Oittinen, 2006, p. 43, tradução nossa).

E a autora conclui: “Quaisquer que sejam as estratégias escolhidas, elas sempre refletem o ponto de vista do adulto sobre a criança e a infância. Ideologia e ética sempre estão de mãos dadas com a tradução para crianças, o que não é um ato inocente.”¹¹ (Oittinen, 2006, p. 43, tradução nossa). Pode-se dizer, então, que os pontos de vista de Shavit (2009) e Oittinen (2006) convergem para o fato de que a tradução de literatura infantil revela o aspecto manipulativo da tradução. Textos traduzidos, sejam eles quais forem, devem adequar-se aos propósitos da tradução de maneira abrangente incluindo características próprias do gênero textual em questão na cultura de chegada. Dessa perspectiva, a obra literária infantil traduzida inevitavelmente implica um jogo relevante de imagens que permeia a atividade tradutória, pois o tradutor tem elaborada sua percepção da cultura de partida e a imagem de criança nela prevalente e, simultaneamente, a percepção de sua própria cultura e a imagem de criança predominante nesse contexto. Como resultado, o tradutor poderá manipular o texto tomando as liberdades às quais Shavit (2009) se referia com o propósito de ter seu trabalho acolhido no sistema literário infantil de chegada.

Há em *Revolting Rhymes* os nomes próprios: *Mini* em “Jack and the Beanstalk”, *The Ascot Gold Cup Steeplechase*, *Barclays Bank* e *Mistletoe* em “Snow-White and the Seven Dwarfs”, *Chippendale* em “Goldilocks and the Three Bears” cujas soluções tradutórias discutimos nas respectivas análises. No entanto, à luz dos comentários de Oittinen (2006) sobre domesticação e estrangeirização, cabe estender nossos comentários levando em conta não só a necessidade imposta ao tradutor de decidir por uma ou outra estratégia, como também o fato de se tratar de um texto metrificado e rimado. No texto “Lutar com palavras” publicado em 30 de outubro de 2019, no *Coletivo Leitor*¹², um

¹⁰ As for translating children’s literature, however, domestication and foreignization are very delicate issues. Several scholars disapprove of domestication as a method denaturalizing and pedagogizing children’s literature: children should be able to find the foreign in the translated texts and learn to tolerate the differences, the otherness, the foreign. (Oittinen, 2006, p. 43).

¹¹ Whatever the strategies chosen, they reflect the adult’s views about children and childhood. Ideology and ethics always go hand in hand in translating for children, which is no innocent act. (Oittinen, 2006, p. 43).

¹² *Coletivo Leitor*. Disponível em: <https://www.coletivoleitor.com.br/lutar-com-palavras/>. Diversos acessos.

portal na internet mantido pelo Grupo Somos que reúne seis selos editoriais, Luciano Vieira Machado inicia afirmando:

O que se pretende aqui é falar do desafio que enfrenta **quem escreve ou traduz textos literários** destinados a crianças e jovens.

É preciso modular a linguagem de modo que, sem prejuízo da expressão, ela fique ao alcance de um público tão especial.

Um dos primeiros cuidados é o da **escolha do vocabulário**. O escritor e, por tabela, o tradutor, têm sempre em mente a necessidade de pesar cada palavra, perguntando-se se ela está ou não ao alcance do leitor, e em especial do leitor iniciante. (Machado, 2019, negrito do autor).

De fato, o uso de alguns vocábulos na tradução de Machado (2019) nos possibilita a percepção da contínua preocupação com a seleção lexical que podem instigar a curiosidade dos pequenos leitores porque não fazem parte de seu repertório, mas podem ser de domínio dos adultos, tais como: “patifaria”, “cara-metade”, “megera”, “paspalhão”, “matreiro” e “xilindró”, para citar alguns. Reconhecendo a capacidade das crianças para lidarem com novas palavras, Machado (2019) observa:

Quem convive com crianças sabe que elas têm uma **capacidade linguística** muito maior do que a dos adultos. Em sua experiência diária, elas lidam o tempo todo com termos novos, o que as obriga a um constante trabalho de decodificação a partir dos contextos. E nisso elas ficam afiadíssimas. [...] E isso tem de ser levado em conta por quem escreve, edita ou traduz textos para crianças. Não devemos subestimá-las, pois **em matéria de linguagem elas são as mestras**. (Machado, 2019, negrito do autor).

Os nomes próprios citados acima, intimamente ligados a aspectos próprios da sociedade britânica, certamente impuseram um desafio ao tradutor levando em conta que o texto de partida é metrificado e rimado. Por esse motivo, julgamos pertinente compreender algumas motivações que podem levar o tradutor a manter, ou não, nomes próprios usados no texto de partida. Para tanto, consideramos alguns comentários de Coillie (2006) no artigo “Character Names in Translation”. Inicialmente, Coillie (2006) observa que:

Como outros elementos culturais ou textuais, nomes em livros servem a propósitos ou funções particulares. A primeira função, indubitavelmente, é identificar personagens, [...] Nomes, contudo, também têm várias funções concomitantes tais como divertir o leitor, compartilhar conhecimento ou evocar emoções. Em vista da pluralidade de possíveis funções, defino o conceito ‘função’ como ‘efeito possível.’ Nesse sentido, ‘função’ não

corresponde necessariamente ao real efeito no leitor ou intenção do autor (ou tradutor) apenas. Sempre derivadas dos elementos textuais, as funções operam ao nível do autor implícito, do leitor ou tradutor: são construções do pesquisador.¹³ (Coillie, 2006, p. 123, tradução nossa).

Tendo essa definição de ‘função’ em mente, o pesquisador identifica as seguintes funções:

A função **informativa** recorre ao conhecimento dos leitores ou os ensina algo. A função **formativa** confronta os leitores com padrões ou valores e/ ou fornece um senso moral. A função **emocional** toca as emoções ou as enriquece. A função **criativa** estimula a imaginação. A função **recreativa** atende às necessidades de relaxamento e a função **estética** fornece prazer estético.¹⁴ (Coillie, 2006, p. 124, negrito do autor, tradução nossa).

As funções identificadas por Coillie não são excludentes, ao contrário, os nomes podem apresentar diferentes funções simultaneamente. Por meio de inúmeras análises, Coillie (2006) identificou estratégias utilizadas por tradutores com o objetivo de melhor lidar com nomes próprios presentes nos textos de partida. O pesquisador pondera:

Quando um tradutor muda um nome, ele ou ela usualmente o faz para se assegurar que o nome traduzido funcione exatamente como o nome original. Se bem-sucedido, original e tradução podem ser considerados ‘funcionalmente’ ou ‘dinamicamente’ equivalente (Nida, 1964). Apesar da crítica à qual os conceitos de equivalência funcional ou dinâmica têm sido sujeitos, penso que na prática eles fornecem uma ferramenta útil aos tradutores. [...] Sempre que um tradutor mantém ou altera um nome original, sua escolha está sujeita a ter impacto na forma como o nome em questão funciona no texto.¹⁵ (Coillie, 2006, p. 124-125, tradução nossa).

¹³ Like other cultural or textual elements, names in books serve particular purposes or functions. Their first function, undoubtedly, is to identify characters, [...] Names, however, can also have a number of concomitant functions such as amusing the reader, imparting knowledge or evoking emotions. In view of this plurality of possible functions, I define the concept ‘function’ as ‘possible effect.’ In this sense, ‘function’ does not necessarily correspond to the actual effect on the reader or the intent of the author (or translator) alone. Always derived from textual elements, functions operate at the level of the implied author, reader or translator: they are constructions of the researcher. (Coillie, 2006, p. 123).

¹⁴ The **informative** function calls on readers’ knowledge and/ or teaches them something. The **formative** function confronts readers with standards and values and/ or provides a moral compass. The **emotional** function speaks to the emotions or enriches them. The **creative** function stimulates the imagination. The **divertive** function meets the need for relaxation, and the **aesthetic** function provides aesthetic pleasure. (Coillie, 2006, p. 124, negrito do autor).

¹⁵ When a translator changes a name, he or she usually does so to make sure that the translated name will function precisely as the original name does. If successful, original and translation can be considered ‘functionally’ or ‘dynamically’ equivalent (Nida, 1964). Despite the criticism to which the concepts of functional and dynamic equivalence have been subjected, I feel that in practice they provide a useful tool for translators. [...] Whenever the translator keeps or changes the original name, his or her choice is bound to have an impact on the way in which the name in question functions in a text. (Coillie, 2006, p. 124-125).

As estratégias identificadas por Coillie (2006) são:

não-tradução, reprodução, cópia;
 não tradução acrescida de explicação adicional;
 substituição do nome próprio por substantivo comum;
 adaptação fonética ou morfológica para a língua de chegada;
 substituição por um nome equivalente na língua de chegada (exônimo);
 substituição por um nome largamente conhecido da cultura de partida ou internacionalmente conhecido com a mesma função;
 substituição por outro nome da cultura de chegada;
 tradução (de nomes com conotação específica);
 substituição por um nome com outra ou conotação adicional;
 exclusão.¹⁶ (Coillie, 2006, passim, tradução nossa).

O tradutor pode, de acordo com Coillie (2006), servir-se de diferentes possibilidades desde manter todos os nomes de acordo com o texto de partida até excluir o nome em questão, obviamente levando em consideração justificativas que fundamentem a solução adotada. A estratégia adotada em relação aos nomes pode ter diferentes motivações e Coillie (2006) identifica quatro possibilidades: a natureza do nome, ou seja, quão exótico o nome pode ser no texto de chegada, ou o grau de dificuldade que o leitor possa ter quanto à pronúncia do nome ou, ainda, implicações de gênero dependendo do par tradutório. Jogos de palavras, rimas, assonâncias e aliterações também podem motivar a decisão do tradutor; fatores textuais como contexto ou motivação histórica podem, da mesma forma, interferir na decisão do tradutor. De maneira geral, se o nome implica jogo de palavras que tem função específica na narrativa, o tradutor deve buscar a melhor solução possível; a terceira motivação está intimamente ligada às referências do próprio tradutor, ou seja, conhecimento, experiências, ideias, normas e valores. Por fim, outros atores envolvidos no processo editorial também podem interferir na decisão do tradutor. Tradutores que trabalham com textos para crianças, por exemplo,

¹⁶ non-translation, reproduction, copying;
 non-translation plus additional explanation;
 replacement of a personal name by a common noun;
 phonetic or morphologic adaptation to the target language;
 replacement by a counterpart in the target language (exonym);
 replacement by a more widely known name from the source culture or an internationally known name with the same function;
 replacement by another name from the target language (substitution);
 translation (of names with a particular connotation);
 replacement by a name with another or additional connotation;
 deletion. (Coillie, 2006, passim).

podem decidir por alterar nomes motivados pela crença de que tais nomes podem interferir na leitura das crianças devido ao estranhamento ou dificuldade que podem trazer para o texto. Essa percepção, na verdade, leva em conta o ponto de vista do tradutor em relação à criança e não necessariamente corresponde à realidade.

Retomando a reflexão acerca das soluções adotadas por Machado em *Revolting Rhymes*, o uso de “fusquinha” para substituir “Mini” em “João e o Pé de Feijão”, além de ser um exemplo de domesticação, pode ser compreendido como meio de dosar o volume de informações novas oferecidas ao leitor, pois ambos os modelos de carro – Mini e Rolls Royce – podem ser estranhos a alguns leitores. Em “Branca de Neve e os Sete Anões”, a mudança do nome do cavalo de corrida “Mistletoe” – planta conhecida em Portugal como “visco” e no Brasil como “erva-de-passarinho” – para “Tigre de Bengala” pode ser considerada uma solução que mantém o humor característico do texto. Também pode ser considerado exemplo de domesticação a substituição de “The Ascot Gold Cup Steeplechase” por “Grande Torneio” e, nesse caso, o tradutor optou por substituir um nome com forte marca da cultura de partida por outro menos marcado na cultura de chegada. Quanto a “Chippendale”, a opção foi substituir por um nome comum “bela mobília”. Nos exemplos que citamos, é possível conjecturar a respeito da motivação em cada caso como também é possível discutir se alguns nomes poderiam ser mantidos ou não. De qualquer modo, não se pode ignorar que a metrificação e rimas do texto de partida impõem restrições e, em várias outras situações o tradutor pode manter-se fiel à sua concepção de oferecer aos leitores a oportunidade de entrar em contato com novas palavras.

Embora Oittinen, Ketola e Garavini (2019) concentrem a atenção nos vários aspectos envolvidos na tradução de livros ilustrados, as reflexões das autoras são pertinentes quando consideramos o uso de itálico e caixa alta nos textos Dahlianos (nossos comentários a respeito do uso desses recursos em cada conto são apresentados mais adiante). As autoras ressaltam:

Tradutores de livros ilustrados deveriam observar os diferentes potenciais de expressão, tais como, tom, entonação, tempo e pausas, e contribuir, da melhor maneira possível, para que o leitor em voz alta se deleite com a história, contribuindo, por sua vez, para que a criança leitora também se deleite com a história. Antes de iniciar a tradução, o tradutor deveria estudar cuidadosamente o ritmo do texto original, lendo-o em voz alta para identificar o ritmo, a

entonação e o tom da história.¹⁷ (Oittinen; Ketola; Garavini, 2019, p. 69, tradução nossa).

Os recursos gráficos aos quais Rudd (2012) se refere possibilitam a aproximação do texto escrito daquele falado. Assim, entendemos que o uso de itálico e caixa alta no texto Dahliano mais que levar em conta a leitura em voz alta, tem papel importante na medida em que tende a induzir o leitor a empregar modulações de voz acrescentando e completando camadas de sentido do texto, conforme observa Thacker (2012):

Embora seja uma hipótese comum que as crianças escolham elas mesmas ler os livros de Dahl *contra* as vontades de adultos desaprovadores, são os adultos que frequentemente leem seus livros em voz alta para as crianças. O papel que os adultos assumem nessas situações de leitura proporcionam uma camada a mais de cumplicidade transgressora, uma vez que eles, os leitores, precisam dar voz à abordagem narrativa de Dahl. Se Dahl vê a si próprio como aliado das crianças em um mundo de adultos tolos exercendo poder arbitrário, então a experiência de leitura compartilhada traz à tona uma complexa relação de poder. Se é uma professora lendo em *As bruxas* que a professora de uma criança poderia ser uma bruxa, ou um pai ou uma mãe, que mais cedo naquela noite havia insistido em boas maneiras à mesa, lendo sobre ‘fizpunzinhos’ em *O Bom Gigante Amigo*¹⁸, o uso irreverente do contrato narrativo proporciona, prazerosamente, às histórias a possibilidade de desafio à obediência, similar às circunstâncias originais de transmissão dos contos folclóricos.¹⁹ (Thacker, 2012, p. 17, itálico da autora, tradução nossa).

Como os recursos também são usados em contos para adultos, vê-se que em várias situações o uso principalmente de itálico (embora também haja uso de caixa alta) está associado à ironia, pode expressar súplica, ênfase, etc. Nord (2016) observou a

¹⁷ Translators of picturebooks should be aware of the different potentials of expression, such as tone, intonation, tempo, and pauses, and contribute in every way possible to the aloud-reader’s enjoyment of the story, which, in turn, contributes to the child reader’s enjoyment of the story. Before starting an actual translation, a translator should carefully study the rhythm of the original, reading it aloud to catch the rhythm, intonation, and tone of the story. (Oittinen; Ketola; Garavini, 2019, p. 69).

¹⁸ Dahl, R. *O Bom Gigante Amigo*. 2016, p. 67.

¹⁹ Although it is a common assumption that children choose to read Dahl’s books for themselves *against* the wishes of disapproving adults, it is adults who often read his books aloud to children. The role that adults take in these reading situations provides a further layer of transgressive complicity, since they, as readers, must give voice to Dahl’s narrative approach. If Dahl sees himself as an ally to children in a world of foolish adults exercising arbitrary power, then the shared reading experience brings complex power relationships into play. Whether it is a teacher reading in *The Witches* that a child’s teacher might be a witch, or a parent who earlier in the evening has insisted on table manners reading about ‘whizzpoppers’ in *The BFG*, Dahl’s playful use of the narrative contract provides a deep pleasure in the power of stories to challenge compliance, similar to the original circumstances of the transmission of folk tales. (Thacker, 2012, p. 17, itálico da autora).

relevância desse recurso e o incluiu no que chama de características suprasegmentais, como citamos acima.

Nesse contexto, particularmente a respeito de *Revolting Rhymes*, percebe-se que Luciano Vieira Machado precisou levar em conta diversos aspectos durante a empreitada tradutória. Nessa obra em particular, os versos são majoritariamente tetrâmetros jâmbicos e rimados impondo um ritmo ágil de leitura. Some-se a isso a presença de itálico e caixa alta que estimula a leitura com ênfases e modulações de voz convidando o leitor não só a ler em voz alta como usar vozes diferenciadas. Esses aspectos sonoros estão articulados com as camadas semânticas e sintáticas que também contribuem para a estruturação dos sentidos dos textos. Em suma, os textos Dahlianos foram tecidos com o entrelaçamento de vocabulário preciso, com estruturas lexicais na justa medida e uso de recursos tipográficos que auxiliam na construção da concisão almejada pelo autor resultando textos em que não há excessos nem lacunas indesejadas, mas com camadas de sentidos que os leitores são estimulados a desvelar.

Paródia: os pontos de vista de Gérard Genette e Affonso Romano de Sant'Anna

Segundo Genette (2010), há cinco tipos de transtextualidade: architextualidade, intertextualidade, paratexto, metatextualidade e hipertextualidade. O autor define hipertextualidade como “toda relação que une um texto B (que chamarei de *hipertexto*) a um texto anterior A (que, naturalmente, chamarei de *hipotexto*) do qual ele *brota* de uma forma que não é o comentário.” (Genette, 2010, p. 18, itálico do autor). Esse conceito é significativo na medida em que parte de nosso *corpus* de análise consiste em releituras de contos de fadas e, por se tratar de releituras com efeito cômico, interessa-nos, particularmente a paródia enquanto possibilidade de relação hipertextual entre os contos de fadas e as versões Dahlianas analisadas neste trabalho.

Buscando uma definição satisfatória de paródia, Genette (2010) desenvolve seus estudos a respeito da paródia apresentando não só a definição etimológica da palavra como também referências a esse termo presentes na *Poética* de Aristóteles além de discutir definições de diferentes autores ao longo do tempo evidenciando similaridades e diferenças de pontos de vista. Procura também dirimir equívocos constantes quando o termo paródia é confundido com travestimento e com pastiche satírico uma vez que o

efeito cômico é um elemento comum. Segundo o autor, paródia e travestimento são articulados por meio de transformação do texto, enquanto o pastiche procede de uma imitação de estilo.

Inicialmente Genette (2010) propõe:

(re)batizar de *paródia* o desvio de texto pela transformação mínima, do tipo *Chapelain décoiffé*; *travestimento*, a transformação estilística com função degradante, do tipo *Virgile travesti*; *charge* (e não mais, como já referido paródia), o pastiche satírico, do qual os *À la manière de...* são exemplos canônicos, e do qual o pastiche cômico-heroico é só uma variedade; e simplesmente *pastiche*, a imitação de um estilo desprovida de função satírica, que pelo menos certas páginas de *L'affaire Lemoine* ilustram. (Genette, 2010, p. 39, itálico do autor).

Do ponto de vista das relações entre hiper e hipotexto, Genette (2010) identificou que paródia e travestimento resultam de alterações no texto, enquanto charge e pastiche são resultado de imitação. Além das relações estabelecidas entre os textos, há que se considerar também um aspecto funcional e, dessa forma, Genette (2010) propõe que observemos a oposição entre satírico e não-satírico. Como resultado, a paródia se opõe ao travestimento na medida em que a primeira consiste em “transformação semântica” e o segundo em transposição estilística em relação ao hipotexto. A paródia mantém informações oriundas do hipotexto que permitem ao leitor identificá-lo, mas ao contrário do que acontece com o travestimento, que resulta de uma transformação estilística mais satírica ou agressiva do hipotexto, a paródia não apresenta alteração estilística e não apresenta agressividade.

Quanto ao pastiche e à charge, ambos foram classificados por Genette (2010) no âmbito da imitação definida pelo autor como resultado de transformações complexas que exigem domínio dos aspectos imitados. Assim, o pastiche foi classificado como imitação não satírica e a charge como imitação satírica. Com o objetivo de trazer clareza para o leitor, Genette (2010) esclarece que:

[...] a distinção entre satírico e não-satírico é evidentemente simples demais, pois há certamente várias maneiras de não ser satírico, e a frequência das práticas hipertextuais mostra que se deve, neste campo, distinguir aí ao menos duas: uma, da qual sobressaem manifestadamente as práticas do pastiche ou da paródia, visa a uma espécie de puro entretenimento ou exercício prazeroso, sem intenção agressiva ou zombeteira: é o que chamarei de regime *lúdico* do hipertexto; [...] (Genette, 2010, p. 41, itálico do autor).

Levando em consideração as observações de Genette (2010), em nossa dissertação de Mestrado chegamos a uma definição de paródia que pensamos ainda seja pertinente para nossos estudos: “[...] entendemos paródia como um hipertexto que resulta de uma transformação lúdica de um hipotexto.” (Alcantara, 2014, p. 36). A nosso ver, o estudo de Sant’Anna (1988) a respeito de paródia também é relevante e destacamos alguns aspectos.

Em *Paródia, paráfrase & cia*, Sant’Anna (1988) traça um panorama que, assim como Genette (2010), retoma a *Poética* de Aristóteles e autores como Bakhtin e Tynianov, entre outros, com o objetivo de esclarecer o conceito de paródia e paráfrase não só no âmbito literário, mas também na música, nas artes plásticas e no teatro, por exemplo. Discutindo o modelo dual bakhtiniano em que a paródia é contrastada com a estilização, Sant’Anna (1988) amplia o modelo propondo que a paródia pode ser entendida como um desvio total do texto parodiado deformando e subvertendo sua estrutura ou o seu sentido, a paráfrase apresenta um desvio mínimo permanecendo em conformidade e reafirmando ingredientes do texto parafraseado e a estilização apresenta um desvio tolerável reformando e esmaecendo a estrutura do texto estilizado sem modificar sua estrutura.

Com a inserção do conceito de apropriação – oriundo das artes plásticas – em seus estudos, a ideia de deslocamento é colocada em cena, pois quando um artista coloca um objeto em uma situação diferente do habitual, como fez Duchamp, esse objeto é ressignificado em uma apropriação de primeiro grau. O trabalho de Andy Warhol em que retrata latas de sopa Campbell de maneira quase fotográfica, é um exemplo de apropriação de segundo grau, ou seja, quando um objeto é representado e traduzido para outro código.

Sant’Anna (1988) dá prosseguimento a suas reflexões e apresenta outro modelo em que temos a paráfrase como grau mínimo de alteração do texto; a estilização como desvio tolerável do texto; paródia como inversão do significado do texto e apropriação como exemplo máximo de paródia. Desse ponto de vista, a apropriação é compreendida como uma variante da paródia com força crítica que pretende produzir algo diferente em vez de limitar-se a uma repetição. Pode-se dizer, então, que uma apropriação parodística inverte o significado ideológico e estético de um texto e uma apropriação parafrásica tende a prolongar o texto anterior mantendo fidelidade ao modelo original.

Observando ambos os estudos sobre paródia – de Genette (2010) e de Sant’Anna (1988) – percebe-se que embora os pesquisadores tenham desenvolvido percursos diferentes buscando compreender o que caracteriza a paródia, a forma como paródia foi definida tem pontos de contato. Quando Genette (2010) nos permite compreender paródia como uma transformação lúdica de um texto, essa transformação pode ser associada ao desvio e/ou deslocamento apontados por Sant’Anna (1988). Depreende-se, dessa forma, que os diferentes olhares para o mesmo fenômeno nos auxiliam a refletir sobre as versões Dahlianas dos contos de fadas. Entendemos que essas versões podem ser definidas como paródias e não como pastiche na medida em que os textos de Dahl não pretendem ser imitações de um ou outro aspecto dos contos tradicionais, mas incluem transformações não só de eventos das narrativas como também de características de vários personagens.

Os aspectos teóricos que apresentamos acima nos permitem observar e refletir acerca dos textos Dahlianos de diferentes perspectivas. A obra Dahliana foi direcionada a diferentes públicos e versa sobre variados temas como situações de guerra e suas consequências em sua primeira coletânea de contos para adultos; interações humanas que se manifestam em relações de poder, dominação, submissão e vingança, por exemplo, além de características individuais como egocentrismo, vaidade, esperteza, etc instando o pesquisador a manter um olhar caleidoscópico para esses textos. Assim, cremos que se justifica o uso de ferramentas de análise intimamente relacionadas aos estudos da tradução e, simultaneamente, atentar para a especificidade da tradução de literatura infantil. Ademais, as narrativas para crianças exigem um olhar atento para as relações hipertextuais, particularmente a articulação da paródia, devido ao efeito cômico característico de *Revolting Rhymes* com contos de fadas transformados. Por outro lado, os contos para adultos exigem que, além de observar as estratégias tradutórias adotadas por ambos os tradutores – José Eduardo Mendonça e José Garcez Ghirardi –, consideremos cuidadosamente como a empatia do leitor é seduzida e conduzida pela voz narrativa principalmente pela forma como os personagens e suas ações são apresentados. Em suma, uma obra multifacetada demanda um olhar caleidoscópico que possibilite a compreensão de vários aspectos do texto, mas de forma alguma esgota todas as possibilidades.

2 Análise dos contos de *Kiss Kiss*

Dahl always gives the reader sufficient insight to compose the death scene for ourselves. He leads us to a dark place but does never enter with us. (Gargett, J. L., 2017, p. 70).

Aspectos extratextuais em *Kiss Kiss*: emissor, intenção público, meio, tempo, motivo, função textual

Em seu método para treinamento de tradutores, Nord (2016) destaca diversos aspectos que devem ser observados no texto de partida com o fim de nortear as decisões tradutórias antes e durante o desenvolvimento do projeto. Assim, antes de nos determos nas análises e discussões propostas neste trabalho, apresentamos informações a respeito do “emissor/ produtor”, de acordo com a nomenclatura de Nord (2016), pois como a pesquisadora observa sobre a função do texto literário e a relação com o emissor:

Sua intenção não é descrever a “realidade”, mas motivar entendimentos pessoais sobre a realidade mediante a descrição de um mundo fictício (alternativo). Os textos literários são principalmente destinados a receptores que têm uma expectativa determinada, baseada na sua experiência literária e no seu domínio do código literário. (Nord, 2016, p. 131).

Essa observação é importante se levarmos em conta que a carreira literária de Dahl não foi propriamente planejada e como pode ser verificado em sua primeira coletânea de contos, o principal tema era a guerra. Ainda que a produção literária como um todo não reflita propriamente as experiências pessoais do escritor, muitos dos textos Dahlianos estão bastante impregnados de suas vivências. O biógrafo Donald Sturrock observa:

Com Roald Dahl raramente havia nuances. Eu também observaria que, como ele reescreveu seus manuscritos, ele também reescreveu sua história, preferindo somente revelar sua vida privada quando fosse semi-ficcionalizada e, portanto, algo sobre o qual pudesse exercer algum controle.²⁰ (Sturrock, 2011, p. 11, tradução nossa).

²⁰ With Roald Dahl there were seldom shades of gray. I was also to learn that, as he rewrote his manuscripts, so too he rewrote his own history, preferring only to reveal his private life when it was quasi-fictionalized and therefore something over which he could exert a degree of control. (Sturrock, 2011, p. 11)

Hollindale (2016) também comenta essa característica de Dahl, levando em conta a produção para crianças:

Dahl, em contraste, tem uma biografia pública para crianças, na qual certos destaques editados adquiriram *status* quase mítico. Ele mesmo é o “Grande gigante amigo” porque as crianças sabem muito mais sobre ele que sabem sobre a maioria dos autores, e a “vida” sobre a qual sabem flutua incertamente entre realidade e ficção. Há uma reciprocidade incomum entre a ficção e o produtor desta ficção: o prazer advindo da obra de Dahl provoca o interesse das crianças por sua vida, enquanto sua vida (suficientemente cheia de eventos significantes, mas apresentada seletivamente e oportunisticamente ficcionalizada) cria ainda mais interesse por suas histórias²¹. (Hollindale, 2016, p. 277, tradução nossa).

A carreira literária de Roald Dahl teve início com a produção de contos para adultos publicados em diversas revistas americanas. Em entrevista dada a Petter Wallace em 1985, Dahl explica como iniciou sua carreira como autor:

[...] Acabei como Adido Militar em Washington no meio da guerra e eles queriam pessoas que haviam participado do combate para publicar histórias em jornais americanos para incentivar a Grã-Bretanha e o famoso escritor C. S. Forester, autor das histórias do Capitão Hornblower veio para me ver [...]²² (Entrevista dada a Petter Wallace em 1985, transcrição e tradução nossa).

Dahl e Forester conversaram durante um almoço e como era difícil para Forester tomar notas enquanto almoçava, Dahl propôs enviar-lhe um rascunho de sua história:

[...] Vou para casa essa noite, escrevo um rascunho, te envio e você pode fazer as adequações e é isso. [...] Então fiz isso. E é engraçado, quando cheguei em casa naquela noite e comecei a escrever, correu tudo bem e senti a história crescendo dentro de mim, então escrevi e enviei para ele. Não esperava ouvir mais nada sobre isso e uma semana depois recebi uma carta dele dizendo: “Estava esperando que me enviasses anotações e você me mandou a história completa. Você sabia que era escritor? Segue um cheque de US\$ 1000,00 do

²¹ Dahl, in contrast, has public biography for children, in which certain edited highlights have gained quasi-mythic status. He is himself the ‘Big Friendly Giant’ because children know a great deal more about him than they do about most authors, and the ‘life’ that they know hovers uncertainly between reality and invention. There is an unusual reciprocity between fiction and fiction-maker; pleasure in Dahl’s books arouses children’s interest in his life, while the life (eventful enough in itself, but selectively presented and opportunisticly fictionalised) creates yet more interest in the stories. (Hollindale, 2016, p. 277).

²² [...] I finished up in as an air attaché in Washington but halfway through the war and they wanted people who had been in combat to publish stories in the American papers to give Britain a boost and a man was sent to be a famous writer called C. S. Forester who wrote Captain Hornblower stories and he came to see me [...] Entrevista dada a Petter Wallace em 1985. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pA7kUPStmPE&t=2s>. Acesso em 05.06.2021.

The Saturday Evening Post e eles querem outras.”²³ (Entrevista dada a Petter Wallace em 1985, transcrição e tradução nossa).

Com sua declaração, sabemos que Dahl tornou-se escritor por uma motivação externa, mas a partir dessa publicação seu talento foi revelado. Os primeiros contos publicados em diversas revistas americanas referiam-se a situações de guerra e foram reunidos no livro *Over to You*, publicado em 1946. Os contos tinham relação com experiências vividas na guerra sem, entretanto, compromisso com a fidedignidade dos fatos, como aponta Sturrock:

Apesar do olhar apurado para este tipo de detalhe, ele era sempre franco sobre seu desinteresse pela veracidade dos fatos – particularmente sobre qualquer memória autobiográfica. “Gosto menos de escrever sobre minhas experiências,” ele observou em *Lucky Break*. “Para mim o prazer de escrever está em criar histórias.” Às vezes, aquele prazer da invenção mostrava-se no flagrante desrespeito à verdade. O acidente no deserto era um bom exemplo.²⁴ (Sturrock, 2011, p. 171, tradução nossa).

Apontamos também, como exemplo dessa habilidade de ficcionalizar fatos de sua vida, detalhes sobre o pagamento recebido por seu primeiro conto publicado. Como citamos acima, na entrevista Dahl declara que recebeu mil dólares pelo texto, mas Sturrock – autor da biografia autorizada de Dahl – explica: “Dahl, depois disso, afirmou que recebeu \$1,000 pelo conto. Isto foi um exagero. Ele recebeu, de fato, \$300, que foi reduzido a \$187.50 depois de seu agente deduzir sua comissão e o Serviço Interno de Cobrança deduzir taxas.”²⁵ (Sturrock, 2011, p. 169, tradução nossa).

²³ [...] I’ll go home tonight and scribble this down roughly and send it to you and you can put it right and that will be it. [...] And so, I did it. And it’s a funny thing, when I got home in the evening and started writing it, it sort of went very nicely and I felt the story growing under me, and so I wrote and I sent it to him. I didn’t expect to here anymore and the week later I got a letter from him saying: ‘I was expecting you to send me notes you have sent me a complete story. Did you know that you were a writer? Here is a check for \$1000 from The Saturday Evening Post and they want some more.’ Entrevista dada a Petter Wallace em 1985. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pA7kUPStmPE&t=2s>. Acesso em 05.06.2021.

²⁴ Despite Dahl’s sharp eye for this sort of detail, he was always very open about his essential lack of interest in factual accuracy – particularly in any sort of autobiographical memoir. “I enjoy least of all writing about my own experiences,” he noted in *Lucky Break*. “For me the pleasure of writing comes with inventing stories.” Sometimes, that delight in invention would show a flagrant disregard for the truth. The crash in the desert was a good example. (Sturrock, 2011, p. 171).

²⁵ Dahl later claimed he was paid \$1,000 for it. This was an exaggeration. He was actually paid \$300, which was reduced to only \$187.50 after the agent took his commission and the Internal Revenue Service had taken off tax. (Sturrock, 2011, p. 169).

Percebemos, assim, a inventividade de Dahl que, ao tornar informações autobiográficas mais interessantes poderia motivar seu público e aproximar-se, principalmente, das crianças. O autor de *Matilda* participava de encontros com crianças para autógrafos, conversas e contação de histórias e, na medida em que compartilhava com elas fatos de sua vida, ainda que não correspondessem exatamente à realidade, cativava as crianças estabelecendo com elas interlocução e cumplicidade. As diversas entrevistas concedidas contribuiriam também para tornar episódios de sua biografia – segundo sua própria interpretação – conhecidos pelo público.

Assim como outros escritores, Dahl começou a escrever para crianças devido à sua experiência com os próprios filhos:

Então tive filhos e outra vez, sem nunca ter intenção de escrever para crianças, eu costumava criar histórias para eles toda noite, o que muitos pais e mães fazem, e eu acho bem difícil criar uma boa história toda noite. Mas então eu inventava uma [história] e na noite seguinte eles diziam ‘continua aquela que você estava contando ontem sobre o pêssego que crescia e tal.’, e isso aconteceu várias noites seguidas com a história do pêssego que não parava de crescer. Pensei, ‘Bem, por que não tento escrever a história para eles?’. Acho que estava buscando um enredo para um conto e não conseguia porque bons enredos são difíceis de criar. Então, comecei a escrever *James e o pêssego gigante* e gostei de escrevê-lo, gostei muito, e de inserir poemas na história. Foi publicado e foi bem aceito. Pensei, ‘Bem, vou escrever outro’, então escrevi *A fantástica fábrica de chocolate*.²⁶ (Entrevista dada a Peter Wallace em 1985, transcrição e tradução nossa).

Criar histórias para os filhos pode ter dado ao autor a possibilidade de refinar a percepção acerca do tipo de histórias, de aventuras e de personagens que poderiam ser atraentes para as crianças. Pode-se imaginar que observar a reação dos filhos ouvindo suas histórias tenha sido uma experiência enriquecedora e estimulante, pois poderia saber

²⁶ And then I began to have children of my own and again, without any thought of ever wanting to write a children’s book, I used to try to make them up a story every night, which lots of fathers and mothers do, and I find it rather difficult to make a good one every night. But then again, I would make one and the next night they would say ‘do go on with the one you were telling us last night about the peach that grew and something’, and when this went on for several nights with one story which was about the peach that never stopped growing. I thought ‘well, why shouldn’t I try and write that to them?’ And I think I was probably hunting for a short story plot, and I’d run out of them because they are hard to find, good plots. So, I sat down and started writing *James and the Giant Peach* and I enjoyed writing it, you see, very much, and doing the little bits of poetry in verse in it. It was published and it did quite well. I thought, ‘Well, I’ll do another’, so I did *Charlie and the Chocolate Factory*. Roald Dahl was interviewed by Peter Wallace during a visit to Norway in 1985 while shooting the documentary *Way North – Five Norwegian artists*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pA7kUPStmPE&t=2s>. Acesso em 05.06.2021.

em tempo real o quanto agradava as crianças. Além de seus enredos inéditos, Dahl também criou novas versões para histórias tradicionais como “Branca de Neve e os Sete Anões”, “Chapeuzinho Vermelho e o Lobo” e “A Roupas Nova do Imperador”, entre outras, em *Revolting Rhymes* e *Rhyme Stew*. Nessas obras pode-se dizer que o efeito cômico das histórias está firmemente calcado no pressuposto de que os leitores conhecem as histórias tradicionais e, a partir desse pressuposto, Dahl interfere no curso dos acontecimentos inserindo elementos novos e inusitados.

Em uma das várias entrevistas concedidas ele comentou sobre a diferença entre escrever para adultos e para crianças:

[...] Em minha opinião, há esta questão sobre escrever para crianças. Escrever um livro para crianças de qualidade comparável a um bom romance ou conto para adultos é muito mais difícil, o livro para crianças é muito mais difícil. [...] Bem, acho que elas [as crianças] levam os livros mais a sério que os adultos. Se você lê um romance, um bom romance, você o lê, aprecia, o coloca de lado e procura o próximo. Se uma criança pega um livro de que gosta, o fim da leitura não é exatamente o fim, ela lê quatro, cinco e, às vezes quinze vezes, e a cada vez a leitura deve atender às expectativas; mais cedo ou mais tarde alguns acabam memorizando a história.²⁷ (Roald Dahl interview and short film – Pebble Mill at One 1982, transcrição e tradução nossa).

Muitos pais, professores e cuidadores devem ter passado pela experiência de contar a mesma história diversas vezes para uma criança. O desejo da criança de ouvir a mesma história repetidas vezes implica uma relação diferente com os livros. Por isso é preciso considerar que o diálogo entre os textos verbal e visual proporcionam uma experiência rica de camadas de sentidos que podem ser acessados gradativamente, a cada leitura. Diferentemente do adulto, a criança tende a alongar a experiência da leitura, seja ela compartilhada ou não, por meio da repetição. Levando esta necessidade do pequeno leitor em conta, a obra infantil, rica esteticamente, conquista o leitor diferentemente de

²⁷ [...] To my mind, there is this question that to write a children’s book of comparable quality to a fine adult novel or story is more difficult. It’s much more difficult to achieve the children’s book. [...] Well, I think they take the books far more seriously than adults. If you read a novel, a good goodish novel, you read it, you enjoy it, you put it down and that’s it. Then you go look for the next one. If a child picks up a book and likes it, that’s not the end of it. It’s read at least four or five and sometimes fifteen times and each time it’s got to stand up to that. Sooner or later, some of them finish by knowing them by heart. Roald Dahl interview and short film. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=nQkz_X1Rg60. Diversos acessos.

obras que privilegiam o aspecto pedagógico, que não despertam na criança o mesmo interesse, pois:

[...] acreditamos que a produção editorial para crianças deva primar pela riqueza da interação do texto verbal com as ilustrações, pelo jogo de palavras, pela sonoridade, pelo estímulo à imaginação, pela possibilidade de ampliação da visão de mundo, e, enfim, pela fruição da leitura. Alinhando-nos com o ponto de vista de Lúcia Góes e de Lígia Cademartori, que ressaltam o valor artístico da literatura infantil, concluímos que dessa perspectiva a criança é compreendida como indivíduo ativo com preferências, anseios e necessidades, que encontra na literatura espaço para o desenvolvimento de seu pensamento crítico e sua fruição. (Alcantara, 2018, p. 23).

Muitos dos contos para adultos escritos por Dahl apresentam finais inesperados. Quando questionado sobre a opção pelo gênero conto, ele respondeu:

Peter Wallace – Contos têm sido seu gênero. Você iniciou escrevendo contos e escreveu um romance, que eu saiba. Por que esta forma é tão fácil para você?
Dahl – Não sei. Acho, bem, acho que sei sim. Estou errado quando digo que não sei. Sei por que escolhi esta forma. Em primeiro lugar, fui iniciado por causa daquela primeira história que escrevi sobre a qual lhe falei, que era, na verdade, um relato de uma ação real. Mas tenho tamanho horror de entediar o leitor e fazer com que feche o livro e o ponha de lado dizendo, “Céus, como é chato, que história lenta!”, que sempre condense meu trabalho fazendo-o cada vez mais curto. Quando estou reescrevendo, tento eliminar tudo o que é possível, que não seja significativo ou útil por causa de meu terror de que o leitor abandone a leitura.²⁸ (Entrevista dada a Peter Wallace em 1985, transcrição e tradução nossa).

Sabendo-se que seus primeiros trabalhos foram publicados em revistas, impunha-se a necessidade de produzir textos breves. O temor de entediar o leitor, revelado por Dahl, nos informa sobre a busca pela precisão eliminando tudo o que achava dispensável, e este é um exercício de concisão que a brevidade do conto exige seja quanto à caracterização dos personagens, seja quanto ao desenvolvimento do enredo, de maneira

²⁸ Peter Wallace – Short stories have been your medium. You started out by writing short stories and have only written one novel, as far as I know. Why is this expression so easy for you?

Dahl - I don't know. I think, well, I think I do know. I'm wrong in saying I don't know. I know why I've chosen it. First of all, I got launched into it by that first story that I wrote which I told you about, which wasn't a story, it was a report of real action. But I have such a terror of boring the reader and having the reader close the book and throw it away and say, 'oh God, isn't this boring? Isn't it slow?', that I always condense my work into a short and a short [story] and shorter and shorter. When I'm rewriting it, I try to cut out every possible sentence which doesn't mean anything or isn't useful because I have this terror of the reader throwing the book away. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pA7kUPStmPE&t=2s>. Acesso em 05.06.2021.

que toda a carga dramática seja expressa com o máximo de economia. Essa busca de Dahl pelo texto exato e conciso proporciona ao leitor a sensação de que tudo o que era necessário saber para desfrutar da leitura está ali disposto.

A primeira coletânea de contos publicada em 1946, intitulada *Over to You*, tinha como foco principal eventos de guerra. Depois dessa publicação, Dahl deixou de abordar temas referentes à guerra de modo que *Someone Like You*, segunda coletânea publicada em 1953, já apresentava contos com finais insólitos; em *Kiss Kiss*, terceira coletânea publicada em 1959 nos Estados Unidos e em 1960 na Grã-Bretanha, há uma presença marcante do insólito e do macabro, característica bastante relevante em sua produção.

A respeito dessa característica marcante dos contos para adultos, em entrevista, Dahl declara:

Wogan – Por falar em brinquedos de crianças, as histórias de horror, qual é a arte sobre amedrontar a vida das pessoas?

Dahl – Eu não tento nem amedrontar a vida de ninguém, não escrevo histórias de horror, escrevo histórias engraçadas. Ah, não, escrevo mesmo.

Wogan – Com desvios excêntricos no final.

Dahl – Sim, mas engraçados. É meu, o que penso que fiz. Há uma linha muito estreita entre o macabro e as piadas, quer dizer, o riso. É muito, por exemplo, se uma mulher profundamente apaixonada pelo marido, e descobre que ele tem feito coisas obscenas com outra mulher, atingi-lo com um instrumento obtuso e matá-lo, isso é tragédia, certo, é tragédia. Se, por acaso, ela tiver um pernil de carneiro congelado na mão e atingi-lo com ele e então ela rir, sabe. E então se ela pegar o pernil de carneiro congelado, colocá-lo no forno, assá-lo e servi-lo aos detetives que estão procurando a arma do crime, isso é cômico. Há uma linha muito tênue entre os dois [o trágico e o cômico].²⁹ (Dahl, entrevista concedida em 1984, transcrição e tradução nossa).

²⁹ Wogan – Talking about children’s toys, the horror stories, but what’s the art about frightening the life of people?

Dahl – I don’t try and frighten the life out of anybody, I don’t write horror stories, I write funny stories. Oh, no I really do.

Wogan – With strange quirky twists of the end.

Dahl – Yeah, but they’re funny. It’s my, what I think I did. There’s such a narrow line between the macabre and the jokes, I mean, and laughter. It’s a very, for example if a woman who’s deeply in love with a man and finds he’s been doing nasty things with some other woman crowns him with a blunt instrument and kills him, that’s tragedy, right, it’s tragedy. If she happens to have a frozen leg of lamb in the hand and crowns him with that then they begin to titter, you see. And then if she takes the frozen leg of lamb puts it oven and cooks it and feeds it to the detectives who are looking for the murder weapon, that’s comic. There’s a very narrow line between the two.

Wogan was a British television chat show that was broadcast on BBC1 from 1982 until 1992, presented by Terry Wogan. Interview with Dahl in December 1984. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=V-oCoPFuK0w&t=113s>. Diversos acessos.

Para o desenvolvimento do presente trabalho consultamos duas edições, ambas publicadas por Penguin Books; a edição mais antiga não está datada e a outra edição que utilizamos foi reimpressa em 2011, mas não tem o número da edição indicado. Embora os contos tenham sido publicados primeiramente entre a década de 1950 e início da década de 1960, não são identificadas informações culturalmente marcadas que interfiram na compreensão dos contos; conseqüentemente, ainda que os aspectos linguísticos tenham sido atualizados nas traduções de Mendonça do final da década de 1980 e nas de Ghirardi na primeira década dos anos 2000, não identificamos diferenças significativas quanto a este aspecto comparando ambas as traduções; ademais, as relações humanas, foco relevante nas narrativas, são atemporais e continuam despertando o interesse dos leitores. Em seguida, teceremos comentários que dizem respeito especificamente a diversos aspectos da coletânea *Kiss Kiss*.

Segundo Gargett (2017) “[...] o adjetivo Dahlesque é associado ao horror, e humor muito negro.”³⁰ (Gargett, 2017, p. 52, tradução nossa). O subtítulo da edição não datada, a nosso ver, indica essa natureza marcante do trabalho de Dahl: “*A mind-bending collection of stories monstrous and macabre*” traduzido por José Eduardo Mendonça, em 1989, como “Histórias fantásticas” (na tradução de José Garcez Ghirardi de 2007 não há subtítulo); o adjetivo informal *mind-bending* é usado para descrever experiências tão estranhas e difíceis que as pessoas não podem compreender seu significado, segundo o *Longman Dictionary of English Language and Culture*³¹ (2005, p. 890, tradução nossa); o adjetivo *monstrous*, segundo o dicionário citado, (2005, p. 906) descreve algo extremamente negativo, impróprio, imoral ou chocante, e o adjetivo *macabre*, também de acordo com o *LDELC* (2005, p. 837), descreve situações que provocam medo, aversão e choque, especialmente conectadas à morte. Na edição de 2011 o subtítulo é “*Expect the Unexpected*” não adotado nas traduções que utilizamos. Além do subtítulo, os textos inseridos na quarta capa também antecipam ao leitor a natureza dos contos:

If you want to know what happens when a baby is fed on bees’ royal jelly... when Mrs Bixby pawns her ravishing mink coat... when Mr Pearl’s brain lives on, in a basin, after death...
If your taste is for the macabre, the sick, the outrageous, the unexpected, the horrifying – Roald Dahl will give you orgiastic delight. **If not, you are going**

³⁰ [...] the adjective Dahlesque is associated with horror, and very dark humour. (Gargett, 2017, p. 52).

³¹ Passaremos a nos referir ao *Longman Dictionary of English Language and Culture* como *LDELC*.

to miss one of the most sophisticated collections of short stories in print. (Dahl, s.d., quarta capa, negrito nosso).

Um bebê recebe como alimentação apenas geleia real...
 A senhorita Bixby acaricia seu magnífico casaco de mink...
 O cérebro do senhor Pearl continua vivo mesmo após a sua morte...
 Para os que apreciam o ultrajante, o surpreendente, o horror e a fantasia – Roald Dahl criou estas inventivas histórias.
BEIJO COM BEIJO, é uma das mais sofisticadas coleções de contos já publicada. (Dahl/Mendonça, 1989, quarta capa).

Observa-se que na tradução de Mendonça há a omissão de duas orações condicionais presentes no texto de partida e que houve uma adaptação, pois a segunda condicional não traduzida foi substituída pelo título da obra. Na edição de 2011 pode-se ler na capa e na quarta capa:

‘Unnerving bedtime stories, subtle, proficient, hair-raising and done to a turn’ *San Francisco Chronicle*

Eleven devious, shocking stories from the master of the unpredictable, Roald Dahl.

What could go wrong when a wife pawns the mink coat that her lover gave her as a parting gift? What happens when a priceless piece of furniture is the subject of a deceitful bargain? Can a wronged woman take revenge on her dead husband?

In these dark, disturbing stories Roald Dahl explores the sinister side of human nature: the cunning, sly, selfish part of each of us that lead us into the territory of the unexpected and unsettling. Stylish, macabre and haunting, these tales will leave you with a delicious feeling of unease.

‘One of the most widely read and influential writers of our generation.’ *The Times*

‘Raunchy and cheeky entertainment’ *Sunday Express*

‘Immense fun’ *Daily Telegraph*

(Dahl, 2011, capa e quarta capa, negrito nosso).

O que poderia dar errado quando uma esposa penhora um casaco de pele recebido de seu amante como presente de despedida? O que acontece quando um móvel de valor inestimável é alvo de uma barganha desonesta? Uma mulher maltratada pode se vingar de seu marido morto? Nestas onze histórias soturnas e intrigantes, Roald Dahl explora o lado sinistro da natureza humana, a parte astuta e ardilosa que nos leva ao território do inesperado e perturbador. Elegantes, macabros e misteriosos, estes contos vão deixá-lo com uma deliciosa sensação de desconforto. (Dahl, Ghirardi, 2007, quarta capa).

Na tradução de Ghirardi, as citações de comentários publicados em diversos jornais, destacados acima, foram omitidos. Como se vê, em ambos os casos, a decisão editorial foi de manter os textos da quarta capa do texto de partida, quase em sua integralidade, e cada tradutor usou uma edição diferente para a elaboração de seu trabalho. Pode-se dizer que ambos os textos revelam a intenção do autor de provocar estranhamento

durante a leitura. Dada a natureza e o conteúdo das histórias, sabe-se que os adultos eram o público-alvo quando cada conto foi publicado entre os anos 1953 e 1960 em diversas revistas dedicadas a este público, tais como *The New Yorker* e *Playboy*, e quando a coletânea foi publicada o público-alvo não foi alterado. Pode-se argumentar, atualmente, que a leitura de *Kiss Kiss* também possa ser indicada para o público jovem, assim como Edgar Allan Poe, por exemplo, ainda que Dahl e Poe não tenham considerado tal opção.

Na edição inglesa não datada, há um paratexto na primeira página, antes da página de rosto, que dá ao leitor informações biográficas do autor e sobre a publicação de vários de seus contos, bem como sua produção para crianças. O texto é laudatório, ressaltando a relevância de Dahl na cena literária; em seu último parágrafo pode-se ler:

Roald Dahl faleceu em novembro de 1990. *The Times* chamou-o ‘um dos escritores mais lidos e influentes de nossa geração’ e escreveu em seu obituário: ‘Foi acertadamente dito sobre Dahl que ele sabia como conduzir um percurso firme e preciso em uma linha fina em que o grotesco e o cômico se encontram e combinam’ ... As crianças amavam suas histórias e fizeram dele seu favorito ... Alguns acreditam que serão clássicos no futuro.’³² (Dahl, s.d., paratexto, tradução nossa).

A importância do autor é ressaltada pelo fato de ser publicado pela Penguin Books desde 1962, uma editora tradicional e respeitada cujo vasto catálogo inclui clássicos, romances, contos e diversas outras categorias e inúmeros autores. Assim, Dahl é incluído em uma galeria que inclui Homero, Shakespeare e George Orwell, para citar apenas alguns exemplos, e a citação de um obituário que destaca sua relevância como autor para adultos e crianças estimula a admiração do leitor dirigida ao autor. Sabe-se que nossa edição não datada foi publicada após 1990, pois a morte do autor – ocorrida nesse ano – é citada no paratexto; o número da edição também não é mencionado e não pudemos localizar tal informação na página oficial da editora na internet. Embora o paratexto da edição não datada indique uma data posterior a 1990, podemos concluir que o texto da quarta capa estava em uso em edições anteriores uma vez que foi usado por Mendonça (1989); o mesmo ocorreu com o texto da quarta capa da tradução de Ghirardi (2007).

³² Roald Dahl died in November 1990. *The Times* called him ‘one of the most widely read and influential writers of our generation’ and wrote in its obituary: ‘It was well said of Dahl that he “knew how to steer an unwavering course along the hairline where the grotesque and comic meet and mingle” ... Children loved his stories and made him their favourite ... Some believe that they will be classics of the future.’ (Dahl, s.d., paratexto).

A tradução de Mendonça, publicada em 1989, traz um paratexto no verso da página de rosto, mais breve que aquele da edição inglesa, em que são incluídas informações biográficas, títulos de outros livros do autor e a informação de que: “*Beijo com Beijo* já foi reeditado 28 vezes só nos Estados Unidos.” Ambas as orelhas são usadas também para fornecer ao leitor informações biográficas de Dahl, incluindo alguns dados que se repetem no paratexto, além de outros detalhes de sua vida e carreira; ambas as orelhas e o paratexto são marcadamente laudatórios. A tradução de Ghirardi, de 2007, não apresenta paratextos nem orelhas, mas há um parágrafo com informações biográficas sucintas na quarta capa e a indicação da página oficial de Dahl na internet para obter mais informações sobre ele.

Os onze contos que compõem *Kiss Kiss* envolvem o leitor em situações surpreendentes e inesperadas e as relações humanas são apresentadas sob diferentes perspectivas. Para desenvolver a presente pesquisa foram selecionados quatro contos em que a relação conjugal pode ser observada: nosso objetivo é analisar como as personagens femininas são construídas em relação de alteridade com os personagens masculinos com quem interagem, pois nota-se que a inversão de papéis está presente e é relevante. Para isso, selecionamos os contos “William and Mary” (1960), “The Way Up To Heaven”(1954), “Mrs Bixby and the Colonel’s Coat” (1959) e “Edward the Conqueror” (1953) porque em cada um deles há um casal aproximadamente na meia idade, cuja relação revela que, diferentemente da amizade, da cumplicidade e do cuidado mútuo esperados em uma relação conjugal há, de fato, um desequilíbrio entre marido e mulher que se altera ao longo da narrativa.

Quanto ao título, é pertinente observar que a repetição *kiss kiss* é uma maneira informal de se despedir de um amigo próximo; essa forma pode ser comparada às expressões “beijinho, beijinho” ou “beijo, beijo” que podem ser usadas em português. Há também a forma *XOXO*, considerada uma gíria, que pode ser traduzida como “abraços e beijos”; em geral, é usada por pessoas jovens para terminar mensagens breves para amigos próximos. Não se pode deixar de notar como pode ser instigante para um leitor deparar-se com a combinação do título *Kiss Kiss* que remete a uma despedida informal com o subtítulo *A mind-bending collection of stories monstrous and macabre* (na capa da edição não datada), ou ainda, *Expect the Unexpected* (na capa da edição de 2011). Na edição de 2011 encontra-se, ainda, uma citação: ““Unnerving bedtime stories, subtle,

proficient, hair-raising and done to a turn” *San Francisco Chronicle* que pode ser traduzido como: “Histórias para dormir inquietantes, sutis, proficientes, arrepiantes e feitas para chocar”. Cabe ressaltar que na tradução de Ghirardi o subtítulo e a citação do *San Francisco Chronicle* não estão presentes e não é possível saber se esses paratextos constavam na edição consultada pelo tradutor.

Como resposta à questão “**O que motivou a escolha do título *Beijo com beijo?*”, de nossa entrevista, Mendonça respondeu: “[...] a escolha foi da editora. Achei o título inadequado e comercialmente infeliz.”³³ (Mendonça, 2021). Percebe-se, com isso, que nem sempre há disposição da casa editorial para aceitar sugestões dadas pelo profissional de tradução e, nesse caso, o tradutor não tem poder de decisão. Respondendo uma pergunta semelhante, Ghirardi disse:**

Minha sugestão inicial para o título era *Beijo, tchau* porque isto me permitiria recuperar a ideia de beijo, do original, indicando, simultaneamente, a coloquialidade dessa forma de despedida em inglês (um dos sentidos possíveis para *Kiss, Kiss*).

Os editores não entenderam que essa fosse uma solução comercialmente atraente. Eu não desejava que o título ficasse apenas *Beijo* porque acreditava – como ainda acredito – que isso eliminaria uma nuance importante da construção de Dahl. Chegamos a um meio termo, deixando a vírgula depois de *Beijo*, de modo a preservar algo da textura aberta do original.³⁴ (Ghirardi, 2021).

Na resposta acima, percebe-se que o tradutor teve mais condições de negociar o título com a editora, chegando a um meio termo. Dessa forma, foi possível manter um efeito que se aproxima daquele presente no texto de partida.

Sabe-se que o título é um paratexto fundamental que estabelece relação entre o leitor e a obra. Diante disso, sabendo qual é a natureza dos contos em *Kiss Kiss* e sabendo que o título remete a uma expressão usada em despedidas informais, perguntamo-nos qual seria a circunstância dessa despedida. Pode-se entender o título como uma despedida metafórica que nos remete à efemeridade da vida e das relações. Pode-se imaginar que os casais protagonistas dos contos analisados, em algum momento de suas vidas, desfrutaram (em maior ou menor grau) da proximidade, da intimidade e da cumplicidade próprias das relações conjugais. No entanto, essa relação esgarçou-se pouco a pouco

³³ (Mendonça, J. E. Entrevista concedida a Valquiria Pereira Alcantara, São Paulo, 1º jun. 2021).

³⁴ (Ghirardi, J. G. Entrevista concedida a Valquiria Pereira Alcantara, São Paulo, 19 jun. 2021).

resultando no distanciamento do casal percebido em cada um dos contos: William oprimia Mary tratando-a com rigor; o senhor Foster também oprimia a senhora Foster e sadicamente provocava seu nervoso; a senhora Bixby traía o marido sem saber que era também traída e, por fim, Edward tratava Louisa com frieza e mantinha controle sobre ela.

O amor que une um casal pode ser duradouro e manter o casal unido por décadas ou deixar de existir com o passar do tempo restando em seu lugar, na melhor das hipóteses, a amizade ou o ressentimento, na pior das hipóteses. Essa variação que faz parte do imponderável é, na verdade, a imagem da efemeridade que não pode ser controlada pelas pessoas, seja a duração longa ou breve, sempre encontra um fim. Da mesma forma é a vida, efêmera por natureza e sobre cuja duração não se tem controle algum. Pensamos que o título reflete justamente a possível brevidade da vida e das relações, pois a qualquer momento pode ser a hora da despedida, seja ela causada pelo fim de um relacionamento, seja ela causada pela morte. A única constante na vida de uma pessoa é a certeza de que a morte há de chegar e a falta de certeza de cada dia, sem saber se será o último.

Por outro lado, pode-se entender *Kiss Kiss* como uma provocação para o leitor. O narrador das histórias, depois de deixar o leitor em uma situação bastante inquietante com a leitura, em tom jocoso estaria se despedindo dizendo “Enquanto você pensa, estou saindo. Até a próxima.” Enquanto isso, o leitor é deixado com suas elocubrações e questionamentos ao final de cada conto e, sobretudo, depois da leitura do volume. Pode-se pensar, então, que o leitor é deixado em companhia de si mesmo refletindo sobre significados que podem estar associados à morte e sobre diversos aspectos das relações humanas.

Retomando os títulos de cada uma das traduções, pensamos que *Beijo com beijo* remete a uma reciprocidade que não pode ser percebida nos contos analisados. Assim como o dito popular “Amor com amor se paga”, de uma pessoa que recebe um beijo espera-se a retribuição não só como uma cortesia, mas também como demonstração de afeto. Nos casos que citamos acima, William, o senhor Foster e Edward não retribuem como esperado a dedicação das esposas. Dessa perspectiva, a senhora Bixby é a única que recebe a contrapartida do marido, mas não se trata de carinho e sim a deslealdade.

Dessa forma, a nosso ver, o título *Beijo com beijo* se afasta da natureza, que apontamos acima, do título de partida.

Quanto ao título da tradução *Beijo*, a vírgula tem justamente a função de criar expectativa. No sistema de pontuação, para indicar a finalização de um período usa-se o ponto final; a vírgula é usada para separar elementos dentro de um período. Assim, quando nos deparamos com a vírgula do título somos instigados a pensar no que viria em seguida. A ideia de efemeridade sugerida no título de partida pode ser resgatada por essa composição *Beijo*, além de resgatar, como afirmou o tradutor, a ideia de despedida.

Foco narrativo: leitores adultos e crianças

Valle (2008), no artigo “The narrative voice in Roald Dahl’s children’s and adult books” apresenta a análise do foco narrativo em obras para crianças e adultos e afirma que:

[a] tendência geral em crítica literária tem sido de estudar os trabalhos de Dahl em dois compartimentos como se fosse um autor com duas cabeças escrevendo distintamente para públicos diferentes sem conexão literária, temática ou estilística entre ambos. [...] Como consequência, o autor é apresentado como uma figura do tipo Dr Jekyll and Hyde que apresenta seu lado obscuro para os adultos e seu lado iluminado para as crianças em seus livros infantis. [...] A impressão global é que a crítica parece não saber qual a melhor abordagem para um autor que publica indistintamente para dois públicos supostamente diferentes.³⁵ (Valle, 2008, p. 292-293, tradução nossa).

Em primeiro lugar, é preciso reconhecer que há de fato a distinção entre leitores adultos e crianças, pois há diferenças de experiências de vida e de leitura, além de diferenças de desenvolvimento emocional e cognitivo; não é nosso objetivo aprofundar a discussão quanto a esses aspectos, mas não podemos deixar de mencioná-los. Contudo, ressaltamos a relevância do ponto de vista de Valle (2008) pois, como apontado, trata-se de um único autor dirigindo-se a diferentes públicos. Assim, pensamos ser esperado que

³⁵ [t]he general tendency in literary criticism has been to study Dahl’s works in separate compartments as if he was a two-headed author writing distinctly for different audiences with no literary, thematic or stylistic links between the two. As a consequence, the author is presented like a Dr Jekyll and Hyde figure who displays his dark side to adults in his short stories and his light side to children in his children’s books. [...] The overall impression is that critics do not seem to know how to best approach an author who publishes indistinctly for two supposedly different audiences. (Valle, 2008, p. 292-293).

haja alguma intersecção entre a produção para adultos e para crianças, seja esse ponto de contato relativo ao tema e/ou conteúdo, seja quanto a aspectos estilístico, lexical ou nível de sofisticação estrutural. Valle (2008) aponta que a voz narrativa em primeira pessoa tende a prevalecer nas obras para crianças com um narrador mais intrusivo e a presença desse tipo de voz narrativa nos contos para adultos é menos frequente e desempenha um papel diferente na narrativa quando comparado com as obras infantis. A voz narrativa em terceira pessoa é mais comum em contos para adultos e, às vezes, cede espaço para que um dos personagens se manifeste.

Apresentamos, a seguir, a análise dos contos “William and Mary”, “The Way Up To Heaven”, “Mrs Bixby and the Colonel’s Coat” e “Edward the Conqueror”, que fazem parte da coletânea *Kiss Kiss*, publicada pela primeira vez em 1959. Os comentários se referem a diferentes aspectos dos contos em ambas as línguas de partida e chegada: relevância do título, recursos tipográficos, seleção lexical e sintaxe, foco narrativo e, quando relevante, marcas de oralidade. A discussão desses aspectos permitirá analisar também o relacionamento dos personagens muitas vezes evidenciado pela seleção lexical.

2.1 “William and Mary”: a troca de lugar entre vítima e algoz³⁶

A relevância do nome do casal

Iniciamos nosso estudo apresentando algumas observações acerca do sobrenome do casal que julgamos tão importante quanto o primeiro nome dos protagonistas: Pearl, pérola em português. Não é possível afirmar que Dahl tivesse conhecimento da simbologia atribuída à pedra preciosa ou que, deliberadamente, tenha escolhido o nome para seus personagens devido a tal simbologia. Contudo, propriedades e usos atribuídos à pérola, conforme descrições contidas no *Dicionário de Símbolos* de Chevalier e Gheerbrant, nos levam a pensar que é possível desenvolver um exercício de interpretação pertinente para compreender a natureza do relacionamento do casal protagonista, bem como de alguns eventos narrados. Dessa forma, iniciamos nosso exercício com a seguinte informação: William Pearl era doutor em filosofia e professor na renomada Universidade de Oxford, enquanto à sua esposa cabia cuidar das tarefas domésticas. Considerando os aspectos simbólicos atribuídos à pedra preciosa, destacamos alguns que podem ser relacionados com a interação do casal. Segundo Chevalier e Gheerbrant (1992):

PÉROLA: Símbolo lunar, ligado à água e à mulher. A constância de suas significações é tão notável quanto a sua universalidade, como mostram em diversos livros Mircea Eliade e inúmeros etnólogos.

Nascida das águas ou nascida da Lua, encontrada em uma concha, a pérola representa o princípio Yin: ela é o símbolo essencial da feminilidade criativa. *O simbolismo sexual da concha lhe comunica todas as forças que implica; enfim, a semelhança entre a pérola e o feto lhe confere propriedades genésicas e obstétricas; desse triplo simbolismo – Lua, Água, Mulher – derivam todas as propriedades mágicas da pérola: medicinais, ginecológicas, funerárias* (ELIT apud Chevalier e Gheerbrant, 1992, p. 711)³⁷ [...]

Entre os gregos, ela era o emblema do amor e do casamento. [...]

Com os cristãos e os gnósticos, o simbolismo da pérola se enriquece e se complica, sem, entretanto, jamais desviar-se de sua primeira orientação. [...]

A pérola desempenha um papel de centro místico. Ela simboliza a sublimação dos instintos, a espiritualização da matéria, a transfiguração dos elementos, o

³⁶ Análise apresentada como palestra intitulada “William and Mary: a troca de lugar entre vítima e algoz em um conto de Roald Dahl” na II Jornada Internacional “Reflexões Contemporâneas sobre Autoria e Imaginário na Literatura para Crianças e Jovens” durante o VI Encontro Internacional do Grupo de Pesquisa Produções Literárias e Culturais para Crianças e Jovens (GPPLCCJ) “Problemáticas contemporâneas: Estudos sobre Autoria e Imaginário” realizado de 10 a 12 de novembro de 2021, na Universidade de São Paulo.

³⁷ Eliade, M. *Traité d’histoire des religions*, Paris, 1949; nova edição 1964.

termo brilhante da evolução. Ela se assemelha ao homem esférico de Platão, imagem da perfeição ideal das origens e dos fins do homem. O muçulmano representa o eleito para o Paraíso fechado dentro de uma pérola em companhia de sua huri. A pérola é o atributo da perfeição angélica, de uma perfeição, entretanto, que não é dada, mas adquirida por uma transmutação. (Chevalier e Gheerbrant, 1992, p. 711/712, *italico dos autores*).

O primeiro aspecto simbólico diz respeito à própria personalidade de Mary, pois embora a pérola seja considerada símbolo da feminilidade criativa, a personagem é caracterizada como uma mulher submissa ao marido, sem espaço para demonstrar sua real personalidade. Além disso, embora a pedra preciosa possa ser considerada um símbolo do amor e do casamento para os gregos, pensamos que a motivação do matrimônio – afeto ou apenas conveniência – possa ser questionada a julgar pela forma como William tratava a esposa.

Quanto a William, a despeito da imagem que tinha de si mesmo, foi descuidado com a saúde e diagnosticado com câncer no pâncreas em estágio avançado, deixando-o com pouco tempo de vida; durante sua hospitalização, foi abordado por um neurocirurgião a quem já conhecia e de quem recebeu a proposta para participar de um experimento que manteria apenas seu cérebro vivo selando definitiva e irremediavelmente seu destino. Diferentemente “da espiritualização da matéria” e da “imagem da perfeição ideal das origens e dos fins do homem” (Chevalier e Gheerbrant, 1992, p. 712) simbolizadas pela pérola, a manutenção do cérebro de William com vida servia ao propósito do médico de comprovar que sua teoria podia ser realizada; para William, o experimento significava o ápice da vaidade, pois acreditava que seu cérebro havia se tornado precioso e único com o acúmulo de conhecimento adquirido ao longo do tempo. De maneira análoga a uma pérola em sua concha, o cérebro seria preservado mergulhado em um líquido dentro de um recipiente e conectado a um aparelho que substituiria o coração e o pulmão. Como o professor de filosofia estaria praticamente desprovido de sentidos conectando-o ao mundo, a ausência desses contatos pode ser comparável à sublimação dos instintos a que se referem Chevalier e Gheerbrant (1992). Contudo, a situação sugerida pelo médico como ideal e assim imaginada por William, tornar-se-ia ideal para Mary, mas não para ele.

Destacamos ainda o caráter *yin* atribuído à pérola pois, segundo a cultura chinesa:

[...] o **yin** e o **yang** designam o aspecto obscuro e o aspecto luminoso de todas as coisas; o aspecto terrestre e o aspecto celeste; o aspecto negativo e o aspecto positivo; o aspecto feminino e o masculino; é, em suma, a expressão do dualismo e do complementarismo universal. **Yin** e **yang** só existem em relação um ao outro. São inseparáveis e o ritmo do mundo é o próprio ritmo de sua alternância. (Chevalier e Gheerbrant, 1992, p. 965, negrito dos autores).

A complementaridade representada pela alternância entre *yin* e *yang* pode ser percebida na relação matrimonial de William e Mary, pois existe uma interdependência entre eles. William era o único provedor da família e desenvolvia atividade intelectual, enquanto Mary desempenhava as tarefas domésticas e dependia dele. Ora, para que William pudesse dedicar-se ao trabalho era necessário que Mary desempenhasse bem suas atribuições e para que Mary pudesse manter a casa em bom funcionamento dependia dos recursos providos por William. Na natureza, *yin* e *yang* se alternam e têm uma relação harmônica e equilibrada; no casamento dos personagens, contudo, um depende do outro sem a esperada harmonia. A alternância entre as forças da natureza ocorre em ciclos com diferentes períodos de duração, dia e noite, maré alta e maré baixa, para citar dois exemplos; já no casamento que observamos, o ciclo de domínio da energia masculina, portanto *yang*, teve duração de trinta anos – tempo em que estiveram casados até a morte de William – e esse domínio expressa-se na submissão e dependência de Mary. Somente com a morte do marido Mary pôde finalmente assumir o controle de sua vida e o período de domínio da energia *yin* teve início. A alternância da predominância de William em relação a Mary tem uma fase de transição com a interferência do médico, pois com a morte do professor, a esposa subitamente passaria a ter controle da situação, mas o breve contato com o médico e a submissão ao experimento evidencia a transferência de domínio de William para Mary. Essa transferência ocorre com um período de transição em que William está totalmente submetido ao médico, primeiro gravemente doente em uma cama de hospital quando é abordado por Landy e, em seguida, depois do procedimento, a garantia da sobrevivência do cérebro dependia da monitoração do cirurgião. Somente depois dessa fase é que Mary pôde perceber como a situação havia se tornado favorável a ela.

Assim como a pérola é um produto único com características singulares, William tem uma imagem elevada de si mesmo por seus anos dedicados aos estudos e ao conhecimento, considerando seu cérebro valioso:

[...] Was there not, after all, I asked myself, something a bit comforting in the thought that my brain might not necessarily have to die and disappear in a few weeks' time? There was indeed. I am rather proud of my brain. It is a sensitive, lucid, and uberous organ. It contains a prodigious store of information, and it is still capable of producing imaginative and original theories. As brains go, it is a damn good one, though I say it myself. (Dahl, 2011, p. 36).

[...] *Afinal, eu me perguntei, não havia algo de reconfortante em pensar que meu cérebro pudesse não ter de necessariamente morrer e desaparecer em algumas semanas? Sem dúvida havia. Eu me orgulho muito de meu cérebro. É um órgão sensível, lícido e fértil. Contém uma armazenagem prodigiosa de informação e ainda é capaz de produzir teorias imaginativas e originais. Em se tratando de cérebros, é um exemplar muito bom, embora seja eu mesmo a dizer isto.*³⁸ (Dahl/ Mendonça, 1989, p. 26).

[...] Afinal de contas havia ou não havia, perguntei-me, algo de consolador na ideia de que meu cérebro não teria necessariamente de morrer e desaparecer dentro de poucas semanas? Na verdade, havia. Tenho bastante orgulho de meu cérebro. É um órgão sensível, lícido e fecundo. Tem um acervo prodigioso de informações e ainda é capaz de produzir teorias criativas e originais. Na categoria cérebros, é bom para diabo, embora seja eu mesmo que o esteja dizendo. (Dahl/ Ghirardi, 2007, p. 43).

Um experimento que visa manter o cérebro vivo e funcionando totalmente desvinculado de um corpo é por si só extravagante; ainda assim, o filósofo deixou-se convencer pelo cirurgião. O sucesso em tal empreitada faria do médico uma figura singular e, se o objeto da experiência fosse de alguém com alguma distinção, imaginamos que isso daria a ela ainda mais visibilidade. A estratégia utilizada pelo médico para convencer William foi a de alimentar seu ego estimulando o desejo de ter preservado seu conhecimento acumulado ao longo dos anos – dessa forma, o médico poderia acrescentar credibilidade à sua pesquisa, por mais esdrúxula que pudesse parecer. Quanto a Mary, ela não foi consultada pelo marido a respeito do experimento, e recebeu informações por meio de uma carta deixada por William. Na carta, ele alegou que tentou explicar o procedimento, mas ela se recusou a ouvir, restando a ela saber de tudo depois de o fato ter sido consumado.

Além da analogia que perpassa a narrativa comparando o cérebro de William a uma pérola extraída de sua concha/crânio como afirma Warren (1994) e reforçada pelo sobrenome do casal – Pearl –, é relevante também observar os primeiros nomes de cada uma das partes destacados no próprio título do conto “William and Mary”. Como observou Warren (1994), Mary usa o nome do marido substantivado:

³⁸ Na edição de 1989, tradução de Mendonça, optou-se por manter a carta escrita pelo personagem em itálico e optamos por manter o texto, em todas as citações, tal qual se apresenta na edição.

You know what, she told herself, looking behind the eye now and staring hard at the great grey pulpy walnut that lay so placidly under the water, I'm not at all sure that I don't prefer him as he is at present. In fact, I believe that I could live very comfortably with **this kind of a William. I could cope with this one.** (Dahl, 2011, p. 45-46, negrino nosso).

O substantivo *will* é polissêmico e um dos significados atribuídos diz respeito à determinação de uma pessoa. Quando Mary usa o nome do marido substantivado é a essa determinação que a mulher se refere, pois era com essa firmeza que William fazia prevalecer suas vontades em detrimento de qualquer desejo de Mary: ela não tinha permissão para fumar e o casal não teve filhos porque o marido desaprovava ambos, o tabagismo e crianças. Esse traço da personalidade de William, encerrado paronomasticamente em seu próprio nome, foi anulado completamente com o estado em que ele se encontrava, pois sua manifestação não era possível por quaisquer meios. Mary constata, então, que se antes ela não tinha recursos para lidar com o controle do marido, a situação que se apresentava a colocava em uma posição oposta porque ela poderia impor sua vontade ao marido.

Também o nome “Mary” é significativo como apontou Warren (1994):

O nome de Mary também é significativo: ela o repete várias vezes encarando o olho [de William] asseverando sua independência recém adquirida. “Mary,” que se assemelha a “Marry,” enfatiza os laços conjugais que ainda os une, como ela explica ao Dr. Landy (“É meu marido, você sabe.”)³⁹ (Warren, 1994, p. 98, tradução nossa).

Depreende-se dessa observação de Warren (1994) que o casamento de William e Mary representava uma camisa de força para Mary e a situação adequada para William exercer sua dominação sobre a esposa. Quando ele passa a ter outra existência depois do procedimento cirúrgico, o casamento assume outra função para Mary que percebe aquela como a oportunidade perfeita para assumir o controle antes mantido por William. O casamento havia sido uma forma de encarceramento para Mary porque era desprovida da possibilidade de tomar decisões, ao passo que William, reduzido apenas a seu cérebro e

³⁹ Mary's name, too, is significant: she repeats it several times while staring into the eye asserting her newly-found independence. “Mary,” with its resemblance to “Marry,” emphasizes the connubial bonds that still bind them together, as she explains to Dr. Landy (“It is my husband, you know.”) (Warren, 1994, p. 98).

um olho, é colocado na posição de encarcerado e devolve a liberdade à mulher. Em relação às traduções publicadas no Brasil, apenas leitores com conhecimentos da língua de partida poderiam ter acesso ao jogo de sentidos presente no título em língua inglesa, pois esse jogo não se sustenta em língua portuguesa.

Relevância dos recursos tipográficos: itálico

O uso de itálico nos diversos livros de Roald Dahl tende a ter como principal função destacar algum elemento relevante do texto associado à diferenciação de tom ou inflexão durante leitura em voz alta, mas também pode ter outras funções. Para o desenvolvimento do nosso trabalho estamos utilizando duas edições de *Kiss Kiss*, uma delas sem data (mas seguramente publicada depois de novembro de 1990, pois há referência no paratexto à morte de Dahl ocorrida nessa data) e outra mais recente de 2011. No intervalo entre ambas as edições houve uma revisão do texto com alteração no uso de itálico e comentaremos sobre tal mudança a seguir.

Na edição de 2011, quando Mary imaginava qual seria o conteúdo da carta deixada por William, o parágrafo está italicizado:

My dear Mary, I trust that you will not permit my departure from this world to upset you too much, but that you will continue to observe those precepts which have guided you so well during our partnership together. Be diligent and dignified in all things. Be thrifty with your money. Be very careful that you do not... et cetera, et cetera. (Dahl, 2011, p. 16).

Nesse parágrafo que corresponde ao que Mary espera ler na carta, o uso de itálico destaca o fato de ser parte de uma carta escrita por William cujo conteúdo, até aquele momento, era apenas imaginado pela mulher. Na edição não datada, esse parágrafo não foi italicizado, mas a fonte tem tamanho menor em comparação com o restante do texto.

Tanto o que Mary imaginou que leria na carta recebida como a carta completa deixada pelo marido foram italicizadas na edição de 2011. A fonte diferenciada destaca a carta durante a leitura de Mary ficando claro para o leitor que se trata de um texto encaixado em uma narrativa mais ampla – o próprio conto. Na medida em que o leitor toma conhecimento do conteúdo da carta ao longo da leitura de Mary, essa concomitância implica uma coincidência do tempo de leitura do leitor e da personagem. Benedito Nunes,

em *O tempo na narrativa*, discorre sobre os diversos aspectos do tempo na narrativa e seus desdobramentos incluindo as diferentes formas como o tempo se apresenta no romance. A tentativa de compreensão do tempo revela sua complexidade:

A própria palavra *tempo* não é unívoca. Por outro lado, a narração, como ato, se desdobra temporalmente. Contar uma história leva tempo e toma tempo. Leva tempo para ser contada e toma tempo de quem a escuta ou lê. É atividade real que consome minutos ou horas do narrador e do ouvinte ou do leitor. E, como atividade real, pode ser o exercício de uma arte, cujos parceiros estão em confronto, situados no mesmo espaço, se a narrativa é oral, e distantes entre si, separados no espaço e no tempo, no caso da narrativa escrita. (Nunes, 1988, p. 14, itálico do autor).

A estrutura de “William and Mary” encerra duas narrativas, uma contada por um narrador em terceira pessoa que pouco a pouco conta os eventos que ocorreram a Mary depois da morte do marido e outra narrada em primeira pessoa por William que descreve a conversa que teve com o cirurgião que lhe propôs manter seu cérebro vivo depois de sua morte. Essa segunda narrativa está inserida na primeira e se apresenta como um *flashback* para Mary e o leitor; quanto a William, sua narrativa refere-se a um diálogo que está no passado cujo conteúdo está ancorado em conjecturas sobre o futuro de William, uma vez que se tratava de um procedimento com resultado incerto. Ainda que o cirurgião tivesse confiança de que daria certo, não podia garantir com absoluta certeza se seria bem-sucedido. Do ponto de vista de Mary – e do leitor –, não se trata mais de futuro, mas de presente, pois o que é apresentado a ela, e a nós leitores, é o resultado do procedimento, bem como a perspectiva de futuro da nova relação que se estabeleceu entre William e Mary após a cirurgia. A coincidência do tempo de leitura do leitor e de Mary exemplifica o desdobrar temporal da narração a que se referia Nunes (1988), pois idealmente, o tempo empenhado pelo leitor para ler a carta é o mesmo despendido por Mary. Essa coincidência permite a aderência do leitor ao ponto de vista da mulher e, conseqüentemente, todos os eventos que sucedem a leitura contribuem para que o leitor desenvolva empatia em relação a Mary e antipatia em relação a William.

O intrincado jogo temporal articulado no conto, com as duas narrativas, direciona o leitor para, ao final do conto, compreender a atitude de Mary em relação ao marido. Por um lado, William narrou o que houve em seu quarto de hospital e seu aceite para participar do experimento do médico. Para que William desse uma resposta positiva, Landy manipulou sua vaidade e seu orgulho, pois ao descrever como seria o procedimento

cirúrgico com riqueza de detalhes, estimulou a confiança de William. Por outro lado, ao ler a carta deixada pelo marido, Mary sentiu-se incomodada justamente por saber o que teria acontecido ao marido com tantos detalhes. A partir daí, ela recorda momentos da vida conjugal que revelam quão dominador e controlador ele era ao mesmo tempo que ela decidia se deveria atender ao pedido do marido. Quando estava no hospital e soube exatamente em que condições ele se encontrava, a perspectiva de futuro que seduziu William, tomou outra configuração e o que antes havia sido apresentado como positivo para ele, foi sugerido como o oposto uma vez que daquele momento em diante Mary estaria no controle.

O uso de itálico em edições mais recentes acrescenta ênfase e destaque à carta de William. Por outro lado, em edições anteriores, os elementos que estavam em destaque ao longo da carta precisaram receber outro tipo de tratamento. Para isso a fonte desses elementos, na edição mais recente, não está italicizada como pode ser visto abaixo:

Tabela 1 – Uso de itálico nas duas edições consultadas de *Kiss Kiss* (continua)

Edição não datada	Edição de 2011
“On the contrary, you have a great deal to gain – especially <i>after you’re dead.</i> ” p. 24	“ <i>On the contrary, you have a great deal to gain – especially after you’re dead.</i> ” p. 21
“[...] It glimmers at you out of their eyeballs like a dull electric sign and it reads <i>Only I can save you.</i> ” p. 24	“[...] <i>It glimmers at you out of their eyeballs like a dull electric sign and it reads Only I can save you.</i> ” p. 22
“[...] Now the thing is this: that dog’s head, sitting there all alone on a sort of tray, was <i>alive.</i> ” p. 25	“[...] <i>Now the thing is this: that dog’s head, sitting there all alone on a sort of tray, was alive.</i> ” p. 22
“[...] <i>Your</i> brain, for example, after <i>you</i> are dead.” p. 25	“[...] <i>Your brain, for example, after you are dead.</i> ” p. 23
“I believe that you <i>would</i> be able to communicate with us,’ Landy said.” p. 25	“ <i>I believe that you would be able to communicate with us, ’Landy said.</i> ” p. 23
“[...] and my plans would not involve touching you at all until <i>after</i> you are dead.” p. 26	“[...] <i>and my plans would not involve touching you at all until after you are dead.</i> ” p. 23
“[...] You see, afterwards, when you regain consciousness, it will be much more satisfactory from your point of view if you are able to remember exactly <i>where</i> you are and <i>how</i> you came to be there.” p. 28	“[...] <i>You see, afterwards, when you regain consciousness, it will be much more satisfactory from your point of view if you are able to remember exactly where you are and how you came to be there.</i> ” p. 27
“You’d be out cold, I promise you that, William. Don’t forget you <i>died</i> just a few minutes before.” p. 28	“ <i>You’d be out cold, I promise you that, William. Don’t forget you died just a few minutes before.</i> ’ p. 27

Tabela 1 – Uso de itálico nas duas edições consultadas de *Kiss Kiss* (conclusão)

‘ “No,” he answered. “Not at all. What <i>are</i> you doing?”	‘ “No,” <i>he answered. “Not at all. What are you doing?”</i>
‘ “I’m just removing a blood clot from your brain.”	‘ “ <i>I’m just removing a blood clot from your brain.</i> ”
‘ “You <i>are</i> ?”	‘ “ <i>You are?</i> ”
‘ “Just lie still. Don’t move. I’m nearly finished.” p. 29	‘ “ <i>Just lie still. don’t move. I’m nearly finished.</i> ” p. 28
““But would it <i>function?</i> ”” p. 31 ““But <i>I</i> couldn’t communicate with <i>you.</i> ”” p. 33	““ <i>But would it function?</i> ”” p. 30 ““ <i>But I</i> couldn’t communicate with <i>you.</i> ”” p. 32
“[...] Whereas my body, my poor old body, the thing that Landy wants to throw away – well, even you, my dear Mary, will have to agree with me that	[...] <i>Whereas my body, my poor old body, the thing that Landy wants to throw away – well, even you, my dear Mary, will have to agree with me that</i>
there is really nothing about <i>that</i> which is worth preserving any more.” p. 36	<i>there is really nothing about that which is worth preserving any more.</i> p. 36
Did she <i>have</i> to call Landy? p. 38	<i>Did she have to call Landy?</i> p. 39

Fonte: Dahl, s.d. e Dahl, 2011

Percebe-se nos exemplos apresentados que o uso de fonte não italicizada, de alguma forma, também traz destaque para os elementos em itálico em edições anteriores. Na medida em que Dahl emprega itálico (e caixa alta, em outras obras) para aproximar a fala do texto escrito, o uso de fonte regular onde antes havia itálico implica enfraquecimento da ênfase nesses casos particulares, pois como a fonte italicizada tende a chamar mais a atenção, palavras ou sintagmas em fonte regular em meio a um texto mais extenso italicizado não atrai tanto o olhar do leitor, embora o uso de itálico em toda a carta tenha uma função específica como apontado anteriormente.

Comparando ambas as edições do texto fonte, percebe-se que há dois casos em que o destaque é omitido: “In fact you *must* know them.” (Dahl, s.d., p. 21) / “*In fact you must know them.*” (Dahl, 2011, p. 18), nesse caso o uso do verbo modal italicizado reflete a opinião de William que estava convencido de que Mary deveria tomar conhecimento dos detalhes do procedimento assim como ele próprio foi convencido pelo médico; em “[...] Certainly I won’t say good-bye, because there’s a chance, just a tiny chance, that if Landy succeeds in his work I may actually *see* you again later, that is if you can bring yourself to come and visit me.” (Dahl, s.d., p. 36) / “[...] *Certainly I won’t say good-bye, because there’s a chance, just a tiny chance, that if Landy succeeds in his work I may actually see you again later, that is if you can bring yourself to come and visit me.* (Dahl,

2011, p. 37) o destaque dado ao verbo *see* refere-se à situação inusitada em que William e Mary se veriam novamente após a morte dele, pois um de seus olhos seria preservado com o cérebro.

Nos exemplos que seguem, o uso de itálico é mantido em ambas as edições com o objetivo de destacar o título de uma publicação:

“‘Which newspaper?’ Mrs Pearl asked sharply.
 ‘The *Daily Mirror*. The headlines are larger.’
 ‘He hates the *Mirror*. Give him *The Times*.’
 There was a pause, then the doctor said, ‘Very well, Mrs Pearl. We’ll give it *The Times*. We naturally want to do all we can to keep it happy.’ (Dahl, s.d., p. 39 e Dahl, 2011, p. 40).

Em ‘*Him*,’ she said. ‘Not *it. Him!*’/ ‘*Him*,’ the doctor said. ‘Yes, I beg your pardon. [...]’ (Dahl, s.d., p. 39 e Dahl, 2011, 40) Mary corrige o médico, pois metonimicamente ainda estavam se referindo a William, não apenas a uma parte de seu corpo como se fosse um objeto qualquer. Nas ocorrências que seguem, a função para o uso de itálico é de acréscimo de ênfase:

‘And he *can* see me?’

‘You mean he *knows* he’s in this basin?’

‘Good *gracious* me,’ Mrs Pearl said, and she paused to consider this intriguing aspect.

‘There,’ she said softly, peering into the basin. ‘From now on Mary’s going to look after you *all* by herself and you’ve nothing to worry about in the world. When can I have him back home, Doctor?’

He tried to imagine what his own feelings would be if it were *his* wife’s brain lying there and *her* eye staring up at him out of that capsule.
 (Dahl, s.d., p. 43-44 e Dahl, 2011, p. 45-46-47).

Em “[...] She inhaled deeply, and she held the smoke inside her lungs for three or four seconds; then suddenly, *whoosh*, out it came through her nostrils in two thin jets which struck the water in the basin and billowed out over the surface in a thick blue cloud, enveloping the eye.” (Dahl, s.d., p. 45 e Dahl, 2011, p. 48) o uso de itálico destaca a onomatopeia que reproduz o momento em que Mary expele a fumaça de cigarro. Como pode ser visto, o emprego de itálico nos exemplos acima está de acordo com o uso do

recurso não só em outros livros do autor como também nos outros contos que compõem o *corpus* de análise deste trabalho.

Uso de itálico nas traduções

Não é possível dizer que edição cada tradutor utilizou para desenvolver seu trabalho, mas o texto da quarta capa e as datas de publicação indicam que Mendonça e Ghirardi utilizaram edições diferentes do texto de partida. Quanto ao uso de itálico, observa-se uma curiosidade, pois a tradução de Mendonça de 1989 incluiu o recurso tipográfico que observamos na edição inglesa de 2011; na tradução de Ghirardi observa-se o oposto, não há itálico destacando a carta de William, tal qual nossa edição não datada. Podemos apenas conjecturar a respeito da decisão de usar itálico para destacar a carta no conto e nossa hipótese é que tenha sido uma decisão editorial.

Além do efeito discutido acima, há variações quanto ao uso de itálico que observamos depois de comparar ambas as traduções. Apresentamos, a seguir, tais variações e possíveis efeitos. O parágrafo que se refere ao que Mary imagina que vai ler na carta de William está italicizado na tradução de Mendonça (1989) coincidindo com a edição de 2011 do texto fonte e na tradução de Ghirardi (2007) optou-se pelo uso de fonte em tamanho menor que o restante do texto como em nossa edição não datada; o mesmo procedimento foi adotado com o trecho final da carta de William – um *post scriptum* – em que expressa restrições semelhantes às que Mary havia imaginado. Nos exemplos incluídos na tabela abaixo identificamos as ocorrências em que Mendonça (1989) preserva o destaque observado no texto de partida, apenas invertendo o tipo de fonte; como esse procedimento já foi discutido anteriormente, não alongaremos os comentários. Quanto à tradução de Ghirardi (2007) observamos que o destaque foi suprimido e, conseqüentemente, a ênfase foi excluída.

Tabela 2 – Uso de itálico nas traduções de Mendonça e Ghirardi (continua)

Dahl/ Mendonça (1989)	Dahl/ Ghirardi (2007)
<i>Na verdade você deve sabê-las.</i> p. 11	Na verdade, você tem que sabê-las. p. 25
“[...] Seu <i>cérebro</i> , por exemplo, depois que você <i>estiver morto.</i> ” p. 15	“[...] O seu cérebro, por exemplo, depois que você estiver morto.” p. 30

Tabela 2 – Uso de itálico nas traduções de Mendonça e Ghirardi (conclusão)

<p>“Acredito que você conseguiria se comunicar com a gente”, disse Landy. [...] e meus planos não envolveriam tocar em nada seu até depois que você esteja morto. [...] p. 16</p> <p>‘Não’, ele respondeu. ‘Nada. O que é que você está fazendo?’ ‘Estou só removendo um coágulo de sangue de seu cérebro.’ ‘É mesmo?’ p. 19</p> <p>[...] <i>Eu certamente não vou dizer adeus porque há uma chance, uma pequena chance, de que possa realmente vê-la mais tarde, se Landy tiver êxito em seu trabalho – e se você puder vir me visitar.</i> p. 27</p>	<p>“Acredito que você seria capaz de se comunicar conosco”, disse Landy. [...] e meus planos não implicam tocá-lo de maneira nenhuma até depois de você estar morto. [...] p. 31</p> <p>‘Não’, respondeu. ‘Nem um pouco, O que é que você está fazendo?’ ‘Só estou retirando um coágulo do seu cérebro.’ ‘Está mesmo?’ p. 35</p> <p>Certamente não direi adeus porque há uma chance, apenas uma pequena chance, caso Landy tenha sucesso em sua obra, de que eu vá de fato vê-la de novo mais tarde, quer dizer, isso se você conseguir convencer-se a vir visitar-me. p. 45</p>
--	--

Fonte: Dahl/ Mendonça, 1989 e Dahl/ Ghirardi, 2007

Em “*Pegou um para si mesmo e acendeu-o com um pequeno isqueiro de prata, não maior que uma moeda de um shilling.*” (Dahl/ Mendonça, 1989, p. 16) e “Ele apanhou um cigarro e o acendeu com um pequenino isqueiro de prata não maior que uma moeda de um *shilling.*” (Dahl/ Ghirardi, 2007, p. 31) nota-se que o destaque foi mantido em ambas as traduções; contudo, o uso de itálico em palavras estrangeiras, presente na tradução de Ghirardi, foi substituído por fonte regular na tradução de Mendonça porquanto todo o texto foi italicizado.

Nos excertos “[...] *Enquanto meu corpo, meu pobre velho corpo, a coisa da qual Landy quer se desfazer – mesmo você, minha cara, vai ter de concordar que não há nada nele que ainda valha a pena preservar.*” (Dahl/ Mendonça, 1989, p. 26, negrito nosso) e “[...] Ao passo que meu corpo, meu bom e velho corpo, essa coisa que o Landy quer jogar fora – bem, mesmo você, minha cara Mary, terá de convir que não há realmente nada **nele** que ainda valha a pena conservar.” (Dahl/ Ghirardi, 2007, p. 43, negrito nosso) observamos que em ambas as traduções o destaque presente no texto de partida foi excluído.

Em ambas as edições do texto de partida temos ““And he *can* see me?”” (Dahl, p. 43/ p.45) enquanto na tradução de Mendonça nota-se que a ênfase foi deslocada do verbo modal *can* que se refere à possibilidade de William ver a esposa para o verbo *ver* “– E ele pode me *ver*?; em Ghirardi ““E ele consegue me *ver*?”” (Dahl/ Ghirardi, 2007, p. 52) vê-se que o itálico foi suprimido excluindo a ênfase. Como Mary está diante do cérebro do

marido ao qual um olho foi mantido conectado, a ênfase é importante para exprimir a surpresa e a dúvida da personagem. Quanto às ocorrências do uso de itálico em comparação com o texto de partida, observamos que quantitativamente esse recurso foi suprimido com maior frequência na tradução de Ghirardi; como esse recurso tipográfico tem uso frequente na obra de Dahl com o objetivo de destacar momentos em que o falante usaria uma entonação diferenciada, concluímos que a exclusão do recurso na tradução tende a um enfraquecimento da dramaticidade conferida ao texto.

Opções lexicais e algumas implicações

Algumas observações no tocante a escolhas lexicais foram feitas quando discorreremos, mais adiante, sobre o relacionamento do casal, mas há observações importantes a fazer com relação a algumas características do texto de partida e ambos os textos de chegada.

É relevante notar que o texto de partida, em língua inglesa, foi articulado com vocabulário que tende a ser neutro em seu conjunto, resultando um texto que dá ao leitor a sensação de relativa informalidade; no entanto, a análise de alguns itens lexicais permite compreender que tal informalidade foi literariamente construída com a escolha de itens singularmente informais e outros mais formais do que se poderia esperar. Pensamos que o uso específico de uma palavra informal ou formal está a serviço da precisão e da concisão buscadas pelo autor, conforme sua declaração: “[...] sempre condenso meu trabalho fazendo-o cada vez mais curto. Quando estou reescrevendo, tento eliminar tudo o que é possível, que não seja significativo ou útil por causa de meu terror de que o leitor abandone a leitura.”⁴⁰ (Dahl, entrevista dada a Peter Wallace em 1985, transcrição e tradução nossa). Dessa forma, a exatidão lexical torna-se uma estratégia fundamental não só para a caracterização dos personagens, mas também contribui para o ritmo da narrativa, pois não há descrições nem explicações desnecessárias.

⁴⁰ [...] I always condense my work into a short and a short [story] and shorter and shorter. When I'm rewriting it, I try to cut out every possible sentence which doesn't mean anything or isn't useful because I have this terror of the reader throwing the book away. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pA7kUPStmPE&t=2s>. Acesso em 05.06.2021.

Observar as escolhas lexicais do texto de partida é interessante na medida em que impõem aos tradutores a necessidade de buscar termos que possam produzir no texto de chegada efeito semelhante àquele do texto fonte além de evidenciar diferenças de estilo de cada um dos tradutores. Além do nível de formalidade variável que encontramos em determinados itens de vocabulário, apontamos dois exemplos que chamam a atenção. O primeiro deles refere-se à descrição de Landy: “I lay quite still, watching his face and that white slow smile of his that always reveal the gold clasp of an upper denture curled around the canine on the left side of his mouth.” (Dahl, 2011, p. 21) traduzida da seguinte forma por Mendonça: “*Fiquei imóvel, observando sua face e aquele seu lento sorriso branco que sempre revelava uma obturação de ouro envolvendo o canino superior esquerdo de sua boca.*” (Dahl/ Mendonça, 1989, p. 14) e a solução de Ghirardi: “Continuei parado, observando sua expressão e aquele sorrisinho branco que sempre revelava o gancho dourado que, preso ao canino superior, sustentava uma prótese dentária no lado esquerdo da boca.” (Dahl/ Ghirardi, 2007, p. 29). Nesta passagem, Dahl apresenta a descrição precisa de uma característica do médico e, embora a solução adotada por Mendonça seja ligeiramente mais breve que a solução de Ghirardi, pensamos que possa ser questionada porque uma obturação envolve um procedimento dentário diferente daquele de uma prótese resultando em uma alteração da descrição do personagem.

O segundo exemplo que apontamos refere-se ao uso de um instrumento cirúrgico: “The only way I could do it with any hope of success would be by taking a **rongeur** and slowly biting off the rest of your skull, [...]” (Dahl, 2011, p. 29, negrito nosso) em Mendonça lê-se: “*A única maneira de poder fazer isto com alguma esperança de êxito seria com o uso de uma **pinça cortante**, para lentamente remover o resto de seu crânio, [...]*” (Dahl/ Mendonça, 1989, p. 20, negrito nosso) e em Ghirardi temos: “O único modo de fazê-lo com uma chance mínima de sucesso seria usar um **rongeur** e ir lentamente desgastando o resto de sua caixa craniana, [...]” (Dahl/ Ghirardi, 2007, p. 36, negrito nosso). Neste caso em particular, vemos que Mendonça optou pela explicitação, segundo a nomenclatura de Aubert (2006), pois o nome dado ao instrumento, em português, é uma breve explicação de sua utilidade cirúrgica; Ghirardi, por sua vez, optou pelo empréstimo, também de acordo com a nomenclatura de Aubert (2006) mantendo o nome do instrumento cirúrgico.

Cabe aqui duas observações quanto ao nome do instrumento, Dahl foi submetido a vários procedimentos cirúrgicos ao longo da vida e quando seu filho, ainda bebê, sofreu um acidente, Dahl ajudou um cirurgião a aperfeiçoar uma válvula usada para reduzir a pressão intracraniana causada pela hidrocefalia. Sabendo-se que o autor tinha esta proximidade com procedimentos cirúrgicos, pensamos que tenha sido natural que optasse pelo próprio nome do instrumento; ademais, o nome é citado na conversa entre William e o neurocirurgião e, uma vez que o médico pretendia seduzir o protagonista para convencê-lo a participar do experimento, o uso de termos médicos não foi poupado, pois William tinha familiaridade com este tipo de vocabulário específico. Outro aspecto relevante é que ao usar jargão médico em sua carta para a esposa, William não estava de fato preocupado com a compreensão dela, mas percebemos que mais uma vez menosprezava a mulher. Ao adotar o nome do instrumento, Ghirardi pôde recuperar esta atitude do personagem, enquanto a explicitação adotada por Mendonça resulta em uma suavização da atitude do personagem dando à mulher uma explicação que facilitaria a sua leitura.

Prosseguindo os comentários sobre opções lexicais, identificamos que o advogado incumbido da leitura do testamento de William é descrito da seguinte forma: “The solicitor was pale and prim” (Dahl, 2011, p. 15). O advogado é um personagem secundário, mas sua descrição com apenas dois adjetivos é notável: o uso de *prim*, cujos significados de acordo com o *LDEL* são: “1. usualmente pejorativo (sobre uma pessoa) muito formal ou com comportamento excessivamente preciso, que se choca facilmente com qualquer rudeza. [...] 2. ordeiro [...]”⁴¹ (2005, p. 1096, tradução nossa), permite ao leitor a construção da imagem do personagem que está perfeitamente alinhado com as características do protagonista. No momento em que o advogado é descrito o leitor não conhece William, mas logo em seguida as primeiras informações sobre ele são reveladas por meio da digressão de Mary, que imagina o grau de formalidade da carta que lhe foi entregue. Sendo assim, é sintomático que William tenha escolhido um advogado com tais características para representá-lo e entendemos que, de fato, trata-se de um prenúncio das características do próprio protagonista, pois assim como tendemos a confiar em

⁴¹ **Prim** *adj.* 1. usually derog (of a person) very formal or exact in behaviour, and easily shocked by anything rude: *She’s much too prim and proper to enjoy such a rude joke.* 2. neat: *prim little blouses*” (Longman Dictionary of English Language and Culture, 2005, p. 1096, negritos do editor).

profissionais com os quais nos identificamos minimamente, o protagonista escolheu um profissional cuja atitude se assemelha à dele quanto à formalidade e distanciamento.

Ao optar por “empertigado” como solução para *prim* percebe-se que a seleção de Mendonça se refere menos ao advogado descrito, pois sua atitude é condizente com a situação, mas, de fato, indiretamente descreve o contratante porquanto, segundo o dicionário *Aurélio* (2010), “empertigado” refere-se a alguém teso e apumado, mas também orgulhoso, vaidoso, altivo (Ferreira, 2010, p. 777) e o adjetivo usado no texto de partida refere-se a alguém excessivamente formal. A formalidade de William é revelada mais adiante na narrativa, assim como sua vaidade e seu orgulho. Quanto à opção de Ghirardi, embora “afetado” possa ser usado para descrever alguém vaidoso e presunçoso, de acordo com o mesmo dicionário (Ferreira, 2010, p. 66), o substantivo refere-se também à falta de naturalidade ou amaneiramento (Ferreira, 2010, p. 66). Depreende-se, então, que ambos os tradutores, cada um de acordo com sua leitura particular, foram bem-sucedidos ao apresentar uma solução que pudesse referir-se simultaneamente ao personagem descrito e ao protagonista de forma indireta.

Quando Mary pensa que a carta deixada por William seria *stiff and formal*, o leitor começa a construir a imagem do personagem porque, segundo *LDEL*, *stiff* é um adjetivo que pode ser usado em diferentes situações, dentre as quais: “3. (formal) não amigável e 5. que não demonstra qualquer desejo de ser gentil, severo”⁴² (2005, p. 1367-1368, tradução nossa), ou seja, a carta havia sido escrita por alguém que não demonstrava intenção de ser amistoso nem simpático, pelo contrário. Tem-se a primeira descrição de William, que pouco a pouco é apresentado ao leitor. Mendonça optou por “seca” como solução para *stiff*; no dicionário *Aurélio* (2010) encontramos algumas definições para a palavra, dentre as quais destacamos: “**Seca** s.f. 2. *Pop.* Maçada, estopada, caceteação, chateação; 3. *Pop.* Conversa longa. 7. *Bras. Pop.* Pessoa maçante, importuna, cacete.” (Ferreira, 2010, p. 1902). De acordo com as definições selecionadas, nota-se que Mary esperava ler uma carta formal e desinteressante, importuna. Por outro lado, ao optar por “severa”, Ghirardi realça a formalidade da carta, dado que entre as possíveis definições encontradas no dicionário *Aurélio* (2010), encontram-se “**Severo** Adj. 2. Rígido de

⁴² **stiff**: 3. (formal) not friendly e 5. not showing any willingness to be kind, severe. (*Longman Dictionary of English Language and Culture*, 2005, p. 1367-1368).

caráter; austero. 3. Grave, circunspecto, sério. 4. Que demanda circunspeção; importante. 5. Duro, áspero, ríspido.” (Ferreira, 2010, p. 1926).

Quando necessário, Dahl recorre a vocábulos em desuso ou usados particularmente em contextos literários; por exemplo, na carta em que William tentou explicar a Mary sobre o procedimento cirúrgico lê-se: “[...] I bade you sit down and make yourself comfortable [...]” (Dahl, 2011, p. 36); *bade*⁴³ é uma forma obsoleta do verbo *bid*, usado para dar ordens ou dizer a alguém o que fazer. Mais um exemplo que selecionamos: “It’s bound to be a bit of a shock to you at first. He’s not very **prepossessing** in his present state, I’m afraid.” (Dahl, 2011, p. 41, negrito nosso), disse Landy a Mary. Destacamos o uso de *prepossessing* para descrever a aparência de William, por se tratar de um adjetivo formal usado para descrever alguém atraente. Neste caso, entende-se a formalidade, visto que Landy estava conversando com a esposa/ viúva de William e eles haviam se conhecido em uma situação inusitada e delicada. Ambos os tradutores optaram pelo uso de “aparência” como solução para *prepossessing* que, embora não seja um substantivo formal em português, é coerente com o nível de formalidade existente em uma conversa entre um médico e a viúva de um paciente.

Quanto ao uso de *bade*, em Mendonça lê-se: “pedi que se sentasse confortavelmente” (Dahl/ Mendonça, 1989, p. 27) e, em Ghirardi: “mandei que se sentasse confortavelmente” (Dahl/ Ghirardi, 2007, p. 44). Pensamos que o uso do verbo “mandar” seja mais adequado que “pedir” porque, neste ponto, o leitor já tem informações suficientes para saber que William era controlador e, por conseguinte, ele dificilmente pediria algo a alguém, principalmente a Mary. O uso do verbo “pedir”, neste caso, implica suavização em relação ao texto de partida considerando as características do protagonista.

Quando Landy está explicando os procedimentos a William, ele cita uma situação ocorrida com outro paciente: ““So that’s the **bastard** who’s been giving me all those headaches,” the man said”” (Dahl, 2011, p. 28, negrito nosso). Observamos, na frase, a presença do substantivo *bastard*,⁴⁴ que é usado, de modo pejorativo, para designar um filho ou filha de casal não casado oficialmente, mas também como gíria para falar de algo

⁴³ **bade**, particípio do verbo **Bid** *old use or lit* 1 to say or wish (a greeting or goodbye to someone). 2 to order or tell (someone to do something). (*Longman Dictionary of English Language and Culture*, 2005, p. 119).

⁴⁴ **bastard** 1 *often derog* a child of unmarried parents 4 *slang* something difficult or troublesome. (*Longman Dictionary of English Language and Culture*, 2005, p. 97).

difícil ou problemático. Mendonça recorre ao uso de calão: “‘*Então é esta merda que anda me dando tanta dor de cabeça,*’ disse o homem.” (Dahl/ Mendonça, 1989, p. 20, negrito nosso) e em Ghirardi lê-se: “‘Então era esse **filho-da-mãe** que estava me dando todas aquelas dores de cabeça’, disse o homem.” (Dahl/ Ghirardi, 2007, p. 35, negrito nosso). Como a opção de Mendonça é obviamente mais informal que aquela adotada por Ghirardi, cabe comentar que a diferença observada pode ser compreendida levando-se em consideração a experiência profissional de cada tradutor.

É importante ressaltar as experiências profissionais diversas de ambos os tradutores: Mendonça é tradutor e jornalista, sendo que sua experiência com várias revistas e jornais concentra-se principalmente na área musical, que encontra nos jovens seu público principal. Por conseguinte, entendemos que essa experiência esteja refletida em várias de suas opções tradutórias, resultando em um texto que tende a ser mais informal que aquele de Ghirardi. Ainda que *bastard* não seja considerada tabu em língua inglesa, o uso de calão para traduzi-la é aceitável. Ghirardi, por sua vez, é advogado e professor de Direito, além de tradutor; entende-se que sua experiência profissional implica o uso da língua em contextos que exigem formalidade e, da mesma forma, pensamos que o constante uso da língua em registro formal esteja refletido em sua produção tradutória. Com estas observações, não temos a intenção de expressar avaliação valorativa quanto às traduções que analisamos, mas julgamos importante apontar que tais diferenças estejam presentes.

Marcas de oralidade no texto de partida e nas traduções

No que se refere às marcas de oralidade no texto de partida, além das várias ocorrências de itálico que identificam momentos de diferenciação da voz próprias da fala, as marcas fonéticas são comuns nas reproduções dos diálogos, assim encontram-se diversas contrações como *I’ve, don’t, haven’t* entre outras; há também expressões comumente usadas na língua falada que contribuem para a fluidez dos diálogos e, dessa forma, o leitor tem a sensação de acompanhar uma conversa que mimetiza a vida real; apresentamos, a seguir, diversos exemplos sem, contudo, haver a pretensão de apresentar uma lista exaustiva; como não houve alterações no texto nas duas edições que estamos usando em nossa análise, indicaremos a edição de 2011 do texto de partida.

[...] **But there, you see!** I haven't even begun and already I'm falling into the trap.

[...] 'William, **my boy**, this is perfect. You're just the one I want!'

'**Look,**' he said, pulling up a chair beside the bed. 'In a few weeks you're going to be dead. **Correct?**'

'**Well,**' he said, and I could see him watching me carefully, [...]

'**Don't interrupt, William. Let me finish.** [...]

Come now, William. No true philosopher could object to lending his dead body to the cause of science.

'**Well,**' he said, smiling a little, [...]

There are two of each, making four arteries in all. **Got that?**

You see, afterwards, when you regain consciousness, it will be much more satisfactory from your point of view if you are able to remember exactly where you are and how you came to be there.

'**Like hell you wouldn't,**' I said.

'**You know,**' he went on, 'it's extraordinary what sometimes happens.

'**What, to this mess! Out of your comfortable basin and back into this madhouse!**'

As brains go, it is **a damn good one**, though I say it myself.

Alas, you would have none of it.

'**Good gracious me,**' Mrs Pearl said, and she paused to consider this intriguing aspect.

You know what, she told herself, looking behind the eye now and staring hard at the great grey pulpy walnut that lay so placidly under the water, [...]

'**There,**' she said softly, peering into the basin. 'From now on **Mary's going to look after you all by herself and you've nothing to worry about in the world.** (Dahl, 2011, passim, negritos nossos).

Quanto aos textos de chegada, como pode ser observado nos exemplos abaixo, encontram-se diferentes marcas de oralidade, como uso de interjeições, imperativo, pronome átono iniciando período, uso de "a gente" substituindo o pronome "nós", o uso de "que" depois de pronome interrogativo e a expressão informal "uma ova". Percebe-se que o uso desses recursos confere ao texto um efeito de naturalidade permitindo ao leitor a fruição dos diálogos que mimetizam situações reais. Comparando as marcas de oralidade usadas por ambos os tradutores, constatamos que Ghirardi tende a evitar o uso

de pronome átono iniciando uma oração e, de maneira geral, as opções são bastante semelhantes.

Tabela 3 – Exemplos de marcas de oralidade nas traduções de Mendonça e Ghirardi (continua)

Dahl/ Mendonça (1989)	Dahl/ Ghirardi (2007)
[...] Mas veja! <i>Nem bem comecei e já estou caindo na armadilha.</i> (p. 12) [...] “William, meu garoto , é perfeito. <i>Você é exatamente o que preciso!</i> ” (p. 13)	Mas aí está, veja! <i>Nem mesmo comecei e eis-me caindo já na armadilha.</i> (26-27) [...] “William, meu rapaz , isto é perfeito. <i>Você é exatamente o que eu queria!</i> ”. (p. 27)
“ Olha ”, disse ele, <i>puxando uma cadeira para o lado da cama. “Você vai estar morto em algumas semanas. Certo?</i> ” (p. 13)	“ Ouçã aqui ”, disse ele, <i>puxando uma cadeira para o lado da cama. “Em algumas semanas você estará morto. Correto?”</i> (p. 28)
“ Bom ”, ele disse, <i>e eu vi que ele me olhava atentamente,</i> [...] (p. 14)	“ Bem ”, começou ele, <i>e pude ver que me observava atentamente,</i> [...] (p. 28)
“ Não interrompa, William. Deixe-me terminar. [...] (p. 15)	“ Não interrompa, William. Deixe-me terminar. [...] (p. 30)
“ Acredito que você conseguiria se comunicar com a gente ”, disse Landy. (p. 16)	
[...] Vamos, William. <i>Nenhum verdadeiro filósofo poderia recusar o empréstimo de seu corpo morto para a causa da ciência.</i> “ Não é bem assim ”, respondi. “ Me parece que há algumas dúvidas sobre se estarei morto ou vivo quando você tiver feito o que quer comigo. ” (p. 16)	[...] Convenhamos, William. <i>Nenhum filósofo de verdade poderia se opor a doar seu corpo morto à causa da ciência.</i> ” (p. 31)
“ Fique quieto e ouça. <i>Acho que você vai descobrir que é bem interessante.</i> ” (p. 17)	“ Fique quieto aí e escute. <i>Acho que você vai achar bem interessante.</i> ” (p. 32)
[...] <i>A primeira coisa a fazer seria remover você para a sala de operação, é claro que acompanhado da máquina, que nunca deve parar de bater. O próximo problema...</i> “ Está bem ”, eu disse. “ Já chega. <i>Não tenho de ouvir os detalhes.</i> ” (p. 18)	[...] <i>A primeira coisa que faríamos seria transportá-lo até a sala de operações, acompanhado, é claro, pela máquina, que nunca pode deixar de bombear. O problema seguinte...</i> “ Tudo bem ”, eu disse, “ Já chega. <i>Não preciso ouvir os detalhes.</i> ” (p. 34)
“ Um ova que você não vai ”, eu disse. (p. 19)	“ Não teriam uma ova! ” (p. 34)
“ Sabe ”, ele prosseguiu. “ É extraordinário o que acontece algumas vezes. [...] (p. 19)	“ Sabe ”, prosseguiu, “ é extraordinário o que às vezes acontece. [...] (p. 35)
‘ Diga! ’, pedi a ele, ‘ <i>o que estou fazendo está incomodando?</i> ’ ‘ Não ’, ele respondeu. ‘ Nada. O que é que você está fazendo? ’ (p. 19)	‘ Diga-me ’, perguntei, ‘ <i>está incomodando você, isto que estou fazendo?</i> ’ ‘ Não ’, respondeu. ‘ Nem um pouco. O que é que você está fazendo? ’ (p. 35)

Tabela 3 – Exemplos de marcas de oralidade nas traduções de Mendonça e Ghirardi (conclusão)

“ Ora! Seria fascinante! ” (p. 22)	“ Está vendo! Não seria fascinante? ” (p. 38)
“ Ah! ” exclamou ele. “ Eu sabia que tinha esquecido alguma coisa. [...] (p. 22)	“ Ah! ”, exclamou, “ Eu sabia que tinha esquecido alguma coisa! [...] (p. 38)
“ Então como é que iria me comunicar com você? Como é que você iria saber que eu estaria consciente ” (p. 23)	
[...] “ Agora vá embora e me deixe sozinho ”, disse a ele. “ Você não vai chegar a lugar algum me apressando. ” (p. 24)	[...] “ Vá embora e me deixe sozinho ”, disse-lhe. “ Você não vai conseguir nada tentando me apressar. ” (p. 40)
“ Para esta confusão! Fora de sua confortável bacia, de volta a este hospício! ” (p. 25)	“ O quê, para esse caos! Sair de sua bacia confortável e voltar para esse hospício! ” (p. 41)
– Deus meu! – disse a senhora Pearl, fazendo uma pausa para considerar este aspecto intrigante. Sabe de uma coisa , ela disse a si mesma, olhando agora além do olho e fixando-se naquele grande e polpuda castanha cinzenta tão placidamente colocada sob a água, [...] (p. 34)	“ Deus do céu! ”, exclamou a sra. Pearl, detendo-se um minuto para ponderar esse aspecto intrigante. Sabe de uma coisa , disse consigo mesma, concentrando-se agora abaixo do olho e fixando um olhar duro na grande noz mole e cinzenta que tão placidamente jazia sob a água, [...] (p. 52)
– Viu? – disse ela suavemente, olhando para dentro da bacia. – “De agora em diante a Mary vai tomar conta de você sozinha e você não vai ter nada no mundo com que se preocupar. [...] (p. 35)	“ Pronto ”, disse suavemente, olhando para a bacia. “De agora em diante a Mary vai tomar conta de você sozinha e você não vai ter de se preocupar com mais nada neste mundo. [...] (p. 53)

Fonte: Dahl/ Mendonça, 1989, negritos nossos e Dahl/ Ghirardi, 2007, negritos nossos.

O foco narrativo: o relacionamento do casal Pearl em evidência

No artigo de Valle (2008) a respeito da voz narrativa nos livros de Dahl para adultos e crianças, a pesquisadora afirma:

Às vezes o narrador onisciente em terceira pessoa desaparece e deixa um personagem da história falar diretamente com o leitor. Esse artifício é empregado especialmente quando a história inclui alguns elementos fantásticos. Mencionei anteriormente ‘The Wonderful Story of Henry Sugar’, ‘An African Story’ e as histórias de Oswald em que a voz narrativa em primeira pessoa dos personagens ajudam a fazer o bizarro parecer crível. Isso também acontece em ‘William and Mary’; o conto começa e termina com um narrador onisciente que em dado momento é substituído pela voz de William. Esse personagem deixa uma longa carta endereçada à sua esposa (carta que os leitores também leem) explicando com todo tipo de detalhe o experimento com o qual ele concordou.⁴⁵ (Valle, 2008, p. 305-306, tradução nossa).

⁴⁵ Sometimes the third-person omniscient narrator disappears to let a character in the story speak directly to the reader. This device is especially employed when the story includes some fantastic element. I have already mentioned ‘The Wonderful Story of Henry Sugar’, ‘An African Story’ and the Oswald stories where

O narrador onisciente pouco a pouco fornece ao leitor informações sobre cada um dos personagens. No início da narrativa, as reações de Mary em relação à carta deixada por William e sua hesitação para iniciar a leitura dão pistas sobre o difícil relacionamento do casal. William e Mary Pearl estiveram casados por muitos anos e, logo no início da narrativa, sabe-se que William sempre fora formal, até mesmo com a esposa, pois antes de ler uma carta deixada por ele, Mary conjectura a respeito do conteúdo da mensagem e espera um texto formal: “A letter of farewell from William? Probably, yes. A formal letter. It was bound to be formal – stiff and formal. The man was incapable of acting otherwise. He had never done anything informal in his life.” (Dahl, 2011, p. 15). Ela imagina, então, quais seriam as primeiras linhas da carta:

My dear Mary, I trust that you will not permit my departure from this world to upset you too much, but that you will continue to observe those precepts which guided you so well during our partnership together. Be diligent and dignified in all things. Be thrifty with your money. Be very careful that you do not... et cetera, et cetera. (Dahl, 2011, p. 16).

Minha querida Mary, acredito que você não vá permitir que minha partida deste mundo a perturbe demais, mas que continuará a observar aqueles preceitos que a guiaram tão bem durante nossa associação. Seja diligente e digna em todas as coisas. Seja parcimoniosa com seu dinheiro. Tenha muito cuidado para não... etc., etc. (Dahl/ Mendonça, 1989, p. 10).

Minha cara Mary, Estou certo de que você não permitirá que minha partida deste mundo aborreça-a em demasia, e continuará a observar aqueles preceitos que a orientaram tão bem ao longo de nossa parceria. Seja diligente e honrada em todas as coisas. Seja parcimoniosa com seu dinheiro. Seja sempre cuidadosa para não... et cetera, et cetera. (Dahl/ Ghirardi, 2007, p. 23).

O fato de ter-lhe ocorrido esta ideia em primeiro lugar indica que o relacionamento do casal era bastante distante e sem demonstrações de afeto e, quando se vê o encerramento da carta, conclui-se que ela não estava errada. Observando as traduções de Mendonça e Ghirardi, nota-se que o primeiro optou por “nossa associação” como solução para *our partnership together*, e o segundo adota como solução “nossa parceria”. Em ambos os casos a falta de intimidade do casal presente no texto de partida está preservada,

the first person voice of the character helps to make the bizarre seem convincing. This is also what happens in ‘William and Mary’; it begins and ends with an omniscient narrator which at a certain point in the story becomes replaced by the voice of William. This character leaves a long letter addressed to his wife (which the readers also read) explaining with all kinds of details the experiment he has agreed on. (Valle, 2008, p. 305-306).

pois Mary sabia bem que o marido não usaria *our marriage* ou *our relationship*. Ressaltamos que Ghirardi optou por manter a paragrafação do texto de partida, enquanto Mendonça incluiu em parágrafo separado as instruções de William para Mary o que resulta, a nosso ver, em ênfase no caráter controlador do marido.

Quando Mary retornou para casa e abriu o envelope percebeu que a carta não poderia ser informal: “[...] when she noticed how much of it there was, and in what a neat businesslike manner it was written, and how the first page didn’t even begin in the nice way a letter should, she began to get suspicious.” (Dahl, 2011, p. 16-17). Na tradução de Mendonça temos: “[...] mas quando notou a extensão da coisa, a maneira clara e comercial em que estava escrita, e que a primeira página nem sequer começava de maneira agradável como deveria começar uma carta, ela começou a ficar desconfiada.” (Dahl/ Mendonça, 1989, p. 10); Ghirardi optou por: “[...] mas quando percebeu a quantidade de páginas, e a maneira asseada e comercial em que estavam escritas, e que a primeira folha nem ao menos começava da forma educada que devem ter todas as cartas, começou a ficar desconfiada.” (Dahl/ Ghirardi, 2007, p. 24). Destacamos na tradução de Mendonça o uso de “extensão da coisa”, pois pensamos que esta opção (mais correspondente à generalidade da expressão usada no original), por ser mais informal quando comparada à opção de Ghirardi, nos permite identificar a variação de estilo dos profissionais, embora não haja diferenças significativas quanto ao conteúdo.

Antes de iniciar a leitura da carta, Mary observou a poltrona onde o marido costumava sentar-se para ler; o leitor recebe, então, mais informações sobre o relacionamento do casal:

[...] He used to sit reading in that chair and she would be opposite him on the sofa, sewing on buttons or mending socks or putting a patch on the elbow of one of his jackets, and every now and then a pair of eyes would glance up from the book and settle on her, watchful, but strangely impersonal, as if calculating something. She had never liked those eyes. They were ice blue, cold, small, and rather close together with two deep vertical lines of disapproval dividing them. All her life they had been watching her. And even now, after a week alone in the house, she sometimes had an uneasy feeling that they were still there, following her around, staring at her from doorways, from empty chairs, through a window at night. (Dahl, 2011, p. 17).

O olhar do marido é descrito de maneira sucinta e precisa, e a ausência de diálogo entre eles confirma a frieza presente na relação do casal. Enquanto William imergia na

leitura, Mary se ocupava com atividades domésticas, mas o comentário acerca das linhas de expressão de William, descritas como “linhas de desaprovação”, revela quão severo e opressor ele era em relação à esposa.

Mendonça (1989) introduz, mais uma vez, uma alteração na paragrafação que, a nosso ver, enfatiza a sensação de desconforto de Mary em relação ao marido e destaca a distância existente entre eles:

[...] Ele costumava ler sentado nesta cadeira e ela ficava sentada em frente, no sofá, pregando botões ou cerzindo meias ou colocando um remendo no cotovelo de um de seus paletós. De vez em quando um par de olhos se levantava do livro e se fixava nela, atencioso mas estranhamente impessoal, como se estivesse calculando algo. Ela nunca gostara daqueles olhos. Eram de um azul-gelo, frios, calmos e muito próximos, divididos por duas fundas linhas verticais de desaprovação. Vigiaram-na durante toda a vida. E mesmo agora, depois de uma semana sozinha em casa, ela às vezes tinha uma sensação intranquilizadora de que ainda estavam lá, seguindo-a, olhando-a fixamente das portas, das cadeiras vazias, através de uma janela, à noite. (Dahl/ Mendonça, 1989, p. 11).

Ghirardi (2007) optou por manter a organização do parágrafo tal qual no texto de partida:

[...] Ele costumava ler naquela poltrona, e ela ficava à sua frente no sofá, pregando botões, costurando meias ou cosendo um remendo no cotovelo de uma das jaquetas dele e, de quando em quando, dois olhos levantavam-se do livro e pousavam sobre ela, atentos, mas estranhamente impessoais, como se calculassem alguma coisa. Ela jamais gostara daqueles olhos. Eram de um azul profundo, frios, pequenos e um tanto próximos demais. A vida inteira eles a tinham observado. E mesmo agora, depois de uma semana sozinha na casa, ela algumas vezes tinha a sensação desagradável de que eles ainda estavam lá, seguindo-a por toda a parte, olhando fixamente desde as portas, desde as cadeiras vazias, através da janela à noite. (Dahl/ Ghirardi, 2007, p. 25).

Cabe ressaltar que embora as expressões “de vez em quando” e “de quando em quando” sejam equivalentes, usadas respectivamente por Mendonça e por Ghirardi, a primeira tem uso corrente no cotidiano dos falantes, e esta opção se coaduna com o estilo informal de Mendonça, enquanto a segunda tende a ser usada em contexto literário. Quanto à descrição dos olhos de William, Mendonça optou pelo uso de “azul-gelo” e tal opção, combinada com o uso do adjetivo “frios”, permite ao leitor imaginar uma pessoa com um olhar nada acolhedor e distante; observe-se, também, que Mendonça poderia ter usado “pequenos” como tradução de *small*, uma vez que essa seria a solução esperada,

mas prefere “calmos”, remetendo a uma possível característica da personalidade de William. Quanto a Ghirardi, embora não tenha feito referência à atitude desaprovadora de William atribuída às linhas de expressão, para descrever os olhos do professor optou pela solução “azul profundo”, afastando-se da literalidade e se aproximando do uso literário da língua; esta opção também ocorre em “dois olhos levantavam-se do livro e pousavam sobre ela” (Dahl/ Ghirardi, 2007, p. 25). O adjetivo “profundo” também implica distanciamento, principalmente seguido do adjetivo “frios”; como resultado, ambas as soluções são eficazes para a caracterização de um marido distante e severo, pois a esposa sente a presença dele mesmo sabendo que está sozinha na casa, tendo a sensação de que seu olhar ainda a vigiava.

A severidade de William pode ser verificada quando Mary se lembra de um episódio ocorrido em sua cozinha:

She paused, to remember the last time he had caught her smoking a cigarette. That was about a year ago, and she was sitting in the kitchen by the open window having a quick one before he came home from work. She'd had the radio on loud playing dance music and she had turned round to pour herself another cup of coffee and there he was standing in the doorway, huge and grim, staring down at her with those awful eyes, a little black dot of fury blazing in the centre of each.

For four weeks after that, he had paid the housekeeping bills himself and given her no money at all, but of course he wasn't to know that she had over six pounds salted away in a soap-flake carton in the cupboard under the sink.

'What is it? she had said to him once during supper. 'Are you worried about me getting lung cancer?'

'I am not,' he had answered.

'Then why can't I smoke?'

'Because I disapprove, that's why.'

He had also disapproved of children, and as a result they had never had any of them either.

Where was he now, this William of hers, the great disapprover? (Dahl, 2011, p. 38-39).

No trecho acima é evidente que William oprimia a esposa, impondo-lhe sua vontade sem apresentar nem mesmo argumentos que justificassem seu ponto de vista. Mais uma vez observa-se a personalidade reservada e distante do personagem, pois para que Mary pudesse ouvir música e fumar, precisava fazê-lo de maneira furtiva enquanto o marido estava fora, mesmo correndo o risco de ser surpreendida por ele, como ocorreu. A nosso ver, o comportamento de ambos nesse evento memorado por Mary pode ser compreendido de duas formas: por um lado percebe-se que, mesmo de maneira limitada

e às escondidas, ela tentava manter um pequeno espaço em que poderia manter sua individualidade, o que nos leva a crer que o domínio do marido não era integral como ele imaginava.

Por outro lado, Mary assumiu comportamento infantil, pois sendo adulta não precisaria esconder-se para fumar e ouvir música, ao contrário, poderia insistir para que sua decisão fosse respeitada. Ademais, quando questionou o marido porque não poderia fumar, a resposta dele não incluiu argumentos: ele simplesmente alegou que desaprovava o hábito. A atitude dele se assemelhou a de um adulto que acredita no poder da autoridade lidando com o comportamento incômodo de uma criança, pois ele se eximiu de apresentar qualquer argumento ou explicação convincente, limitando-se a expressar seu julgamento moral e crítico em relação ao hábito de fumar. Além disso, William deixou-a “de castigo”, não permitindo que fizesse as compras da casa por um mês, a fim de que não tivesse acesso a dinheiro algum e não pudesse comprar cigarros. Entende-se, dessa forma, que ambos assumem um papel bem definido na relação, ou seja, para que ele se coloque como o elemento controlador do relacionamento, é necessário que ela adote comportamento condizente com a submissão. Sendo assim, a atitude de um desencadeia a reação do outro retomando a ideia de complementaridade entre *yin* e *yang*. Da citação acima, destacamos particularmente a forma como cada tradutor apresentou a descrição do olhar de William:

[...] O rádio estava tocando alto música de dançar e ela se virou para se servir de mais um pouco de café quando o viu, de pé junto da porta, enorme e sombrio, encarando-a com aqueles olhos terríveis, com um pequeno ponto negro de fúria flamejando no centro de cada um deles. (Dahl/ Mendonça, 1989, p. 28).

[...] Ela ouvia o rádio que tocava, alto, músicas dançantes; voltou-se para servir-se de outra xícara de café e lá estava ele, em pé na porta, enorme e severo, fuzilando-a com aqueles olhos horríveis, um pequeno ponto negro de fúria ardendo em cada um deles. (Dahl/ Ghirardi, 2007, p. 46).

Pensamos ser significativa a forma como foi descrito o olhar de William e o incômodo relatado por Mary referindo-se ao olhar do marido. Quando Henry Notaker perguntou a Dahl em uma entrevista: “Então, quando li seus livros percebi que o nariz é um instrumento importante em muitas de suas histórias.”⁴⁶ (Interview with Roald Dahl

⁴⁶ “So, when I have read through the books I have found that the nose is such an important instrument in many of your stories. Original release: October 20, 1989, on current affairs programme MIKS. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=TdFI0vAmjgs>, Acesso em 15.06.2021.

by Henry Notaker for the NRK, 1989, tradução nossa), Dahl comentou sobre acidentes que sofreu, depois dos quais precisou de cirurgia plástica em seu nariz e afirmou:

[...] o nariz não é a característica principal se você estiver descrevendo o rosto de uma pessoa, nem os olhos. A maioria dos escritores descrevem os olhos e eles dizem: “ele tinha olhos de um azul metálico” ou “olhos azuis brilhantes” ou alguma bobagem dessas. O aspecto mais importante é a boca, quer dizer, a boca diz tudo, toda emoção é expressa aqui [apontando para a própria boca]. Se você está com raiva, ela demonstra; se está apavorado, ela demonstra; se é libidinoso, ela demonstra; você lambe os lábios e tal. A boca para mim é tudo. Se você observar, as pessoas com a boca pequena e apertada em geral são pessoas mesquinhas, sabe.⁴⁷ (Interview with Roald Dahl by Henry Notaker for the NRK, 1989, transcrição e tradução nossa).

A despeito de ter afirmado a importância da boca para a descrição de uma pessoa, Dahl recorreu à descrição do olhar de forma sucinta, mas extremamente precisa e pertinente. Note-se que tanto Mendonça quanto Ghirardi apresentam a descrição da figura de William de modo a oferecer ao leitor a possibilidade de sentir o peso da atitude dele: “encarando-a com aqueles olhos terríveis, com um pequeno ponto negro de fúria flamejando no centro de cada um deles.” (Dahl/ Mendonça, 1989, p. 28); “fuzilando-a com aqueles olhos horríveis, um pequeno ponto negro de fúria ardendo em cada um deles.” (Dahl/ Ghirardi, 2007, p. 46).

Assim como fumar às escondidas pode ser compreendido como uma atitude infantil, a compra do aparelho de televisão, imediatamente depois da morte de William, (quando a carta dele chegou-lhe às mãos, sete dias depois do falecimento, ela já tinha a TV instalada em sua casa) pode ser entendida como uma atitude de confronto, principalmente pelo fato de o aparelho ter sido colocado sobre a mesa que antes era usada para um trabalho intelectual e passou a servir como espaço para diversão:

She reached for her bag and found herself another cigarette. She lit it, inhaling the smoke deeply and blowing it out in clouds all over the room. Through the smoke she could see her lovely television set, brand new, lustrous, huge,

⁴⁷ [...] the nose is not the most important feature if you're describing a person's face nor are the eyes. Most writers describe the eyes, and they say: “he had steely blue eyes” or “sparkling blue eyes” or some rot like that. The most important feature is the mouth I mean, the mouth tells you everything, every emotion is shown on this thing here [pointing to his own mouth]. If you're angry, it is shown; if you're frightened, it's shown; if you're lustful, it's shown; you lick your lips and all that. The mouth is, to me, everything. If you see people with little pinched up mouths, they're usually mean people, you know. Original release: October 20, 1989, on current affairs programme MIKS. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=TdFI0vAmjgs>, Acesso em 15.06.2021.

crouching **defiantly** but also a little **self-consciously** on top of what used to be William's worktable.

What would he say, she wondered, if he could see that now? (Dahl, 2011, p. 38, **negrito nosso**).

Ela pegou a bolsa e acendeu outro cigarro. Acendeu-o, inalou fundo e soprou a fumaça em nuvens que se espalharam por todo o aposento. Através da fumaça ela via sua linda televisão, novinha, lustrosa, enorme, acomodada de maneira **desafiadora**, mas também **um pouco constrangidamente**, sobre o que fora antes a mesa de trabalho de William.

O que ele diria, ela pensou, se visse isto agora? (Dahl/ Mendonça, 1989, p. 28, **negrito nosso**).

Ela pegou a bolsa e tirou mais um cigarro. Acendeu-o, tragando profundamente e expelindo a fumaça em nuvens que se espalhavam por toda a sala. Através da fumaça ela podia ver seu lindo aparelho de TV, novinho em folha, lustroso, enorme, encarapitado de forma **desafiadora**, mas também **um pouco constrangida**, em cima do que costumava ser a escrivaninha de William.

O que ele diria, ela se interrogava, se pudesse ver isso aqui agora? (Dahl/ Ghirardi, 2007, p. 45, **negrito nosso**).

A atitude de Mary, observando o aparelho em meio a fumaça de cigarro e tentando imaginar o que o marido diria, indica que ela entende a própria atitude como transgressora das regras impostas por William. Por meio de uma hipálage, a atitude desafiadora e o constrangimento de Mary foram transferidos para o aparelho, como destacado acima. Entendemos que se configura, assim, o início da transição de sua condição de submissão ao marido para a de detentora do controle da situação uma vez que ela comprou a TV, mas não conseguiu ignorar as instruções deixadas pelo marido, como veremos adiante.

Assim como um adulto pode imaginar que tem uma criança totalmente sob seu controle, William acreditava que tinha controle sobre a esposa. Ele sequer considerava a possibilidade de que ela poderia ter seus próprios desejos e necessidades, e tinha certeza de que ela continuaria obedecendo suas ordens, mesmo depois de sua morte, como se vê em suas últimas palavras:

PS. Be good when I am gone, and always remember that it is harder to be a widow than a wife. Do not drink cocktails. Do not waste money. Do not smoke cigarettes. Do not eat pastry. Do not use lipstick. Do not buy a television apparatus. Keep my rose beds and my rockery well weeded in the summers. And incidentally I suggest that you have the telephone disconnected now that I shall have no further use for it. (Dahl, 2011, p. 37-38).

P.S. Seja firme depois que eu me for, e lembre-se sempre de que é mais difícil ser uma viúva que uma esposa. Não tome bebidas alcoólicas. Não desperdice dinheiro. Não fume. Não coma massas. Não use batom. Não compre um aparelho de televisão. Cuide bem de minhas roseiras e meu jardim no verão.

E de passagem, sugiro que você desligue o telefone, já que eu não poderei mais utilizá-lo. (Dahl/ Mendonça, 1989, p. 28).

PS.: Comporte-se quando eu tiver partido e lembre-se sempre de que é mais difícil ser uma viúva que uma esposa. Não tome coquetéis. Não desperdice dinheiro. Não fume. Não coma doces. Não use batom. Não compre um aparelho de TV. Mantenha meus canteiros de rosas e meu jardim ornamental livres de ervas daninhas durante o verão. E, incidentalmente, sugiro que você mande desligar o telefone, agora que não precisarei mais dele. (Dahl/ Ghirardi, 2007, p. 45).

Em primeiro lugar, este trecho final da carta confirma a primeira intuição de Mary quando soube que William deixara uma carta para ela. Observando todas as instruções dadas, é possível deduzir que ele imaginava para sua viúva uma vida de clausura e abdicação de qualquer vaidade, pois não deveria manter contato com o mundo exterior – não deveria comprar uma TV ou manter o telefone conectado – nem usar batom.

Além de acreditar no controle sobre a esposa, William era incapaz de demonstrações de afeto até mesmo quando externalizou a intenção de fazê-lo: “I have a wish, for example, to write something about you and what a satisfactory wife you have been to me through the years, and I am promising myself that if there is time, and I still have the strength, I shall do that next.” (Dahl, 2011, p. 18-19). Embora tenha declarado que gostaria de escrever algo agradável para a mulher, não o fez e declarou que a esposa havia sido *satisfactory* – adjetivo que, segundo *LDELC* (2005), descreve algo “bom o suficiente para agradar ou para atender a um objetivo particular, regra ou padrão” (*LDELC*, 2005, p. 1228, tradução nossa)⁴⁸; tal declaração feita por William para a esposa depois de trinta anos de convívio não pode ser tomada como lisonjeira.

Mendonça optou pelo uso de “satisfatória”: “Tenho o desejo, por exemplo, de escrever algo sobre você, sobre como foi uma esposa **satisfatória** para mim através dos anos, e estou prometendo a mim mesmo que, se ainda restar tempo e eu ainda tiver as forças, o farei em seguida.” (Dahl/ Mendonça, 1989, p. 12, negrito nosso), e Ghirardi optou por “adequada”: “Tenho o desejo, por exemplo, de escrever algo sobre você e sobre a esposa **adequada** que foi para mim ao longo dos anos, e tenho prometido a mim mesmo que se houver tempo, e eu ainda tiver forças, o farei em seguida.” (Dahl/ Ghirardi, 2007, p. 26, negrito nosso). No *Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa* observa-se que a

⁴⁸ *satisfactory* *adj* good enough to be pleasing, or for a particular purpose, rule, standard (*Longman Dictionary of English Language and Culture*, 2005, p. 1228).

segunda definição de “satisfatório” é: “2. Sofrível, aceitável, regular, suficiente.” (Ferreira, 2010, p. 1898) e duas das definições de “adequado” são: “2. Acomodado, ajustado, adaptado. 3. Conveniente, oportuno.” (Ferreira, 2010, p. 54). Podemos concluir que embora o uso do adjetivo “adequado” para descrever Mary seja menos severo, em ambos os casos se percebe a ausência de afeto do marido; além disso, ele continuava ditando normas de conduta para a esposa, como se vê no trecho já citado que encerra a carta deixada para Mary.

É importante frisar, também, que a avaliação do casamento é feita somente do ponto de vista de William – ela teve um desempenho “satisfatório” segundo os critérios de avaliação dele, e o leitor não tem acesso a tais critérios. O ponto de vista de Mary se destaca quando ela cogita uma carta mais agradável pensando que a proximidade da morte poderia ter afetado o marido de alguma forma:

A typical William letter.

Or was it possible that he might have broken down at the last moment and written her something beautiful? Maybe this was a beautiful tender message, a sort of love letter, a lovely warm note of thanks to her for giving thirty years of her life and for ironing a million shirts and cooking a million meals and making a million beds, something that she could read over and over again, once a day at least, and she would keep it for ever in the box on the dressing-table together with her brooches. (Dahl, 2011, p. 16).

Uma típica carta de William. Ou será que ele amoleceu no último momento e escreveu algo bonito para ela? Talvez fosse uma mensagem carinhosa, uma espécie de carta de amor, uma nota de agradecimento amável e afetuosa por ela ter lhe dado trinta anos de sua vida e passado um milhão de camisas, e cozinhado um milhão de refeições e arrumado um milhão de camas, algo que ela pudesse ler sempre e sempre, pelo menos uma vez por dia, e que guardaria eternamente na caixinha da penteadeira junto com seus broches. (Dahl/Mendonça, 1989, p. 10).

Uma carta típica do William.

Ou seria possível que ele tivesse desabado no último instante e escrito algo de belo? Talvez fosse uma mensagem bela e carinhosa, uma espécie de carta de amor, um bilhete afetuoso agradecendo-lhe por trinta anos de vida e por passar um milhão de camisas e cozinhar um milhão de refeições e arrumar um milhão de camas, algo que ela pudesse ler e reler várias vezes, uma vez ao dia, pelo menos, e que guardaria para sempre na caixinha da penteadeira junto com os broches. (Dahl/ Ghirardi, 2007, p. 24).

Destacamos que a possibilidade imaginada por Mary de que William tivesse escrito algo afetuoso é apresentada por um narrador onisciente que desvela as suposições da personagem por meio de um discurso indireto livre, revelando o desejo dela para o leitor. Este desejo contrasta, inequivocamente, com a primeira ideia de Mary com relação

à carta do marido, ou seja, primeiro ela supôs que o tom da mensagem fosse frio e formal, e a hipótese foi confirmada no final da carta. Quando tomamos conhecimento do desejo da mulher, vemos que ela pensa em receber um agradecimento pelos serviços prestados – ela não pensou em momentos de prazer e afeição compartilhados com o marido, colocando-se, portanto, na posição de uma empregada da casa, ou seja, de submissão.

Observe-se, também, que a opção de Mendonça de incluir “Uma típica carta de William” no mesmo parágrafo em que descreve o desejo de Mary evidencia a grande diferença entre o que William escreveria e o que Mary gostaria de ler. Ainda que Ghirardi tenha optado por manter a divisão de parágrafo como no texto de partida, em ambos os casos se mantém o efeito de apresentação de Mary como uma pessoa totalmente subordinada aos desejos do marido, que ora é tratada como criança, ora como empregada, mas nunca como esposa merecedora de afeto.

Como apontamos, o comportamento de Mary revela que as instruções de William não seriam seguidas totalmente ainda que a mulher tivesse momentos de relutância. Terminada a leitura da carta, restava a Mary a decisão de entrar ou não em contato com o médico:

Landy would be expecting her to call up. Did she *have* to call Landy?
Well, not really, no.

She finished her cigarette, then lit another one immediately from the old stub. She looked at the telephone that was sitting on the worktable beside the television set. William had asked her to call. He had specifically requested that she telephone Landy as soon as she had read the letter. She hesitated, fighting hard now against that old ingrained sense of duty that she didn't quite yet dare to shake off. Then, slowly, she got to her feet and crossed over to the phone on the worktable. She found a number in the book, dialled it, and waited. (Dahl, 2011, p. 39, *itálico do autor*).

Landy estaria esperando sua chamada. E ela *tinha* mesmo de ligar para ele?
Bem, na verdade, não.

Ela acabou seu cigarro e acendeu outro imediatamente, usando a brasa da bituca. Olhou para o telefone em cima da mesa de trabalho, ao lado da televisão. William havia pedido a ela que ligasse. Ele tinha especificamente pedido a ela que ligasse para Landy assim que lesse a carta. Ela hesitou, lutando agora contra um entranhado senso de dever do qual ainda não se descartara de todo. Então, vagarosamente, levantou-se e foi até o telefone na mesa de trabalho. Achou o número no caderno, discou-o e esperou. (Dahl/ Mendonça, 1989, p. 29, *itálico do autor*).

Landy estaria esperando que ela ligasse. Será que ela tinha que ligar?
Bem, na verdade, não.

Ela terminou o cigarro e, imediatamente, acendeu outro com o resto do anterior. Olhou para o telefone que estava na escrivaninha ao lado do aparelho de televisão. William pedira a ela que ligasse. Ele havia solicitado

especificamente que ela telefonasse para Landy assim que lesse a carta. Ela hesitou, lutando agora bravamente contra aquele velho e arraigado senso de dever de que não ousava se desfazer inteiramente. Depois, lentamente, levantou-se e cruzou a sala até o telefone na escrivaninha. Encontrou o número na caderneta, discou e aguardou. (Dahl/ Ghirardi, 2007, p. 46-47).

Embora ela não tivesse a obrigação de seguir as instruções deixadas pelo marido, o período de transição de Mary havia iniciado com a morte dele – passou a fumar livremente e adquiriu seu aparelho de TV –, mas não conseguia ignorar as instruções deixadas por William porque ainda tinha internalizado o hábito de seguir ordens do marido, evidenciado pelo uso de *ingrained*⁴⁹ – definido em *LDEL* como: “(adj) fixado firme e profundamente em uma superfície ou internamente, de modo que seja difícil de remover ou destruir” (2005, p. 714, tradução nossa) –, e necessitava de tempo para desenvolver sua autoconfiança. A dificuldade de Mary foi expressa por Mendonça com o uso de “entranhado” e Ghirardi optou por “arraigado”; ambos os adjetivos podem ser considerados sinônimos e destacam a relutância e dificuldade da personagem para livrar-se de antigos hábitos.

Como apontado acima, as informações e características de William e de Mary são apresentadas ao leitor gradativamente. A descrição do professor enfatiza seu caráter controlador, frio e distante da esposa, ao passo que ela submete-se ao marido ainda que não totalmente, como pode ser observado no episódio do cigarro; nota-se que a apresentação dos personagens dessa forma possibilita que o leitor seja cooptado e esteja propenso a ver Mary tão somente como vítima da opressão do marido. Como resultado, a atitude final da mulher tende a ser vista de forma benevolente pelo leitor enquanto a total submissão de William primeiro ao médico e depois à Mary é compreendida como consequência de suas atitudes ao longo da vida.

Landy e William: criador e criatura

O narrador onisciente cede espaço para a narrativa de William, em primeira pessoa, por meio da carta deixada para Mary. Ao longo de várias páginas, o professor

⁴⁹ *ingrained* *adj* fixed firmly and deeply into a surface or inside, so that it is difficult to remove or destroy: *ingrained dirt* | (*fig.*) *ingrained habits/ prejudices* | (*fig.*) *a deeply ingrained dislike of small children* (*Longman Dictionary of English Language and Culture*, 2005, p. 714).

reproduz a conversa que teve, pouco tempo antes de morrer, com o médico neurocirurgião John Landy. Logo no início da conversa, William não ficou chocado com a abordagem do médico, apesar de notar algo incomum, pois era observado de maneira estranha, como se fosse um objeto de estudo:

‘Look,’ he said, pulling up a chair beside the bed. ‘In a few weeks you’re going to be dead. Correct?’

Coming from Landy, the question didn’t seem especially unkind. In a way it was refreshing to have a visitor brave enough to touch upon the forbidden subject.

[...]

‘What’s all this about?’ I asked.

*‘Well,’ he said, and **I could see him watching me carefully**, ‘personally, I don’t believe that after you’re dead you’ll ever hear of yourself again – unless...’ and here he paused and smiled and leaned closer ‘... unless, of course, you have the sense to put yourself into my hands. Would you care to consider a proposition?’*

***The way he was staring at me, and studying me, and appraising me with a queer kind of hungriness, I might have been a piece of prime beef on the counter** and he had bought it and was waiting for them to wrap it up.*

‘I’m really serious about it, William. Would you care to consider a proposition?’

‘I don’t know what you’re talking about.’

‘Then listen and I’ll tell you. Will you listen to me?’

‘Go on then, if you like. I doubt I’ve got very much to lose by hearing it.’

‘On the contrary, you have a great deal to gain – especially after you’re dead. (Dahl, 2011, p. 20-21, negrito nosso).

William não parecia muito interessado, mas o médico demonstrava um certo entusiasmo e parecia ansioso para explicar ao paciente o que tinha em andamento. Em seguida, deu início a sua narrativa e falou de um vídeo que havia assistido sobre um experimento feito com um cachorro cuja cabeça permanecia viva mesmo depois de separada do corpo com a devida manutenção de suprimento de sangue apropriadamente oxigenado, e prosseguiu:

‘Now then. My own thought, which grew out of seeing this film, was to remove the brain from the skull of a human and keep it alive and functioning as an independent unit for an unlimited period after he is dead. Your brain, for example, after you are dead.’

‘I don’t like that,’ I said. (Dahl, 2011, p. 22-23).

Com essa informação, percebe-se que William não estava enganado quando percebeu algo incomum na atitude do cirurgião. Essa fala de Landy nos remete ao romance de Mary Shelley, *Frankenstein or, The Modern Prometheus* porque tal qual o

protagonista de Mary Shelley, Landy também estava convencido de que poderia ser responsável por uma grande realização na ciência. O jovem Victor Frankenstein, encantado com a alquimia e incentivado por um de seus professores, dedicou-se integralmente aos estudos de química, fisiologia e anatomia quando estava na universidade:

One of the phaenomena which had peculiarly attracted my attention was the structure of the human frame, and, indeed, any animal endued with life. Whence, I often asked myself, did the principle of life proceed? It was a bold question, and one which has ever been considered as a mystery; yet with how many things are we upon the brink of becoming acquainted, if cowardice or carelessness did not restrain our enquiries. I revolved these circumstances in my mind and determined thenceforth to apply myself more particularly to those branches of natural philosophy which related to physiology. [...] To examine the causes of life, we must first have recourse to death. I became acquainted with the science of anatomy, but this was not sufficient; [...] examining and analysing all the minutiae of causation, as exemplified in the change from life to death, and death to life, until from the midst of this darkness a sudden light broke in upon me – a light so brilliant and wondrous, yet so simple, that I became dizzy with the immensity of the prospect which it illustrated, I was surprised that among so many men of genius who had directed their inquiries toward the same science, that I alone should be reserved to discover so astonishing a secret.

[...] After days and nights of incredible labours and fatigue, I succeeded in discovering the cause of generation and life; nay, more, I became myself capable of bestowing animation upon lifeless matter. (Shelley, 1985, p. 99-100).

No longo trecho acima, observa-se que o estudante dedicou-se fervorosamente ao trabalho investigativo até que um evento o convenceu que havia feito uma descoberta única: devolver vida a uma matéria morta. Victor Frankenstein prosseguiu com suas reflexões:

When I found so astonishing a power placed within my hands, I hesitated a long time concerning the manner in which I should employ it. Although I possessed the capacity of bestowing animation, yet to prepare a frame for the reception of it, with all its intricacies of fibres, muscles, and veins, still remained a work of inconceivable difficulty and labour. [...] It was with these feelings that I began the creation of a human being. (Shelley, 1985, p. 101).

Como se vê, Frankenstein estava convencido de que poderia criar um ser humano reanimando matéria morta. Percebemos o diálogo intertextual entre o personagem de Mary Shelley e o cirurgião John Landy, pois assim como o jovem estudante, o médico

também estava convencido de que havia feito uma descoberta brilhante. O subtítulo do romance de Shelley remete ao mito de Prometeu. Segundo Grimal (2005):

Prometeu é considerado como o criador dos primeiros homens, que moldou em barro. Mas esta lenda não figura na *Teogonia*, onde Prometeu é simplesmente o benfeitor da humanidade e não seu criador. Foi por amor aos homens que Prometeu enganou Zeus. Primeiro em Mecone, durante um sacrifício solene, dividiu em duas partes um boi: pôs para um lado a carne e as entranhas do animal, cobrindo-as com a pele; aos ossos, despojados da carne, cobriu-os com gordura, tingindo-os assim de branco. Disse depois a Zeus que escolhesse a sua parte, deixando o resto aos homens. O deus optou pelo esqueleto coberto de banha e, quando descobriu que nesse quinhão só havia ossos, ficou revoltado com Prometeu e contra os mortais, que a astúcia tinha favorecido. Para os punir, decidiu deixar de lhes enviar o fogo. Então, Prometeu auxiliou-os uma vez mais: roubou algumas sementes de fogo «à roda do Sol» e levou-as para a Terra, escondidas num caule de férula. Outra tradição conta que ele tirou o fogo da forja de Hefesto. Zeus puniu os mortais e o seu benfeitor. Aos primeiros, enviou-lhes uma criatura por ele expressamente forjada para o efeito – Pandora. Quanto a Prometeu, prendeu-o com grilhões de aço no cimo do Cáucaso e determinou que uma águia, filha de Equidna e de Tífon, lhe fosse comendo o fígado, que se ia renovando incessantemente. (Grimal, 2005, p. 396-397).

A respeito do mito de Prometeu, Torrano (1996) esclarece que Prometeu, quando fez a partilha do boi, tinha a intenção de ludibriar Zeus induzindo-o a deixar para os homens a melhor parte do animal para o sacrifício:

Nessa partilha instituem-se os procedimentos que entre os gregos os sacrifícios aos Deuses Olímpicos repetem. Os ossos nus e alvos, cobertos com a banha combustível, queimam-se com incenso nos altares, para que a fumaça odorífera ascenda ao Céu e recebam-na os Deuses Olímpicos. As carnes e os órgãos sanguíneos são assados e comidos pelos homens mortais.

A porção comestível – que o ventre bovino ambigualmente oculta e ao ocultar denuncia a ocultada essência – constitui para os homens o prazer do banquete, é a parte putrescível destinada ao ventre dos mortais. Assim se define para os mortais homens na partilha sacrificial um quinhão correspondente às necessidades do ventre, a uma vida mortal cujo alimento é, como essa vida mesma, putrescível.

A porção incomestível, os ossos alvos assinalados pela brilhante banha, queimada com incenso nos altares, é a parte imputrescível oferecida aos Deuses imortais, porque, imputrescível e imprópria para comer, essa parte corresponde à vida imortal. (Torrano, 1996, p. 52-53).

No entanto, Prometeu não se deu conta de que Zeus havia percebido a artimanha e escolheu exatamente o que lhe convinha e deixou que Prometeu pensasse que o havia enganado. Prometeu, por sua vez, induzido ao erro, pensou que Zeus se enfurecera com o resultado da partilha e por esse motivo havia deixado de enviar o fogo aos homens. Com

a ausência do fogo a oferenda não poderia ser consumada, pois tanto as carnes quanto os ossos não poderiam ser queimados como era o costume. Prometeu agiu em favor dos homens pela segunda vez roubando e concedendo-lhes o fogo. Como segundo castigo, Zeus enviou aos homens Pandora – uma síntese dos dons concedidos pelos Deuses Olímpios – e Prometeu foi aguilhoado e uma águia que lhe devorava o fígado durante o dia depois da víscera ter se regenerado na noite anterior.

Segundo a interpretação de Torrano (1996), instaura-se um jogo de astúcia entre Zeus e Prometeu, pois pensando que suas atitudes resultariam um bem para os homens, primeiro lhes concedendo o que acreditava ser a melhor parte do animal sacrificial e depois concedendo o fogo para que o alimento pudesse ser cozido, na verdade reafirmou a condição mortal que cabia aos homens, portanto negou-lhes a possibilidade de participação na imortalidade. Zeus, por sua vez, induziu Prometeu ao erro deixando que pensasse que havia logrado sucesso em sua artimanha, quando na verdade, teve seus desígnios concretizados tal qual lhe convinha.

Indagando-nos sobre a relação entre Victor Frankenstein e Prometeu, uma vez que o subtítulo da obra é “Prometeu Moderno”, entendemos que o estudante, assim como no mito citado acima, pensava que sua descoberta representaria um bem para os homens com a possibilidade de trazer de volta à vida aqueles que já estavam mortos, o que pode ser entendido como uma forma de imortalidade. No entanto, tomado pela própria vaidade, Frankenstein percebeu tardiamente que seu experimento representava não um bem, mas um mal, na medida em que sua criatura tinha força, resistência e agilidade incomuns aos homens tornando-se grande perigo. Por conseguinte, o que parecia ser uma dádiva revelou-se uma maldição e o cientista pagou com a vida por sua ousadia, por ter tomado para si um poder que não lhe era devido.

Quanto à Landy, entendemos que compartilha com Frankenstein a ousadia e a vaidade. Com a narrativa de William em primeira pessoa, Landy também toma a palavra e sua atitude é desvelada ao leitor. Quando William reage à primeira investida do médico dizendo “*I don't like that, I said.*”, Landy imediatamente responde: “*Don't interrupt, William. Let me finish.*” Com essa reação o leitor pode ter noção da ousadia e da vaidade do cirurgião, pois se investe de autoridade e se coloca como hierarquicamente superior a William, tal qual a relação estabelecida entre o professor e a esposa – ou podemos também imaginar que essa fosse sua postura como professor em relação a seus alunos. Na medida

em que Landy assume o controle, o professor é destituído do mesmo poder que antes permitia que tratasse Mary de maneira severa controlando todos os movimentos da mulher. Ironicamente, aquele que antes se via como superior estava totalmente fragilizado pela doença e pela proximidade da morte não tendo a menor oportunidade de retomar o controle da situação.

William havia estabelecido interlocução com o médico havia alguns anos e, embora fosse professor de filosofia, também teve interesse por psicologia, justificando-se seu contato com o cirurgião. Notadamente, Landy explica, com riqueza de detalhes, os procedimentos de seu experimento, revelando seu domínio das técnicas de neurocirurgia; ao agir dessa forma, Landy demonstra não só suas habilidades como cirurgião como também se compraz com a própria vaidade. Isso pode ser observado pela forma como conversa com William como se estivesse interagindo com um de seus pares. Sabendo-se que o professor de filosofia tinha um conceito elevado de si mesmo, percebe-se que o cirurgião manipula a vaidade de William para convencê-lo a aceitar o procedimento. Diferentemente de Frankenstein que violava túmulos com o propósito de obter o material necessário para colocar em prática suas experiências, Landy dependia do consentimento de William:

‘My dear William, just think for a moment of your own brain. It is in perfect shape. It is crammed full of a lifetime of learning. It has taken you years of work to make it what it is. It is just beginning to give out some first-rate original ideas. Yet soon it is going to have to die along with the rest of your body simply because your silly little pancreas is riddled with cancer.’ (Dahl, 2011, p. 23).

“Caro William, pense por um momento em seu próprio cérebro. Está em perfeita forma. Está lotado de toda uma vida de aprendizado. Você levou anos de trabalho para fazer dele o que é. Está apenas começando a dar a você algumas ideias originais de primeira qualidade. Mas logo vai ter de morrer junto com o resto de seu corpo só porque seu pequeno e imbecil pâncreas está tomado pelo câncer.” (Dahl/ Mendonça, 1989, p. 16).

“Meu caro William, pense só por um momento em seu próprio cérebro. Está em perfeita forma. Está repleto de uma vida inteira de conhecimento. Você passou anos trabalhando para torná-lo o que é. Está apenas começando a produzir algumas ideias originais de primeira ordem. E, apesar disso, ele logo terá que morrer com o resto do seu corpo simplesmente porque o seu pancreazinho idiota está infestado de câncer.” (Dahl/ Ghirardi, 2007, p. 30-31).

Inicialmente, William não está propenso a aceitar ser objeto do experimento:

‘No thank you’, I said to him. ‘You can stop there. It’s a repulsive idea, and even if you could do it, which I doubt, it would be quite pointless. What possible use is there in keeping my brain alive if I couldn’t talk or see or hear or feel? Personally, I can think of nothing more unpleasant.’ (Dahl, 2011, p. 23).

“Não, obrigado”, eu disse a ele. “Pode parar por aí. É uma ideia repulsiva e, mesmo que pudesse fazê-lo, o que duvido, não teria qualquer sentido. Qual a utilidade de manter meu cérebro vivo se não puder falar ou ver ou sentir? Eu pessoalmente não consigo pensar em nada mais desagradável.” (Dahl/Mendonça, 1989, p. 16).

“Não obrigado”, disse-lhe. “Pode parar já. É uma ideia repulsiva e, mesmo que você pudesse fazê-lo, o que duvido, seria absolutamente inútil. Qual pode ser a utilidade de manter meu cérebro vivo se não puder falar nem ver, ouvir ou sentir? Pessoalmente, não consigo pensar em nada mais desagradável.” (Dahl/Ghirardi, 2007, p. 31).

No entanto, William ouviu todos os detalhes do procedimento e aparentemente não teve dificuldade para compreendê-los porque já havia lido artigos escritos pelo neurocirurgião, estando, portanto, familiarizado com termos médicos. No trecho citado nota-se que ambos os tradutores tendem a manter a literalidade em relação ao texto de partida, com algumas variações em ambos os textos em português; a solução apresentada por Mendonça, contudo, omite um dos sentidos citados por William – ouvir – enquanto Ghirardi mantém todos eles – falar, ver, ouvir e sentir. Apesar disso, mantém-se a ideia inicial de repulsa expressa pelo paciente.

Landy prossegue com as explicações e, antes de deixar o quarto, esclarece algumas dúvidas de William:

*‘One question,’ I said.
He paused with a hand on the doorknob. ‘Yes, William?’
‘Simply this. Do you yourself honestly believe that when my brain is in that basin, my mind will be able to function exactly as it is doing at present? Do you believe that I will be able to think and reason as I can now? And will the power of memory remain?’
‘I don’t see why not,’ he answered. ‘It’s the same brain. It’s alive. It’s undamaged. In fact, it’s completely untouched. We haven’t even opened the dura. [...] your thinking would no longer be influenced by your senses. You’d be living in an extraordinarily pure and detached world. Nothing to bother you at all, not even pain. You couldn’t possibly feel pain because there wouldn’t be any nerves to feel it with. In a way, it would be an almost perfect situation. No worries or fears or pains or hunger or thirst. Not even any desires. Just your memories and your thoughts, and if the remaining eye happened to function, then you could read books as well. It all sounds rather pleasant to me.
‘It does, does it?’ (Dahl, 2011, p. 33).*

*“Uma pergunta”, eu disse.
Ele parou com uma das mãos na maçaneta. “Sim, William?”*

“Simplesmente isto. Você acredita honestamente que, quando meu cérebro estiver na bacia, minha mente vai poder funcionar exatamente como o faz no momento? Você acredita que eu poderei pensar e raciocinar como faço agora? E o poder da memória, vai permanecer?”

“Não vejo por que não”, ele respondeu. “É o mesmo cérebro. Está vivo. Está ileso. Na verdade, está completamente intacto. Nem mesmo abrimos a dura. [...] seu pensamento não mais seria influenciado por seus sentidos. Você viveria em um mundo extraordinariamente puro e distanciado. Nada para lhe incomodar, nem mesmo a dor. Seria impossível sentir dor já que não haveria mais nervos para senti-la. Em certo sentido, seria uma situação quase perfeita. Nada de preocupações, temores, dores, fome ou sede. Nem mesmo desejos. Apenas suas memórias e seus pensamentos e, se o olho remanescente calhar de funcionar, você também vai poder ler livros. Para mim soa muito agradável.”

“Soa, não soa?” (Dahl/ Mendonça, 1989, p. 24).

“Uma pergunta”, disse eu.

Ele parou com a mão sobre a maçaneta. “Sim, William?”

“Só isto: você honestamente acredita que, quando meu cérebro estiver na bacia, minha mente será capaz de funcionar exatamente como o faz agora? Você acredita que serei capaz de pensar e raciocinar como faço hoje? E minha capacidade de memória continuará existindo?”

“Não vejo por que não”, respondeu. “É o mesmo cérebro. Está vivo. Está em perfeitas condições. Na verdade, está absolutamente intacto. Nem mesmo abriremos a dura. [...] seu pensamento não mais será influenciado pelos sentidos. Você estará vivendo em um mundo extraordinariamente puro e isolado. Nada que possa incomodá-lo minimamente, nem mesmo a dor. Você não poderá sentir dor de jeito nenhum porque não haverá nenhum nervo para senti-la. De certo modo, será uma situação quase perfeita. Nada de preocupações, medos, dores, fome ou sede. Nem mesmo desejos. Apenas suas memórias e seus pensamentos e, se o olho remanescente funcionar, poderá também ler livros. Parece bem agradável para mim.”

“Parece, não é mesmo?” (Dahl/ Ghirardi, 2007, p. 40-41).

As indagações de William indicam que está inclinado a aceitar a proposta do médico, e este sabia que seu objetivo havia sido alcançado, mas segue com a sedução para garantir o sucesso de sua estratégia:

‘Yes, William, it does. And particularly for a Doctor of Philosophy. It would be a tremendous experience. You’d be able to reflect upon the ways of the world with a detachment and a serenity that no man had ever attained before. And who knows what might not happen then! Great thoughts and solutions might come to you, great ideas that could revolutionize our way of life! Try to imagine, if you can, the degree of concentration that you’d be able to achieve!’ (Dahl, 2011, p. 34).

“É, William. Soa. E particularmente para um doutor em filosofia. Seria uma tremenda experiência. Você poderia refletir sobre os caminhos do mundo com um distanciamento e uma serenidade jamais alcançados antes por outro homem. E sabe-se lá o que poderia acontecer então! A ocorrência de grandes pensamentos e soluções, grandes ideias que poderiam revolucionar nosso modo de vida! Tente imaginar, se puder, que grau de concentração você vai poder atingir!” (Dahl/ Mendonça, 1989, p. 24-25).

“Sim, William, parece. E particularmente para um doutor em filosofia. Seria uma experiência fantástica. Você seria capaz de refletir sobre as questões da vida com um distanciamento e uma serenidade que nenhum homem jamais conseguiu antes. E quem sabe o que poderia acontecer então? Grandes pensamentos e soluções iriam ocorrer-lhe, grandes ideias que poderiam revolucionar nosso modo de viver! Tente imaginar, se puder, o grau de concentração que você conseguirá atingir!” (Dahl/ Ghirardi, 2007, p. 41).

Percebendo a dimensão da vaidade e do orgulho que William tinha de si mesmo e de sua carreira, Landy usou essa característica para manipular o filósofo; como se vê acima, o médico enfatiza como seu paciente em potencial poderia concentrar-se em seus pensamentos totalmente desconectado do mundo, e como poderia atingir um grau de conhecimento com isenção inigualável. Com tais argumentos, Landy atingiu o objetivo de seduzir William, convencendo-o a participar do experimento; simultaneamente, a conversa dos dois confirma que o médico era igualmente vaidoso, descrevendo ao paciente todo o procedimento com riqueza de detalhes – acredita-se que, de maneira geral, quando cirurgiões esclarecem seus pacientes quanto ao procedimento que será adotado não costumam fornecer tantos detalhes levando em conta que além de desnecessário, o paciente terá dificuldade para compreender tantas informações técnicas.

Nesse caso em particular é exatamente o oposto que ocorre: Landy fez questão de descrever cada passo do procedimento, alegando que seria muito importante que William estivesse ciente de tudo o que aconteceria. O relato minucioso revela a vaidade de ambos: do médico por ter a oportunidade de falar sobre suas habilidades como neurocirurgião, e de William, por ser capaz de compreender as informações como se fosse ele próprio um cirurgião. Por outro lado, quando o filósofo escreve a carta para a esposa reproduzindo tudo o que ouvira do médico com riqueza de detalhes, sob a pretensa intenção de ajudá-la a entender tudo mais facilmente, evidenciou, mais uma vez, sua superioridade em relação à esposa, pois sendo ela uma dona de casa não estaria habituada ao jargão médico de difícil compreensão para as pessoas em geral. Acrescente-se a isso o fato de William, no início da carta, declarar que gostaria de escrever palavras agradáveis para a esposa, mas que as deixaria para o final: antes de iniciar seu relato, teceu comentários elogiosos e afetuosos em relação à Universidade onde trabalhara e encerrou a carta reafirmando seu controle sobre Mary sem lhe dedicar qualquer demonstração de afeto.

Como afirmamos anteriormente, ambos Landy e Frankenstein, com seus respectivos experimentos, se investem de um poder que acreditam ter sido reservado para

eles quando tivessem atingido o necessário domínio da ciência e da técnica. No caso de Frankenstein, sua criatura voltou-se contra ele depois de ter experimentado diversas situações em que fora rejeitado por seres humanos mesmo acreditando, que a despeito de sua figura monstruosa, seria capaz de conviver com as pessoas. Como resultado, convenceu-se que a culpa era de seu criador e demandou a criação de uma companheira para que tivesse alguém como ele para conviver colocando fim à sua solidão. Frankenstein aceitou a proposta com relutância depois que sua criatura causou a morte de alguns de seus entes queridos. Em um momento de lucidez, Frankenstein destruiu a criatura feminina que estava prestes a terminar e, depois de sua noiva ter sido morta pela criatura a quem ele havia dado vida, decidiu exterminá-lo também. Assim como Prometeu, que estava imbuído do desejo de conceder uma dádiva aos homens e, ao contrário, deu-lhes o mal, também Frankenstein desejava criar a vida e obteve somente a morte, inclusive a própria, como consequência de sua ousadia. Landy, por sua vez, também acreditava que sua experiência poderia proporcionar as condições para grandes avanços do conhecimento, mas o resultado foi catastrófico, não para ele, mas para sua própria criatura.

O controle de William transfere-se para a esposa

Como observamos, William havia sido extremamente controlador e opressor com a esposa Mary. Depois da leitura da carta, ela decidiu encontrar-se com o médico no hospital; ouviu dele que o procedimento havia corrido bem e em que condições William se encontrava. Landy, por sua vez, observou Mary:

‘It’s bound to be a bit of a shock to you at first. He’s not very prepossessing in his present state, I’m afraid.’

‘I didn’t marry him for his looks, Doctor,’

Landy turned and stared at her. What a queer little woman this was, he thought, with her large eyes and her sullen, resentful air. Her features, which must have been quite pleasant once, had now gone completely. The mouth was slack, the cheeks loose and flabby, and the whole face gave the impression of having slowly but surely sagged to pieces through years and years of joyless married life. They walked on for a while in silence. (Dahl, 2011, p. 41).

– Pode ser que no começo seja um pouco chocante. Em seu estado atual ele não é muito atraente.

– Doutor, eu não me casei com ele por sua aparência.

Landy se virou e encarou-a. Que mulherzinha estranha esta, ele pensou, com seus olhos grandes e seu ar soturno, ressentido. Seus traços, que poderiam ter sido bonitos um dia, estavam agora completamente decaídos. A boca estava frouxa, as bochechas soltas e flácidas, e todo o rosto dava a impressão de ter caminhado lenta mas inexoravelmente para um desmoronamento durante anos e anos de uma vida matrimonial sem alegrias. Andaram por alguns momentos em silêncio. (Dahl/ Mendonça, 1989, p. 30-31).

“Certamente será um pouco chocante para a senhora, a princípio. Temo que ele não esteja muito atraente em seu atual estado.”

“Não casei com ele pela sua aparência, doutor.”

Landy voltou-se e encarou-a. Que mulherzinha estranha essa, pensou ele, com os olhos grandes e o ar triste, ressentido. Seu rosto, que devia ter sido bastante agradável algum dia, perdera todo o encanto. Os lábios frouxos, as faces caídas e flácidas, e o rosto todo que dava a impressão de ter sido carcomido, de forma lenta mas constante, por anos e anos de uma vida conjugal sem alegrias. Eles caminharam em silêncio por um instante. (Dahl/ Ghirardi, 2007, p. 48).

É curioso que Landy tenha observado que a expressão de tristeza e sofrimento no rosto de Mary pudesse ser relacionada à vida conjugal. Não há pistas no texto indicando que o personagem teria alguma informação sobre o casal ou se levava em conta fatos genéricos. É relevante observar que ele não estava errado, embora não pudesse saber ao certo; o leitor, no entanto, sabe disso porque o narrador pouco a pouco dá informações sobre a relação do casal, por exemplo, quando tem acesso às observações feitas por Mary em relação a William antes da leitura da carta.

Gradativamente, Mary deu-se conta de que a situação havia mudado completamente e que, daquele dia em diante, todo o controle seria seu, uma vez que William estava totalmente submetido a ela:

[...] In fact, I believe I could live very comfortably with this kind of a William. I could cope with this one.

[...]

No arguments and criticisms, she thought, no constant admonitions, no rules to obey, no ban on smoking cigarettes, no pair of cold disapproving eyes watching me over the top of a book in the evening, no shirts to wash and iron, no meals to cook – nothing but the throb of the heart machine, which was rather a soothing sound anyway and certainly not loud enough to interfere with television.

[...]

‘He’s like a baby, that’s what he’s like. He’s exactly like a little baby.’

Landy stood still behind her, watching.

‘There,’ she said softly, peering into the basin. ‘From now on Mary’s going to look after you *all* by herself and you’ve nothing to worry about in the world. When can I have him back home, Doctor?’ (Dahl, 2011, p. 46, *itálico do autor*).

[...] Na verdade, acho que poderia viver muito confortavelmente com este tipo de William. Com este eu poderia lidar.

[...]

Nada de discussões ou críticas, ela pensou, nada de admoestações constantes, de regras a obedecer, nada de proibições ao cigarro, nada de par de olhos desaprovadores me olhando por cima de um livro à noite, nada de camisas para lavar e passar, nada de refeições a cozinhar – nada além da batida do coração artificial, que de qualquer maneira era um som calmante e certamente não alto o bastante para interferir com a televisão.

[...]– Ele parece um bebê, é com isso que se parece. É exatamente como um pequeno bebê.

Landy ficou imóvel a seu lado, observando.

– Viu? – disse ela suavemente, olhando para dentro da bacia. – De agora em diante Mary vai tomar conta de você *sozinha* e você não vai ter nada no mundo com que se preocupar. Quando é que posso tê-lo de volta em casa, doutor? (Dahl/Mendonça, 1989, p. 34-35, itálico do autor).

[...] Na verdade, acredito que eu conseguiria viver muito bem com este tipo de William. Com esse, eu conseguiria lidar.

[...] Nada de discussões ou críticas, pensou ela, nada de advertências contínuas, nada de regras para obedecer, nada de proibição de cigarros, nada de dois olhos reprovadores observando-me por sobre o livro à noite, nada de camisas para passar e lavar, nada de refeições para cozinhar – nada além do pulsar do coração mecânico que, de qualquer forma, era um som bastante relaxante e com certeza não alto o suficiente para atrapalhar a televisão.

[...]

“É como um bebezinho, é o que ele é. É exatamente como um bebezinho.”

Landy continuava atrás dela, observando.

“Pronto”, disse suavemente, olhando para a bacia. “De agora em diante a Mary vai tomar conta de você *sozinha* e você não vai ter de se preocupar com mais nada deste mundo. Quando posso levá-lo para casa, doutor? (Dahl/ Ghirardi, 2007, p. 52-53).

Primeiro ela pensou em tudo o que a incomodava em seu casamento e depois comparou William a um bebê, justamente porque da mesma forma que um bebê não tem voz para queixar-se ou retrucar algum comentário, ele estava reduzido ao próprio cérebro confinado em uma bacia. Para William, que era orgulhoso do conhecimento que havia acumulado ao longo dos anos de estudo, com o procedimento realizado por Landy seu precioso cérebro estaria preservado tal qual uma pérola em sua concha. No entanto, ele se colocou em uma situação pior que a morte que já se aproximava; na verdade, ele involuntariamente transferiu o controle exercido por toda a vida a Mary, que tinha, a partir daquele momento, todas as condições de vingar-se dele. Landy primeiro assumiu o controle sobre William tratando-o como objeto de estudo e manipulando a vaidade do professor para convencê-lo e, com isso, efetivou-se a transição de poder.

On her way past the table she stopped and leaned over the basin once more. ‘Mary’s leaving now, sweetheart,’ she said. ‘And don’t you worry about a single thing, you understand? We’re going to get you right back home where we can look after you properly just as soon as we possibly can. And listen

dear...’ At this point she paused and carried the cigarette to her lips, intending to take a puff.

Instantly the eye flashed.

She was looking straight into it at the time, and right in the centre of it she saw a tiny but brilliant flash of light, and the pupil contracted into a minute black pinpoint of absolute fury.

[...]

‘Don’t look so cross, William,’ she said softly. ‘It isn’t any good looking cross.’

Landy turned his head to see what she was doing.

‘Not any more it isn’t,’ she whispered. ‘Because from now on, my pet, you’re going to do just exactly what Mary tells you. Do you understand that?’

‘Mrs Pearl,’ Landy said, moving towards her.

‘So don’t be a naughty boy again, will you, my precious,’ she said, taking another pull at the cigarette. ‘Naughty boys are liable to get punished most severely nowadays, you ought to know that.’ (Dahl, 2011, p. 48-49).

Ao passar pela mesa ela parou e se inclinou mais uma vez sobre a bacia. – Mary está indo embora agora, coração – disse ela. – E não se preocupe com nada, entendeu? Vamos levá-lo de volta para casa onde poderemos cuidar direitinho de você tão logo seja possível. E ouça, querido... – Neste momento, ela levou o cigarro aos lábios, como se fosse dar uma tragada.

Instantaneamente, o olho cintilou.

Ela olhou diretamente dentro dele nesta hora, e bem no centro viu um pequeno mas brilhante lampejo de luz, e a pupila se contraiu em um diminuto ponto negro de absoluta fúria.

[...]

– Não fique tão zangado, William – ela disse calmamente. – Não ajuda nada ficar tão zangado.

Landy voltou-se para ver o que ela estava fazendo.

– Não ajuda mesmo – ela murmurou. – Porque daqui em diante, meu bichinho, você vai ter de fazer exatamente o que Mary lhe disser. Entendeu?

– Senhora Pearl – disse Landy, andando em sua direção.

– Por isso não seja um menino malcriado de novo, viu? minha coisinha preciosa – ela disse, dando outra tragada no cigarro. – Hoje em dia os meninos arteiros são punidos com a maior severidade, e você devia saber disto. (Dahl/Mendonça, 1989, p. 35-36).

Ao passar pela mesa, ela parou e se inclinou, uma vez mais, sobre a bacia: “A Mary está indo embora agora, amorzinho”, disse. “Mas não se preocupe com nada, viu? Assim que for possível, nós vamos levá-lo de volta para casa, onde poderemos cuidar direitinho de você. E ouça, querido...” Nesse momento ela fez uma pausa e levou o cigarro aos lábios, para dar uma tragada.

Imediatamente, o olho brilhou.

Ela olhava diretamente para ele nesse momento e, bem ao centro, viu um ponto de luz pequenino mas brilhante, e a pupila contraída em uma minúscula cabeça de alfinete, negra, em absoluta fúria.

[...]

“Não me olhe tão feio, William”, disse ela suavemente. “Não adianta nada olhar feio.”

Landy voltou-se para ver o que ela estava fazendo.

“Agora não adianta mais”, sussurrou ela. “Porque de agora em diante, meu bem, você vai fazer exatamente o que a Mary mandar. Você está entendendo?”

“Sra. Pearl”, disse Landy, indo em direção a ela.

“Então não seja mais um menino levado, está bem, meu coração?”, disse ela, dando mais uma tragada no cigarro. “Os meninos levados estão sujeitos a ser

castigados com muita severidade hoje em dia, é bom você saber disso.” (Dahl/Ghirardi, 2007, p. 54-55).

O sucesso do experimento de Landy visto por William como a possibilidade de perpetuação de sua capacidade cognitiva, ou seja, seu cérebro poderia continuar funcionando e expandindo seus conhecimentos, na verdade tornou-se uma dupla submissão. Em outras palavras, William tinha consciência de que dependeria do médico para manter seu cérebro vivo cuidando da manutenção do equipamento. A princípio temeu por tornar-se totalmente indefeso e submetido ao cirurgião, mas deixou-se levar pela vaidade de continuar “existindo” mesmo depois de morto. Pode-se entender que, para William, ser cuidado por um cientista poderia ser menos assustador, pois tratava-se de alguém que, de uma maneira ou de outra, valorizava o conhecimento. Contudo, o professor não levou em consideração que também estaria totalmente subjugado por sua esposa, a quem havia maltratado por anos. Involuntariamente, ao submeter-se ao experimento havia transferido a Mary todo o controle de sua existência pós-morte, e não poderia saber nem mesmo por quanto tempo.

Por outro lado, Mary obteve, sem esforço algum, a possibilidade de vingar-se do marido com a liberdade para fazer tudo aquilo que antes era motivo de censura. Com a clara inversão de papéis vemos que a intenção de Mary é infligir ao marido sua versão de controle e o tom adotado por ela quando se dirige ao marido é ameaçador. William, que antes exercia o poder sobre a mulher e orgulhava-se de sua superioridade, tornou-se absolutamente indefeso e estava prestes a ser objeto de tortura. Ainda que não tivesse intenção, todas as atitudes de William eram entendidas por Mary como formas de tortura e, como uma imagem refletida, a relação do casal inverteu-se quando ele aceitou participar do experimento: primeiro William tornou-se uma criatura e Landy seu criador, em seguida, Mary tornou-se algoz e William sua vítima, pois a partir daquele momento a mulher detinha poderes de vida e morte. Pensamos que por meio dos comentários apresentados seja possível ter uma visão de conjunto do conto e de como, por meio de espelhamento, ocorre a inversão de papéis entre os protagonistas.

2.2 “The Way Up To Heaven”: viagem para a liberdade

O paraíso não é para todos

Para a melhor compreensão do título do conto analisado, buscamos as definições de *heaven* no dicionário *LDEL*C (2005) e o substantivo usado em contexto especialmente literário refere-se ao céu entendido como firmamento; associa-se ao substantivo, também, a ideia de céu como paraíso, ou seja, o lugar habitado por Deus e para onde vão as almas das pessoas consideradas boas. Tendo tais definições em mente podemos entender a ambiguidade do título “The Way Up To Heaven” uma vez que para viajar de New York para Paris a senhora Foster optou pela viagem aérea, portanto *heaven* refere-se ao firmamento; ademais, o fato de cada palavra do título ser iniciada por letra maiúscula assim como quando nos referimos a Deus, pode sugerir que a senhora Foster sentiu-se no paraíso quando estava em Paris, pois pôde conhecer pessoalmente seus netos e, particularmente, pelo fato de não estar sob o jugo do marido.

Quanto ao senhor Foster, sua morte, que é apenas sugerida, ocorreu em um elevador, meio de transporte que leva passageiros para andares superiores e vice-versa. Considerando a atitude dele em relação à mulher, é possível dizer que, se ele estava descendo para o piso térreo quando ficou preso, metaforicamente temos sua descida ao inferno uma vez que a forma como tratava sua esposa não o qualificava para a entrada no paraíso, além de ser também avarento – quando deu folga aos empregados da casa, pagou-lhes apenas metade do salário. Dessa forma, encerra-se no duplo sentido do substantivo a essência da natureza da relação do casal: ela era uma pessoa dedicada, amorosa, leal e irrepreensível e ele, apesar do aparente fino trato, era capaz de infligir tortura cruel à esposa.

A respeito do título, Warren (1995) afirma: “‘The Way Up To Heaven’ é apropriadamente intitulado. Não só o elevador privativo do Sr. Foster enguiçou quando estava subindo, mas [também] mostrou-se à Sra. Foster o rumo para uma feliz existência na terra.”⁵⁰ (Warren, 1995, p. 102, tradução nossa). A nosso ver, não é possível afirmar

⁵⁰ “The Way Up To Heaven” is aptly titled. Not only does Mr Foster’s private elevator stall as it is ascending, but Mrs. Foster has been shown the route to a blissful existence here on earth. (Warren, 1995, p. 102).

que o elevador estava em movimento ascendente quando apresentou defeito, pois não há indícios no texto que permitam tal afirmação. Além disso, como discutido acima, as atitudes do Sr. Foster não condizem com uma pessoa, que do ponto de vista religioso, seria merecedora de recompensa após a morte, ou seja, não mereceria o paraíso. Essa afirmação faz sentido se o título for entendido como um exemplo inequívoco de humor negro considerando que o marido tinha prazer sádico ao provocar a angústia da esposa e, quando criou uma situação em que poderia se jubilar com o sofrimento da mulher, acabou por encontrar a morte lenta e involuntariamente permitir a libertação da mulher de sua tortura.

Logo no início do conto somos informados a respeito do temor da personagem – Mrs Foster – de se atrasar a ponto de perder o horário de um trem, um avião, uma peça de teatro, enfim, qualquer situação para a qual o atraso implique a perda do compromisso. A princípio, o narrador apresenta o medo da senhora Foster como quase patológico; a tensão causada pelo medo se manifesta com um pequeno tremor do músculo no canto do olho esquerdo que demora até uma hora para cessar depois da situação ter terminado. Isso levaria o leitor a construir uma imagem mental da personagem como alguém com certo desequilíbrio; porém, ao afirmar que ela não tinha reações fora do esperado em outras situações, o leitor pode compreender que se trata de uma pessoa como outra qualquer, ou seja, alguém que também tem suas fraquezas. Contribuem para a construção dos personagens a forma como cada um é descrito principalmente quanto à aparência e atitudes. Para termos uma melhor compreensão a respeito do casal Foster, comentaremos, mais adiante, algumas escolhas lexicais que julgamos relevantes.

Relevância dos recursos tipográficos

No artigo “Dahl and Language”, Rudd (2012) discute diferentes aspectos concernentes ao uso da língua presentes em livros de Dahl para crianças; dentre esses aspectos, destacam-se o uso criativo do léxico, inovações fonológicas e tipográficas. Nos contos para adultos Dahl não apresenta neologismos como aqueles encontrados em *The BFG* (2013), mas é relevante destacar a seleção precisa que, por vezes, inclui arcaísmos e combinações de vocabulário em registros formal e informal. O uso de adjetivos na medida exata para a caracterização de personagens contribui para a economia e precisão

do texto cultivadas pelo autor e quanto ao uso de itálico, cabe notar que a principal motivação para seu uso é a ênfase.

Quando o recurso tipográfico está incluído em alguma fala da senhora Foster, percebe-se que sua angústia é ressaltada: “I just *know* I’m going to be late.” (Dahl, 2011, p. 53); “This, she kept telling herself, was the *one* plane she must not miss.” (Dahl, 2011, p. 53); ou se trata de um apelo ou súplica: ““Oh, *please!*” she cried. ‘We haven’t got time! *Please* leave it! You can mail it.’” (Dahl, 2011, p. 63). Entretanto, quando a senhora Foster decide não esperar o marido, o uso de itálico tem outra conotação, pois a partir daquele momento ela assume o controle de sua vida e pode dar um comando: “Don’t sit there talking, man. *Get going!* I’ve got a plane to catch for Paris!” (Dahl, 2011, p. 65-66).

Há duas falas do senhor Foster que incluem itálico: ““Of course,’ he went on, ‘if by any chance it *does* go, then I agree with you – you’ll certainly to miss it now. Why don’t you resign yourself to that?’” (Dahl, 2011, p. 57) nesse caso, o uso do auxiliar *do* em períodos afirmativos tem a função de expressar ênfase, mas o acréscimo de itálico revela que na verdade ele não só torcia para que ela perdesse o voo como também se comprazia espepinhando a esposa. Essa atitude do marido havia sido sugerida por um comentário do narrador no início do conto: “[...] it seemed almost as though he had *wanted* to miss the train simply in order to intensify the poor woman’s suffering.” (Dahl, 2011, p. 52). Na segunda partida para o aeroporto, quando o senhor Foster tenta novamente atrasar a esposa, temos: ““*Just* a moment!’ Mr Foster said suddenly. ‘Hold it a moment, chauffeur, will you?’” (Dahl, 2011, p. 63). Nesse caso percebe-se que seria natural o tom de urgência quando o senhor Foster se dirige ao motorista, pois estavam prestes a partir; contudo, tratava-se, na verdade, de uma artimanha final com o intuito de atrapalhar a viagem da esposa. O desespero da senhora Foster fica claro quando ela insta o marido a deixar o presente, pretensamente esquecido, para ser enviado pelo correio e, mesmo assim, ele insiste em voltar para a casa sob o pretexto de procurar a pequena caixa. Nos próximos parágrafos apresentamos comentários referentes à seleção lexical, também relevantes na estruturação da narrativa.

Aspectos linguísticos: léxico

Iniciamos os comentários quanto ao léxico comentando o uso de *twitch* para descrever a reação da senhora Foster diante da possibilidade de se atrasar e perder um compromisso:

All her life, Mrs Foster had had an almost pathological fear of missing a train, a plane, a boat, or even a theatre curtain. In other respects, she was not a particularly nervous woman, but the mere thought of being late on occasions like these would throw her into such a state of nerves that she would begin to **twitch**. (Dahl, 2011, p. 51, negrito nosso).

Logo em seguida, para explicar a reação da mulher mais precisamente temos “just a tiny **vellicating** muscle in the corner of the left eye, like a secret wink” (Dahl, 2011, p. 51, negrito nosso), considerando que os verbos *twitch* e *vellicate* são sinônimos e referem-se a um movimento rápido, repetido e involuntário de um músculo segundo o dicionário eletrônico *Merriam-Webster*⁵¹, o uso dos sinônimos, a nosso ver, enfatiza a reação incontrolável da senhora Foster. Ainda sobre o comportamento dela, *flutter and fidget about* é usado para descrever sua movimentação pela casa; na terceira definição do verbo *flutter* lê-se: causar movimento rápido e irregular⁵² (*LDEL*C, 2005, p. 527, tradução nossa) e *fidget about*, no mesmo dicionário, tem como primeira definição mover o corpo de maneira irrequieta irritando as pessoas⁵³ (*LDEL*C, 2005, p. 505, tradução nossa); a aliteração presente na combinação de ambos os verbos (embora não sejam considerados sinônimos) reforça e reflete a movimentação irrequieta da mulher esperando o marido para sair.

Em outra situação, quando a senhora Foster entrou no carro para dirigir-se ao aeroporto, sua aparência antes de deixar o marido em casa foi descrita da seguinte forma: “There was no longer that rather **soft and silly** look.” (Dahl, 2011, p. 65, negrito nosso). Nesse caso, entendemos que a aliteração dos adjetivos dá ao leitor a ideia de quão

⁵¹ *Merriam-Webster*, disponível em <https://www.merriam-webster.com/dictionary/vellicating?src=search-dict-hed>, acesso em 24.07.2022.

⁵² **Flutter** 3 [I; T] to (cause to) move in a quick and irregular way. (*Longman Dictionary of English Language and Culture*, 2005, p. 527).

⁵³ **Fidget** *infnl* 1 [I (with)] to move one’s body around restlessly, so that one annoys people. (*Longman Dictionary of English Language and Culture*, 2005, p. 505).

submissa ao marido era, principalmente em contraste com o substantivo que destacamos no período subsequente: “A peculiar **hardness** had settled itself upon the features.” (Dahl, 2011, p. 65, negrito nosso) pois, de fato, a partir daquele momento a vida da senhora Foster mudaria completamente. No trecho a seguir há alguns aspectos importantes quanto aos dois personagens que comentaremos em seguida.

Mr Foster may possibly have had a right to be irritated by this foolishness of his wife’s, but he could have had no excuse for increasing her misery by keeping her waiting unnecessarily. Mind you, it is by no means certain that this is what he did, yet whenever they were to go somewhere, his timing was so accurate – just a minute or two late, you understand – and his manner so bland that it was hard to believe he wasn’t purposely inflicting a nasty private little torture of his own on the unhappy lady. And one thing he must have known – that she would never dare to call out and tell him to hurry. He had disciplined her too well for that. He must also have known that if he was prepared to wait even beyond the last moment of safety, he could drive her nearly into hysterics. On one or two special occasions in the later years of their married life, it seemed almost as though he had *wanted* to miss the train simply in order to intensify the poor woman’s suffering.

Assuming (though one cannot be sure) that the husband was guilty, what made his attitude doubly unreasonable was the fact that, with the exception of this small irrepressible foible, Mrs Foster was and always had been a good and loving wife. There was no doubt about this. Even she, a very modest woman, was aware of it, and although she had for years refused to let herself believe that Mr Foster would ever consciously torment her, there had been times recently when she had caught herself beginning to wonder. (Dahl, 2011, p. 51-52, itálico do autor).

Em primeiro lugar, a senhora Foster foi descrita como uma esposa dedicada, leal e obediente ao marido a ponto de nem mesmo apressá-lo quando ele estava alguns minutos atrasado e seu medo quase patológico foi descrito como uma pequena fraqueza com o uso do substantivo *foible*. Quanto ao senhor Foster, sua atitude era de sempre atrasar alguns minutos criando a situação de uma virtual perda de um compromisso e a possibilidade de que ele o fizesse de propósito foi aventada: “and his manner so bland that it was hard to believe he wasn’t purposely inflicting a nasty private little torture of his own on the unhappy lady.” (Dahl, 2011, p. 52). Sua atitude rígida é evidenciada pelo fato de a senhora Foster não ousar apressá-lo, pois ela havia sido “bem disciplinada pelo marido”. Apesar de cordata, a esposa passou a desconfiar da atitude do marido, o que não havia ocorrido em mais de trinta anos de casamento.

Ao usar a expressão *mind you* e *you understand* o narrador evoca a atenção do leitor diretamente atraindo especial atenção para os comentários acerca do senhor Foster,

além de aproximar o texto da oralidade; esse artifício leva o leitor a construir uma imagem mental negativa do personagem e, em contrapartida, a imagem da senhora Foster suscita a empatia do leitor. Isso fica evidente com o uso de itálico em: “it seemed almost as though he had *wanted* to miss the train simply in order to intensify the poor woman’s suffering.” (Dahl, 2011, p. 52, itálico do autor). A partir dessa descrição, toda atitude do senhor Foster é compreendida pelo leitor como provocação e as reações da senhora Foster como de uma pessoa submissa e subjugada.

Segundo Swan (1995) o uso de repetição da forma comparativa de um adjetivo indica a ocorrência de uma mudança como em “She appeared actually to be moving one of her ears **closer and closer** to the door.” (p. 65, negrito nosso), “[...] as the plane flew **farther and farther** away from New York and East Sixty-second Street, [...]” (p. 66, negrito nosso); pensamos que a repetição de *on* em “The car crawled **on and on**.” (p. 58, negrito nosso) caracteriza o movimento lento do veículo e em “She sat still, **waiting and waiting**.” (p. 63, negrito nosso) provoca no leitor a mesma sensação de agonia da senhora Foster com a passagem do tempo e, simultaneamente, assinala o exercício de poder de seu marido, pois ela não ousava contrariá-lo. (Dahl, 2011). Nos sintagmas “*hunting frantically*” (p. 63) e “*hunting madly*” (p. 64) os advérbios *frantically* e *madly* refletem perfeitamente o desespero da senhora Foster primeiro ajudando o marido a procurar o presente para a filha, e depois procurando a chave para abrir a porta da casa após tolerar o atraso do marido.

Aspectos linguísticos: sintaxe

Com relação às estruturas sintáticas, por se tratar de narrativa voltada para o público adulto, há variação de complexidade dos períodos. Merecem destaque os excertos que citamos em seguida porque pensamos que a estrutura sintática auxilia a exprimir emoções da protagonista e dão ao leitor a dimensão dessas emoções. Em um longo parágrafo que explica porque a viagem era tão importante para a senhora Foster temos:

And now, lately, she had come more and more to feel that she did not really wish to live out her days in a place where she could not be near these children, and have them visit her, and take them for walks, and buy them presents, and watch them grow. (Dahl, 2011, p. 54).

A justaposição de orações reduzidas de infinitivo conectadas por *and* descreve eventos que ela julga comuns na convivência de avós e netos. Como mencionamos acima, a repetição da forma comparativa indica mudança e pensamos que essa ideia também possa ser aplicada nesse segmento da narrativa, por conseguinte, a sequência de orações reduzidas revela não só o que ela gostaria de mudar como também sua insatisfação com sua rotina e com o fato de não poder conviver com as crianças. Como em toda a narrativa não há nem mesmo a sugestão de que o senhor Foster tivesse a intenção ou desejo de conhecer os netos pessoalmente, depreendemos que essa situação provocava ainda mais o desejo da senhora Foster de conviver com as crianças e o pavor de perder essa viagem em particular pode ser justificado.

Depois de encontrar a caixinha de presente escondida no carro, a senhora Foster, que já estava aflita com o atraso, vai ela mesma chamar o marido que havia voltado para a casa sob o pretexto de procurar o presente. Os períodos predominantemente coordenados na citação abaixo auxiliam o leitor a perceber o aumento de tensão, pois a mulher, a essa altura, estava apavorada com a possibilidade cada vez mais concreta de perder o voo, e ainda assim em vez de entrar na casa como era sua intenção, algo a deteve e a curiosidade do leitor é instigada:

She hurried out of the car and up the steps to the front door, holding the key in one hand. She slid the key into the keyhole and was about to turn it – and then she stopped. Her head came up, and she stood there absolutely motionless, her whole body arrested right in the middle of all this hurry to turn the key and get into the house, and she waited – five, six, seven, eight, nine, ten seconds, she waited. (Dahl, 2011, p. 64).

A curiosidade é aguçada ainda mais com a atitude da personagem que continuou agindo de maneira inesperada:

Yes – quite obviously she was listening. Her whole attitude was a *listening* one. She appeared actually to be moving one of her ears closer and closer to the door. Now it was right up against the door, and for still another few seconds she remained in that position, **head up, ear to door, hand on key, about to enter but not entering**, trying instead, or so it seemed, to hear and to analyse these sounds that were coming faintly from this place deep within the house. (Dahl, 2011, p. 65, itálico do autor, negrito nosso).

A situação em si é surpreendente para o leitor que, nesse ponto, supõe-se já esteja bastante curioso, pois a expectativa seria de que ela chamasse o marido o mais rápido

possível; no entanto, ela parou hesitante e essa atitude é expressa pela sequência de sintagmas que destacamos acima. No parágrafo que descreve a reação da senhora Foster quando encontra os netos em Paris, uma sequência de períodos coordenados sugere uma rotina intensa da mulher com os netos de acordo com o que ela idealizava:

She met her grandchildren, and they were even more beautiful in the flesh than in their photographs. They were like angels, she told herself, so beautiful they were. **And every day she took them for walks, and fed them cakes, and bought them presents, and told them charming stories.** (Dahl, 2011, p. 66, **negrito nosso**).

Como pode ser visto, a construção da narrativa apresenta íntima relação entre seleção lexical, uso de recursos gráficos e estruturas sintáticas, relação essa que confere ao texto economia e precisão quanto à descrição dos personagens e suas reações. Cabe ainda apresentar comentários acerca do foco narrativo, pois trata-se de outro recurso relevante para a tecitura da narrativa.

O foco narrativo

Retomando o artigo de Valle (2008), a pesquisadora afirma particularmente a respeito do conto: “[...] o narrador onisciente em ‘The Way Up To Heaven’ confia ao leitor sua opinião de que não está claro se o senhor Foster agiu daquela forma com a mulher de propósito.”⁵⁴ (Valle, 2008, p. 305, tradução nossa). Pensamos que, embora o narrador afirme que não seja possível saber se as ações foram propositais ou não, ao longo da narrativa há diversos indícios que manipulam o leitor levando-o a acreditar que sim. Dessa forma, logo no início do conto o narrador comenta a respeito da senhora Foster: “It was really extraordinary how in certain people a simple apprehension about a thing like catching a train can grow into a serious obsession.” (Dahl, 2011, p. 51); quanto ao comentário sobre a protagonista, observando a solução de Mendonça: “É realmente extraordinário como para certas pessoas uma simples apreensão com uma coisa como o horário de um trem se torna uma séria obsessão.” (Dahl/ Mendonça, 1989, p. 37) e a de Ghirardi: “É mesmo extraordinária a forma como, em certas pessoas, uma preocupação

⁵⁴ [...] the omniscient narrator in ‘The Way Up To Heaven’ confides to the reader his opinion that it is not clear that Mr Foster acted the way he did towards his wife on purpose. (Valle, 2008, p. 305).

simples com algo como pegar um trem pode se transformar em uma obsessão séria.” (Dahl/ Ghirardi, 2007, p. 59) percebe-se que ambos os tradutores adotam como estratégia a tradução palavra por palavra tanto quanto possível. Cabe notar, no entanto, que o posicionamento intercalado de “em certas pessoas” adotado por Ghirardi acrescenta ênfase ao sintagma. Trata-se de um recurso sintático que confere ao narrador a possibilidade de destacar uma característica da senhora Foster.

No parágrafo seguinte temos: “Mr Foster may possibly have a right to be irritated by this foolishness of his wife’s, but he could have had no excuse for increasing her misery by keeping her waiting unnecessarily.” (Dahl, 2011, p. 51-52). As soluções de Mendonça e Ghirardi são as seguintes: “O senhor Foster talvez tivesse todo o direito de se irritar com essa tolice de sua mulher, mas certamente não tinha desculpas por aumentar sua desgraça, fazendo-a esperar desnecessariamente. (Dahl/ Mendonça, 1989, p. 37-38) e “O sr. Foster talvez tivesse o direito de se irritar com essa tolice de sua esposa, mas não tinha desculpa nenhuma para aumentar seu sofrimento fazendo-a esperar desnecessariamente.” (Dahl/ Ghirardi, 2007, p. 59-60). Em ambos os textos de chegada, assim como naquele de partida, a imagem desenhada do senhor Foster, em comparação com a imagem de sua esposa, apresenta uma dose de ambiguidade. Isso acontece porque o medo incontrolável da mulher de perder a hora poderia provocar no marido uma irritação admitida como normal, mas o narrador sugere que a atitude do marido provocando a exacerbação do nervosismo da mulher é injustificada. O que segue no texto, nesse sentido, é muito significativo:

Mind you, it is by no means certain that this is what he did, yet whenever they were to go somewhere, his timing was so accurate – just a minute or two late, you understand – and his manner so bland that it was hard to believe he wasn’t purposely inflicting a nasty private little torture of his own on the unhappy lady. (Dahl, 2011, p. 52).

Mas, atenção, não é que se pudesse ter certeza de que era isto que ele fazia, mas sempre que estavam prestes a ir a algum lugar, seu controle de tempo era tão acurado – atrasado só um ou dois minutos, entende? – e seu jeito tão afável que era difícil acreditar que não estivesse propositadamente infligindo uma desagradável torturazinha privada na infeliz senhora. (Dahl/ Mendonça, 1989, p. 38).

Veja bem, não é possível saber com certeza se era isso mesmo que ele fazia, entretanto, sempre que eles tinham de ir a algum lugar, seu timing era tão preciso – só um ou dois minutos atrasado, entende? – e seus gestos tão deliberados que era difícil acreditar que não estivesse intencionalmente

submetendo a infeliz senhora a uma pequena tortura pessoal. (Dahl/ Ghirardi, 2007, p. 60).

Na sequência de citações, entendemos que a ordem de apresentação dos comentários é relevante para o direcionamento da atitude do leitor em relação a cada um dos personagens. Depois de descrever em detalhes a reação da senhora Foster quando há atraso e a possibilidade de perder o horário do trem, avião, etc, o comentário do narrador sugere exagero referindo-se ao medo como uma “obsessão” e, em seguida, admite que o senhor Foster tenha direito de ficar irritado com isso. Se os comentários fossem interrompidos nesse ponto, o leitor poderia concordar com o narrador e a imagem da senhora Foster seria negativa. Contudo, a reação da senhora Foster é descrita como bobagem e essa opinião é atribuída ao senhor Foster; ademais, o narrador afirma que não haveria desculpa para deixar a mulher esperando desnecessariamente. Indiretamente pode-se entender que o senhor Foster não tinha empatia pela esposa e a interação do narrador diretamente com o leitor, instaura um jogo de manipulação. Depois disso, o narrador volta a colocar o comportamento do senhor Foster em dúvida:

Assuming (though one cannot be sure) that the husband was guilty, what made his attitude doubly unreasonable was the fact that, with the exception of this one small irrepressible foible, Mrs Foster was and always had been a good and loving wife. For over thirty years, she had served him loyally and well. (Dahl, 2011, p. 52).

Supondo que o marido fosse culpado (o que ninguém poderia saber ao certo), o que tornava sua atitude duplamente irracional era o fato de que, com exceção dessa sua pequena fraqueza incontrolável, a senhora Foster era, e tinha sido, uma esposa boa e carinhosa. Ela o servira bem e lealmente por mais de trinta anos. (Dahl/ Mendonça, 1989, p. 38).

Supondo (embora não se possa ter certeza) que o marido fosse culpado, o que faria sua atitude duplamente descabida era o fato de que, com a exceção desse ponto fraco irreprimível, a sra. Foster era, e sempre fora, uma esposa boa e carinhosa. Por mais de trinta anos, ela o servira bem e lealmente. (Dahl/ Ghirardi, 2007, p. 60).

Quando o narrador se dirige ao leitor e diz que não pode afirmar que o comportamento do marido seja proposital, o leitor já está predisposto a não concordar com o narrador. Depois desse jogo com as imagens dos protagonistas, o leitor, assim como a senhora Foster, tem dúvidas quanto às intenções do senhor Foster como se observa: “[...] and although she had for years refused to let herself believe that Mr Foster

would ever consciously torment her, there had been times recently when she had caught herself beginning to wonder.” (Dahl, 2011, p. 52), em Mendonça temos: “[...] embora tivesse durante anos se recusado a acreditar que o marido conscientemente pudesse atormentá-la, às vezes recentemente ela se apanhava começando a suspeitar.” (Dahl/Mendonça, 1989, p. 38) e em Ghirardi: “[...] embora tivesse se recusado a acreditar, por muitos anos, que o sr. Foster pudesse conscientemente fazê-la sofrer, houve ocasiões, recentemente, em que se apanhara começando a considerar essa possibilidade.” (Dahl/Ghirardi, 2007, p. 60). Com esse jogo de sugestão e recuo, o narrador ofereceu as primeiras evidências de que a atitude do Sr. Foster merecia ser recriminada pelo leitor.

A imagem negativa do senhor Foster está instaurada e ao longo da narrativa cada atitude dele é descrita de forma a confirmar essa imagem. A insistência da senhora Foster perguntando as horas ao mordomo quase a cada minuto provoca no leitor a mesma sensação de angústia da mulher reforçada pelo acréscimo de minutos a cada indagação e repetição de: “I shall be late. I just *know* I’m going to be late.” (Dahl, 2011, p. 53), “‘Dear God,’ she said aloud, ‘I’m going to miss it. I know, I know, I *know* I’m going to miss it.’” (Dahl, 2011, p. 54), “‘Now I really *will* miss it!’ she cried. ‘Oh, I wish he would come!’” (Dahl, 2011, p. 54) (todos os itálicos são do autor). Simultaneamente, o leitor se convence de que se trata de uma tortura infligida à mulher, pois não há motivo aparente para o atraso do marido e, quando ele finalmente saiu de seu escritório, criou uma desculpa para mais um pequeno atraso – dizendo que precisava lavar as mãos antes da primeira ida ao aeroporto; antes da segunda partida, primeiro ele afirmou que precisava pegar charutos e depois ele voltou à casa afirmando que havia esquecido um presente para a filha –; some-se às desculpas seus passos lentos e breve parada na saída da casa antes de entrar no carro alugado.

Considerando o que foi exposto, concordamos com Valle (2008) quando afirma que:

A mudança de curso no fim da narrativa é uma característica bem Dahliana nos contos para adultos. O leitor participa do desenrolar dos eventos que sempre terminam de maneira inesperada. O mais próximo dessa estratégia está presente nos livros para crianças com versões modernas de contos de fada *Revoltin’ Rhymes* e *Rhyme Stew*. Entretanto, a intromissão do narrador e o controle da narrativa assim como o evidente reconhecimento da superioridade

em relação ao leitor nos livros para crianças criam uma diferença significativa nesses contos do inesperado.⁵⁵ (Valle, 2008, p. 307, tradução nossa).

Percebe-se, no texto analisado, que a intromissão do narrador onisciente resulta na manipulação do leitor de forma a desenvolver antipatia pelo senhor Foster diante de todos os subterfúgios colocados em ação para atrasar a partida da esposa e provocar, por conseguinte, a perda do voo. Simultaneamente, o leitor é induzido a simpatizar com a senhora Foster ao sentir com ela a agonia e o pavor diante da possibilidade de não embarcar e perder a oportunidade de rever a filha e conhecer os netos pessoalmente. Pensamos, que nesse caso, os personagens são construídos de forma semelhante àqueles dos contos de fadas, ou seja, o bem e o mal são representados de maneira estanque e os personagens que representam cada um desses aspectos não sofre mudança ao longo da narrativa. Assim, o marido é caracterizado como alguém que espezinha a mulher de propósito e não demonstra compaixão nenhuma assemelhando-se aos personagens que caracterizam a maldade nos contos de fadas. Por outro lado, a senhora Foster é apresentada como uma mulher dedicada ao marido, obediente, cordata e amorosa, mas diferentemente de uma personagem de contos de fadas, ela apresenta mudança de atitude na narrativa. Passamos a discutir a relação do casal considerando o que foi exposto e apresentando outros aspectos igualmente relevantes.

Senhor e senhora Foster: uma relação difícil

A despeito de um casamento de mais de trinta anos, o casal mantinha uma relação distante. Cada um tinha seu próprio aposento e os encontros do casal pareciam estar limitados a poucas ocasiões, quando estavam de saída para algum compromisso: “They were standing in the hall – they always seemed to be meeting in the hall nowadays.” (Dahl, 2011, p. 62). Além da distância física, o senhor Foster mantinha a distância emocional tratando a mulher de maneira a colocá-la em um grau inferior

⁵⁵ The twist in the tail is a very Dahlian feature in his adult short stories. The reader participates in the unravelling of the events with endings that always turn to be unexpected. The closest that this twist in the tail strategy comes in the children’s books is in his modern fairy tale versions of *Revolting Rhymes* and *Rhyme Stew*. However, the narrator’s intrusion and control of the narrative in the children’s books as well as the overt acknowledgement of superior knowledge over the reader creates a significant difference with these adult tales of the unexpected. (Valle, 2008, p. 307).

hierarquicamente. Como ele era um homem bem-sucedido, e por anos havia comandado seus negócios, certamente estava habituado a dar ordens aos funcionários. Essa atitude é transferida para a relação com a mulher pois, em vários momentos, ele expressa um comando ou censura a esposa e ela reage concordando imediatamente com o marido obedecendo-o. Isso pode ser verificado nos seguintes diálogos:

‘But don’t you think Walker should stay there all the time to look after things?’ she asked meekly.
 ‘Nonsense. It’s quite unnecessary. And anyway, I’d have to pay him full wages.’
 ‘Oh yes,’ she said. ‘Of course.’
 [...]
 ‘Oh dear!’ cried Mrs Foster, ‘I’m *sure* I’m going to miss it now! What time is it?’
 ‘Stop fussing,’ the old man said. ‘It doesn’t matter anyway. It’s bound to be cancelled now. [...]’
 ‘Then eat before you come in. Don’t be so stupid, woman. Everything you do, you seem to want to make a fuss about it.’
 ‘Yes,’ she said. ‘I’m sorry. I’ll get myself a sandwich here, and then I’ll come on in.’
 [...]
 ‘The club is downtown,’ she said. ‘It isn’t on the way to the airport.’
 ‘But you’ll have plenty of time, my dear. Don’t you want to drop me at the club?’
 ‘Oh, yes – of course.’
 [...]
 ‘Confounded it,’ he said, ‘I must’ve left it in my bedroom. I won’t be a moment.’
 ‘Oh, *please!*’ she cried. ‘We haven’t got time! *Please* leave it. You can mail it. It’s only one of those silly combs anyway. You’re always giving her combs.’
 ‘And what’s wrong with combs, may I ask? He said furious that she should have forgotten herself for once.’
 ‘Nothing, dear, I’m sure. But...’
 ‘Stay here! He commanded. ‘I’m going to get it.’
 ‘Be quick, dear! Oh, *please* be quick!’
 (Dahl, 2011, *passim*).

Como se vê, a senhora Foster não contesta o marido e o diálogo sempre termina com a condescendência dela, mesmo sendo tratada como uma criança.

Ela estava ansiosa para viajar para Paris onde morava sua filha, genro e os três netos que conhecia apenas pelas várias fotos recebidas. Aquele era um voo que não gostaria de perder de maneira alguma e lhe havia custado tempo para convencer o marido a deixá-la viajar sozinha, uma vez que ele próprio não se dispunha a acompanhar a esposa, mesmo estando afastado dos negócios. O desejo da senhora Foster, naquele momento era de mudar-se para Paris para acompanhar o crescimento dos netos, mas não ousava dizer

isso ao marido: “She knew, of course, that it was wrong and in a way disloyal to have thoughts like these while her husband was still alive.” (Dahl, 2011, p. 54-55). Mais uma vez, fica evidente que a mulher, apesar de oprimida pelo marido, ainda se mantinha leal a ele e, naquele momento, sentia-se dividida.

Por outro lado, o senhor Foster, sempre que tinha oportunidade, explorava a fraqueza da mulher. O casal havia acertado a partida da senhora Foster para o aeroporto e do senhor Foster para o clube às nove horas e quinze minutos da manhã. Quando o senhor Foster finalmente saiu de seu escritório às nove horas e vinte e dois minutos, sem demonstrar pressa alguma, estendeu a espera por mais alguns segundos com a desculpa de que precisava lavar as mãos antes da partida. Ao saírem da casa para entrarem no carro que estava aguardando o casal, a senhora Foster apressou-se e o senhor Foster desceu os degraus lentamente e ainda parou por um momento para observar o tempo. No caminho para o aeroporto, havia um nevoeiro intenso e, em vez de tranquilizar a esposa que estava angustiada e a certa altura do trajeto expressou seu receio de perder o voo, ele a repreendeu e acrescentou: “‘Of course,’ he went on, ‘if by any chance it *does* go, then I agree with you – you’ll be certain to miss it now. Why don’t you resign yourself to that?’” (Dahl, 2011, p. 57, *italico do autor*). A senhora Foster, por sua vez, percebe algo estranho na fala do marido:

She couldn’t be sure, but **it seemed to her that there was suddenly a new note in his voice**, and she turned to look at him. It was difficult to observe any change in his expression under all that hair. The mouth was what counted. She wished, as she had so often before, that she could see the mouth clearly. The eyes never showed anything except when he was in a rage. (Dahl, 2011, p. 57, *negrito nosso*).

Quanto ao desejo de ver claramente a boca do marido (o que não era possível devido a sua barba e bigode) para observar suas reações, cabe observar que o próprio Dahl, em uma entrevista fez comentários valorizando a boca, não os olhos, para descrever as emoções de uma pessoa.⁵⁶ Ainda no carro, observando a estrada, a senhora Foster sentiu que o marido a observava: “She glanced at him again, and this time she noticed with a kind of horror that he was staring intently at the little place in the corner of her left eye where she could feel the muscle twitching.” (Dahl, 2011, p. 58). O leitor poderia

⁵⁶ Ver nota nº 47. Interview with Roald Dahl by Henry Notaker for the NRK, 1989

imaginar que a angustia da senhora Foster terminaria com sua chegada ao aeroporto, contudo o adiamento do voo para o dia seguinte prolongou seu sofrimento. “She didn’t wish to see her husband. She was terrified that in one way or another he would eventually manage to prevent her from getting to France.” (Dahl, 2011, p. 59). Depois de desistir de passar a noite no aeroporto para não perder o voo no dia seguinte, ela retornou para casa e seu marido disse ironicamente quando ela chegou: “‘Well,’ he said, standing by the study door, ‘how was Paris?’” (Dahl, 2011, p. 60).

Na manhã seguinte, não só ele repetiu a atitude do dia anterior, como deixou a senhora Foster ainda mais nervosa. Antes de saírem, atrasou cinco minutos com a desculpa de que pegaria alguns charutos e, quando já estavam no carro ele fingiu ter esquecido um pequeno presente para a filha em seu aposento voltando para a casa para pegar a caixinha. Entretanto, a senhora Foster encontrou o embrulho escondido no carro; primeiro ela pediu ao motorista que chamasse seu marido, mas desistiu e ela mesma voltou para a casa porque sabia exatamente onde ele estaria. Antes de entrar, parou diante da porta de entrada como quem ouvia um som vindo do interior da casa, mas não abriu a porta e, depois de alguns instantes, voltou para o carro abandonando o marido.

A sequência descrita mostra uma gradação de tensão, pois na medida em que a senhora Foster ficava aflita, o marido acrescentava alguns minutos de atraso deixando a mulher ainda mais tensa e nervosa. Paralelamente, a descrição do marido é pouco a pouco degradada: quando ainda estavam em casa, antes da primeira saída, ele foi comparado a Andrew Carnegie, um notável industrial e filantropo americano falecido no início do século vinte:

[...] He stood for a moment, looking intently at his wife, and she looked back at him – at this diminutive but still quite dapper old man with the huge bearded face that bore such an astonishing resemblance to those old photographs of Andrew Carnegie. (Dahl, 2011, p. 55).

Em seguida ele foi comparado a um esquilo:

He had a peculiar way of cocking the head and then moving it in a series of small, rapid jerks. Because of this and because he was clasping his hands up high in front of him, near the chest, he was somehow like a squirrel standing there – a quick clever old squirrel from the Park. (Dahl, 2011, p. 55).

Quando havia voltado para casa para dormir, depois do adiamento do voo, a senhora Foster ouviu do marido que ele esperava que ela o deixasse no clube no caminho para o aeroporto. Ela, então, o observou com estranhamento:

She looked at him, and at that moment he seemed to be standing a long way off from her, beyond some borderline. He was suddenly so small and far away that she couldn't be sure what he was doing, or what he was thinking, or even what he was. (Dahl, 2011, p. 61).

A forma como ela viu o marido foi certamente motivada pelo choque de ter de se desviar do caminho para o aeroporto para deixá-lo no clube e, quando ela manifestou seu estranhamento, ele respondeu como se ela estivesse se negando a fazer-lhe um favor. Na manhã seguinte, enquanto se dirigia ao carro depois de ter atrasado cinco minutos para pegar os charutos, o senhor Foster foi observado novamente pela esposa: “[...] she noticed that his legs were like goat's legs in those narrow stovepipe trousers that he wore.” (Dahl, 2011, p. 62). Percebemos com as passagens citadas que a forma como o marido é visto pela esposa é deteriorada a cada atraso provocado por ele, inicialmente ele é comparado a uma figura proeminente – Andrew Carnegie –, e quando o desfecho se aproxima ele é comparado a um bode. Não cabe discorrer a respeito das possíveis simbologias do animal, mas nos basta considerar que ao animal é comumente atribuído mal cheiro, portanto a comparação não é, de forma alguma, lisonjeira. Assim, na medida em que a provocação do marido era intensificada, a imagem dele era corroída e a distância entre o casal se ampliava.

Depois de desistir de entrar em casa para chamar o marido, a senhora Foster apresentou uma mudança de atitude:

The chauffeur, had he been watching her closely, might have noticed that her face had turned absolutely white and that the whole expression had suddenly altered. There was no longer that rather soft and silly look. A peculiar hardness had settled itself upon the features. The little mouth, usually so flabby, was now tight and thin, the eyes were bright, and the voice, when she spoke, carried a new note of authority. (Dahl, 2011, p. 65).

A falta de firmeza característica da personagem deu lugar a um tom de autoridade que antes era notável no marido. Durante o voo para Paris, a descrição da senhora Foster confirma a mudança ocorrida:

The new mood was still with her. She felt remarkably strong and, in a queer sort of way, wonderful. She was a trifle breathless with it all, but this was more from pure astonishment at what she had done than anything else, and as the plane flew farther and farther away from New York and East Sixty-second Street, a great sense of calmness began to settle upon her. By the time she reached Paris, she was just as strong and cool and calm as she could wish. (Dahl, 2011, p. 66).

É relevante que a senhora não só aparentava diferente, ela se sentia diferente. Até esse momento o leitor sabe que a senhora Foster desistiu de dar carona ao marido deixando-o em casa e sabe que a mulher ouviu algum ruído em sua casa, mas não entrou para saber o que havia acontecido. A situação da mulher havia sido tão angustiante até então que o leitor também sente alívio com o fato de ela ter conseguido embarcar como tanto desejava. Dessa forma, o fato de ela estar *a trifle breathless* – “um pouco sem fôlego” – é atribuído ao que ela havia feito; ora, o que se sabe é que ela tinha tido coragem de deixar o marido em casa quando havia se comprometido a deixá-lo no clube. Na verdade, para uma mulher submissa, sua atitude exigiu coragem e energia, mas o que se poderia cogitar é que ela ainda teria de enfrentar a ira do marido quando voltasse de Paris.

O real significado da atitude da senhora Foster é revelado pouco a pouco em seu retorno. Não havia um carro para levá-la para casa: “Arriving at Idlewild⁵⁷, Mrs Foster was interested to observe that there was no car to meet her. It is possible that she might even have been a little amused.” (Dahl, 2011, p. 67). A ausência do carro poderia sugerir que o marido havia deixado de enviar o carro como represália por ter sido deixado para trás, mas a reação da mulher não está de acordo com essa possibilidade, pois ela não pareceu apreensiva. Ela, então, foi de taxi para casa e, quando chegou, tocou a campainha duas vezes; como não houve resposta, abriu a porta ela mesma e observou a quantidade de correspondência no chão. Essa sequência de eventos sugere que o senhor Foster não esteve em casa durante a ausência da mulher e não providenciou o retorno dos empregados como disse que faria. A descrição do ambiente encontrado na casa também é singular: “The place was dark and cold. A dust sheet was still draped over the

⁵⁷ Idlewild was a developer’s name for a resort and later golf club on Jamaica Bay. It provided the unofficial name for the airport being planned in the 1940s, while the City Council and Mayor LaGuardia argued on what to call it. There was no debate when the airport was rededicated in honor of slain president John F. Kennedy in December 1963. *New York Historical Society Museum and Library*. Disponível em: <https://www.nyhistory.org/community/idlewild-airport>. Acesso em 24.04.2023.

grandfather clock. In spite of the cold, the atmosphere was peculiarly oppressive, and there was a faint and curious odour in the air that she had never smelled before.” (Dahl, 2011, p. 67).

O leitor é conduzido por um narrador onisciente do princípio ao fim do conto e, sobretudo, o modo como podemos acompanhar os passos da senhora Foster é notável, pois as informações reveladas ao leitor são meticulosamente dosadas. No final do conto, os movimentos da personagem são descritos de maneira que o leitor tem a sensação de ser deixado no *hall* da casa como um espectador, observando a mulher e cada um de seus passos sem que qualquer movimento ou pensamento seja antecipado pelo narrador:

She walked quickly across the hall and disappeared for a moment around the corner to the left, at the back. There was something deliberate and purposeful about this action; she had the air of a woman who is off to investigate a rumour or to confirm a suspicion. And when she returned a few seconds later, there was a little glimmer of satisfaction on her face. (Dahl, 2011, p. 68).

Com a movimentação e reação da senhora Foster é possível para o leitor, pouco a pouco, encaixar as peças do quebra-cabeças. Quando temos notícia a respeito do desejo da personagem de conviver com os netos, uma observação parece curiosa: “She knew, of course, that it was wrong and in a way disloyal **to have thoughts like these while her husband was still alive.**” (Dahl, 2011, p. 55, negrito nosso). Essa observação nos leva a perguntar porque tal pensamento só seria aceitável depois da morte do marido; no carro com o senhor Foster, na primeira ida ao aeroporto, a senhora Foster perguntou se ele escreveria para ela; após a recusa dele, ela prometeu escrever enquanto estivesse ausente e cumpriu a promessa:

Once a week, on Tuesday, she wrote a letter to her husband – a nice, chatty letter – full of news and gossip, which always ended with the words ‘**Now be sure to take your meals regularly, dear, although this is something I’m afraid you may not be doing when I’m not with you.**’ (Dahl, 2011, p. 66, negrito nosso).

Essa curiosa recomendação no final de cada uma das cartas aparenta cuidado, pois o leitor já sabe que a senhora Foster era leal e dedicada ao marido. No entanto, quando o desfecho da narrativa é revelado, o quebra-cabeças finalmente se completa: o

final insistente das cartas bem como a observação que a senhora Foster entendia como desleal assumem outra dimensão.

‘Hello,’ she said. ‘Listen – this is Nine East Sixty-second Street ... Yes, that’s right. Could you send someone round as soon as possible, do you think? Yes, it seems to be stuck between the second and third floors. At least, that’s where the indicator’s pointing ... Right away? Oh, that’s very kind of you. You see, my legs aren’t any too good for walking up a lot of stairs. Thank you so much. Good-bye.’ (Dahl, 2011, p. 68).

Somente depois de tal diálogo o leitor pode compreender que o som ouvido pela senhora Foster, antes de sua partida, poderia ser do travamento do elevador. Da mesma forma, é possível deduzir que o marido, preso no elevador, depois de seis semanas estaria morto. Explica-se a mudança de atitude da mulher que aparentava estar segura de si, não mais relutante e submissa; entende-se também sua reação ainda dentro do avião – ela não havia somente deixado o marido sem carona, o havia deixado preso – e, por fim, compreende-se o odor estranho que ela sentiu quando entrou em casa.

A morte do marido – apenas sugerida, jamais afirmada – possibilitou à mulher não só tomar o controle de sua própria vida como também vingar-se de toda a opressão sofrida ao longo dos anos. Quando decidiu voltar para o carro e seguir seu caminho para o aeroporto, entre a opção de verificar o que havia acontecido na casa e ajudar o marido ou realizar seu desejo de conhecer os netos, a senhora Foster escolheu, possivelmente pela primeira vez, pensar nela própria. A nova atitude da senhora Foster é também evidenciada no último parágrafo da narrativa: “She replaced the receiver and sat there at her husband’s desk, patiently waiting for the man who would be coming soon to repair the lift.” (Dahl, 2011, p. 68). Sentada na cadeira de seu marido, ocupando um espaço que havia sido dele, a senhora Foster assumiu um poder que antes lhe era negado e o fato de ter passado mais de um mês sem a necessidade de obedecê-lo pode ser entendido como um rito de passagem, ou seja, tal qual um adolescente que – em várias culturas – passa pelo momento de provar aos adultos e a si próprio que está pronto para as responsabilidades da vida adulta, a senhora Foster percebeu que estava pronta para controlar a própria vida, inclusive enfrentar a possível necessidade de explicar o que havia acontecido ao marido.

Casulli (2016) argumenta que Dahl pode ser considerado um autor neogótico comparando alguns contos de Dahl e Poe, dentre eles “The Way Up To Heaven”. Desse

ponto de vista notam-se elementos essenciais: uma atmosfera sombria desde o início do conto; a opressão exercida pelo marido provoca na mulher o possível desejo – mesmo não declarado – de vingança; apresenta-se a oportunidade de morte do opressor – o encarceramento no elevador equivale ao emparedamento, como aponta Casulli (2016); há uma tensão constante ao longo da narrativa, primeiro com a tortura sofrida pela senhora Foster e depois com a expectativa de revelação do que houve na casa antes de sua partida. De fato, o ambiente da casa dos Foster é descrito como sombrio: “Mr Eugene Foster, who was nearly seventy years old, lived with his wife in a large six-storey house in New York City, on East Sixty-second Street, and they had four servants. **It was a gloomy place**, and few people came to visit them.” (Dahl, 2011, p. 52, negrito nosso). Cabe ressaltar que o tamanho imenso da casa reforça a ideia de um ambiente sombrio, pois não é possível que um único casal, em sua rotina diária, use efetivamente seis andares; compreende-se, então, que parte da casa nunca era usada e o número reduzido de empregados.

Na narrativa, a tensão existente entre o casal induz o leitor a crer que havia a possibilidade concreta de que a senhora Foster fosse impedida de viajar. No entanto, um evento fortuito se apresentou como uma oportunidade ideal de vingança e liberdade da protagonista e, o que era apenas um acidente, do nosso ponto de vista, tornou-se um crime doloso a partir do momento em que ela decidiu prosseguir com a viagem. Durante sua estadia em Paris, ela escreveu as cartas que havia prometido ao marido mesmo sabendo que, eventualmente, ele nunca pudesse lê-las. Encontrar as cartas acumuladas deu a ela o alibi perfeito, pois os empregados haviam sido dispensados naquele período. Dessa forma, o desfecho inesperado e marcante da narrativa Dahliana é concretizado com o aniquilamento do opressor e a confiança, que antes caracterizava o opressor, foi incorporada pela personagem oprimida. Comentaremos nos próximos parágrafos aspectos relevantes quanto às traduções de Mendonça e Ghirardi.

As traduções de José Eduardo Mendonça e José Garcez Ghirardi

O primeiro aspecto que deve ser observado na tradução de Mendonça e na tradução de Ghirardi diz respeito ao título do conto. “O Caminho para o Céu” de Mendonça (1989) sugere o percurso que leva ao céu; entendemos que o título, assim como na língua de partida, encerra duplo sentido, pois para embarcar para Paris, a senhora

Foster precisou locomover-se duas vezes para o aeroporto, sendo que a primeira vez foi bastante morosa devido ao forte nevoeiro que acabou por causar o adiamento do voo para o dia seguinte. Pode-se pensar, também, que os longos anos que conviveu com o marido sem que tivesse voz ativa e totalmente controlada por ele a qualificaram como merecedora do “paraíso” concretizado na viagem para rever a filha e conhecer os netos e, talvez, até mudar-se definitivamente para Paris.

Quanto ao título de Ghirardi (2007), “A ascensão aos céus”, entendemos que o tradutor conjugou o duplo sentido do substantivo “ascensão”, pois refere-se, por um lado, ao movimento ascendente – a viagem da senhora Foster para Paris e a movimentação do elevador – e por outro lado, refere-se à festa religiosa que celebra a glorificação de Cristo representada pela subida aos Céus, segundo o dicionário *Aurélio* (2010). A segunda definição diz respeito diretamente à alegria da senhora Foster com a convivência com os netos e sua libertação do controle do marido. Ademais, a aliteração com repetição do fonema /s/ sugere movimento suave diretamente ligado à subida em si.

Ambos os títulos em português fazem referência a um aspecto positivo, seja ele de maneira mais literal considerando-se a viagem da personagem em si, como de forma conotativa referindo-se à nova condição da senhora Foster que assumiu o controle de sua vida libertando-se da opressão do marido. Não há referência clara quanto ao destino do senhor Foster, mas é possível inferir que seu comportamento sádico implicaria algum resultado negativo.

Seleções lexicais nas traduções de Mendonça e Ghirardi

Observando algumas escolhas lexicais de ambos os tradutores pode-se compreender como as estratégias adotadas por eles evidenciam a leitura e a atitude de cada um deles quanto ao texto. Destacamos o uso dos diminutivos nos seguimentos: “[...] e seu jeito tão afável que era difícil acreditar que não estivesse propositadamente infligindo uma desagradável **torturazinha** privada na infeliz senhora.” (Dahl/ Mendonça, 1989, p. 38, negrito nosso), “Acho que devemos partir **rapidinho** se você quiser pegar aquele avião.” (Dahl/ Mendonça, 1989, p. 40, negrito nosso), “[...] E se você vai me deixar no clube primeiro, acho que é melhor sairmos **rapidinho**, não é?” (Dahl/ Mendonça, 1989, p. 45, negrito nosso) e “Devo tê-la deixado no quarto. Só um **minutinho**.” (Dahl/

Mendonça, 1989, p. 46, **negrito nosso**); omissão do pronome de tratamento “senhor” em “Eugene Foster, que tinha quase setenta anos, [...]” (Dahl/ Mendonça, 1989, p. 38) e “Onde **diabos** foi parar?” (Dahl/ Mendonça, 1989, p. 46, **negrito nosso**). Tanto o uso do diminutivo quanto a ausência do pronome de tratamento e o uso de “diabos” imprimem maior informalidade ao texto em comparação com o texto de partida. Levando-se em conta que o conto foi publicado pela primeira vez na revista *The New Yorker* em fevereiro de 1954 (STURROCK, 2011, p. 626) e que o casal protagonista tinha por volta de setenta anos, um certo nível de formalidade pode ser esperado; observa-se, na narrativa, que a relação do casal é não só formal como também distante. Dessa forma, a informalidade que se apresenta na tradução de Mendonça destoia do que seria esperado.

Ghirardi, por sua vez, optou por manter registro semelhante ao do texto de partida: “[...] e seus gestos tão deliberados que era difícil acreditar que não estivesse intencionalmente submetendo a infeliz senhora a uma **pequena tortura** pessoal. (Dahl/ Ghirardi, 2007, p. 60, **negrito nosso**), “[...] acredito que talvez devamos sair **logo** se você quer pegar o avião.” (Dahl/ Ghirardi, 2007, p. 63, **negrito nosso**) “[...] E se você vai primeiro me levar ao clube acredito que devamos sair **logo, não?**” (Dahl/ Ghirardi, 2007, p. 69, **negrito nosso**), “O **sr.** Eugene Foster, que contava já quase setenta anos, [...]” (Dahl/ Ghirardi, 2007, p. 60, **negrito nosso**) e “Onde foi que eu coloquei?” (Dahl/ Ghirardi, 2007, p. 70). Nota-se, ainda, que em “[...] and his manner so **bland** that it was hard to believe he wasn’t purposely inflicting a nasty private little torture of his own on the unhappy lady.” (Dahl, 2011, p. 52, **negrito nosso**) embora Mendonça tenha decidido usar “afável” como tradução para *bland*, opção que se aproxima mais do texto de partida, pensamos que “deliberados”, opção adotada por Ghirardi, está mais coerente com o comportamento do personagem que se atrasava propositalmente.

Na descrição do senhor Foster: “[...] a quick clever old squirrel from the Park.” (Dahl, 2011, p. 55) Mendonça optou por omitir o adjetivo *quick* “[...] um esperto e velho esquilo do parque.” (Dahl/ Mendonça, 1989, p. 40) e o uso de letra minúscula em “parque” resulta em uma generalização, pois poderia ser qualquer parque da cidade. Por outro lado, Ghirardi optou por manter a sequência de três adjetivos como no texto de partida e, ao manter o uso da letra maiúscula de *Park* empregou explicitação, segundo nomenclatura usada por Aubert (2006), “[...] um esquilo do Central Park, velho, rápido e esperto.” (Dahl/ Ghirardi, 2007, p. 63) inferindo que *Park* do texto em língua inglesa

refere-se ao Central Park uma vez que o casal morava em uma rua que de fato fica nas proximidades do parque, em Nova York.

As repetições discutidas anteriormente, que expressam mudança e movimento lento e enfatizam a agonia da personagem, foram abordadas ora de maneira semelhante, ora diferentes como pode ser observado. Em “[...] she had come **more and more** to feel that she did not really wish to live out her days in a place where she could not be near these children [...]” (Dahl, 2011, p. 54, negrito nosso) ambos os tradutores optaram pelo uso de “cada vez mais” que, além de retomar a ideia de mudança, expressa intensidade que está perfeitamente de acordo com a situação da senhora Foster: “[...] ela vinha sentindo **cada vez mais** que não queria terminar seus dias num lugar onde não pudesse estar perto dessas crianças, [...]” (Dahl/ Mendonça, 1989, p. 40, negrito nosso) e “E agora, nesses últimos tempos, começara a sentir, **cada vez mais**, que não queria viver seus últimos dias em um lugar onde não pudesse estar perto dessas crianças, [...]” (Dahl/ Ghirardi, 2007, p. 62, negrito nosso).

Quanto a “The car crawled **on and on**.” (Dahl, 2011, p. 58, negrito nosso) Mendonça optou por “O carro **se arrastava**.” (Dahl/ Mendonça, 1989, p. 42, negrito nosso) e Ghirardi preferiu “O carro **se arrastava, avançando lentamente**.” (Dahl/ Ghirardi, 2007, p. 64, negrito nosso). Nesse caso percebe-se que o verbo “arrastar” expressa adequadamente a morosidade do movimento; no entanto, o acréscimo de “avançando lentamente” enfatiza a dificuldade para percorrer o trajeto devido à baixa visibilidade. Ambos os tradutores optaram por eliminar a repetição de *waiting and waiting* em “She sat still, **waiting and waiting**.” (Dahl, 2011, p. 63, negrito nosso): “Ela ficou imóvel, **esperando**.” (Dahl/ Mendonça, 1989, p. 46, negrito nosso) e “Ela ficou parada, **esperando**.” (Dahl/ Ghirardi, 2007, p. 70, negrito nosso); pensamos que, nesse caso, embora o uso do gerúndio em “esperando” expresse continuidade, a ausência de repetição atenua a agonia da personagem.

Por fim, como solução para “[...] and as the plane flew **farther and farther** away from New York and East Sixty-second Street, a great sense of calmness began to settle upon her. (Dahl, 2011, p. 66, negrito nosso) Mendonça repetiu a solução anterior: “E enquanto o avião se afastava **cada vez mais** de Nova York e da rua 62, uma grande calma começou a descer sobre ela. (Dahl/ Mendonça, 1989, p. 48, negrito nosso) enquanto Ghirardi preferiu manter a repetição “[...] à medida que o avião se distanciava **mais e**

mais de Nova York e da rua 62, [...]” (Dahl/ Ghirardi, 2007, p. 72, **negrito nosso**). Como dito acima, a expressão “cada vez mais” exprime intensidade que pensamos ser adequada para a situação; por outro lado, a repetição em “mais e mais” recupera a ideia de distanciamento crescente e constante.

Em “The little face was screwed up tight with anxiety, the lips pushed outward **like a spout.**” (Dahl, 2011, p. 64, **negrito nosso**) o rosto da senhora Foster é descrito de maneira a demonstrar sua apreensão procurando a chave para abrir a porta da casa com o objetivo de chamar o marido para que pudessem finalmente seguir para o aeroporto. Os lábios da senhora Foster, em um ato involuntário, formavam um pequeno bico (como acontece com várias pessoas). Mendonça optou por: “Seu pequeno rosto estava fortemente contorcido pela ansiedade e seus lábios se crispavam para fora como os de uma **gárgula.**” (Dahl/ Mendonça, 2011, p. 47, **negrito nosso**). Entendemos que Mendonça adotou como estratégia tradutória manter o texto de chegada mais próximo possível daquele de partida, incluindo a comparação; no entanto, entendemos que o uso de “gárgula” atribui uma característica física à personagem que não contribui para esclarecer quanto apreensiva ela estava. Ghirardi optou pela omissão da comparação apenas descrevendo o formato dos lábios: “O rosto pequeno contorcido de ansiedade, os lábios comprimidos para a frente.” (Dahl/ Ghirardi, 2007, p. 71).

Há um acréscimo que julgamos pertinente comentar, em “A dust sheet was still draped over the **grandfather clock.**” (Dahl, 2011, p. 67, **negrito nosso**) traduzido por Mendonça: “Um lençol cobria o **relógio de seu avô.**” (Dahl/ Mendonça, 2011, p. 49, **negrito nosso**) e por Ghirardi: “A coberta para móveis ainda estava sobre o **relógio do avô**” (Dahl/ Ghirardi, 2011, p. 74, **negrito nosso**). Observa-se que os tradutores optaram por “relógio de seu avô” e “relógio do avô” respectivamente adotando como estratégia uma tradução tão literal quanto possível. É importante observar, contudo, que uma solução possível seria o uso de “relógio de carrilhão” ou “relógio de pêndulo” que evitaria a sugestão de que o relógio pudesse pertencer à família por muitos anos uma vez que não há tal informação no texto de partida.

Recursos tipográficos nas traduções

Na medida em que o uso de itálico é um artifício marcante no texto de partida, verificamos como tal recurso foi empregado em ambas as traduções. De maneira geral, houve a manutenção do expediente nos textos de Mendonça e Ghirardi; porém, nota-se a supressão de itálico em algumas falas da senhora Foster e os comentários serão apresentados mais adiante.

Como mencionado, o uso de itálico no comentário do narrador: “On one or two special occasions in the later years of their married life, it seemed almost as though he had *wanted* to miss the train simply in order to intensify the poor woman’s suffering.” (Dahl, 2011, p. 52) sugere que o senhor Foster provocaria a angústia da esposa propositalmente. Mendonça manteve o recurso: “Em uma ou duas ocasiões especiais nos últimos anos de suas vidas de casados, quase pareceu que ele *quis* perder o trem simplesmente para intensificar o sofrimento da pobre mulher.” (Dahl/ Mendonça, 1989, p. 38), mas entendemos que o uso do pretérito perfeito “quis” pode insinuar que o desejo do marido de provocar a esposa ocorreu naquele momento e, como o referido tempo verbal é usado para expressar ações terminadas no passado sem implicar repetição ou continuidade, a ação do senhor Foster não teria se repetido. Entretanto, a tensão da narrativa está sustentada justamente no fato de ele buscar motivos para sucessivos pequenos atrasos intensificando a angústia da senhora Foster.

Quanto à solução de Ghirardi: “Uma ou duas vezes nos últimos anos de casados parecera quase que ele *desejara* perder o trem simplesmente para aumentar o sofrimento da pobre mulher.” (Dahl/ Ghirardi, 2007, p. 60), observa-se que o uso de “desejara”, ou seja, pretérito mais-que-perfeito do verbo “desejar” remete ao comportamento repetitivo do senhor Foster observado no desenrolar da narrativa pois, segundo Abreu (2018), “o mais-que-perfeito também é empregado com intenções expressivas em frases que exprimem desejo.” (Abreu, 2018, p. 311).

Nota-se, no texto de partida, o uso de itálico em duas falas do senhor Foster. Na primeira: “‘Of course,’ he went on, ‘if by any chance it *does* go, then I agree with you – you’ll be certain to miss it now.’” (Dahl, 2011, p. 57) o uso do auxiliar *do* em período afirmativo tem função enfática. O acréscimo de itálico associado ao fato de que a senhora Foster havia notado um tom diferente na fala do marido, pode ser compreendido como

expressão de cinismo uma vez que o próprio senhor Foster estava provocando o atraso. Levando em conta que usualmente usa-se inflexão diferenciada de voz para caracterizar ênfase, inferimos que em ambas as soluções apresentadas pelos tradutores: “É claro – ele prosseguiu – que se o avião *sair*, então eu concordo que você certamente vai perdê-lo.” (Dahl/ Mendonça, 1989, p. 42) “Claro”, prosseguiu ele, “que se por acaso *houver* o voo, nesse caso eu concordo com você – você certamente já o perdeu.” (Dahl/ Ghirardi, 2007, p. 65), a manutenção do itálico indica a ênfase desejada, mas o uso de um advérbio de intensidade poderia implicar, também, o resgate da função sintático/semântica do verbo auxiliar *do* em oração afirmativa presente no texto de partida.

Na segunda instância em que o itálico é usado na fala do senhor Foster, quando estão de saída, pela segunda vez, para o aeroporto: “‘*Just* a moment!’ Mr Foster said suddenly. ‘Hold it a moment, chauffeur, will you?’” (Dahl, 2011, p. 63) indica uma ordem ao motorista que já estava pronto para a partida e, ao mesmo tempo, introduz mais um subterfúgio para atrasar a esposa em um momento em que só agravaria a aflição da mulher. Destacamos a ausência de itálico no texto de Mendonça: “– Um momento – disse o senhor Foster subitamente. – Chofer, espere um pouco, está bem?” (Dahl/ Mendonça, 1989, p. 46) e pensamos que, nesse caso, há uma atenuação na fala do marido que não reflete exatamente a tensão que gradualmente foi aumentada e não se coaduna com o fato de que essa atitude do senhor Foster desencadeia a reação da mulher no desenlace da narrativa. Quanto a Ghirardi, o uso de itálico é preservado: “‘*Só* um momento!’”, disse subitamente o sr. Foster. “Espere só um momento, motorista, sim?” (Dahl/ Ghirardi, 2007, p. 69), mantendo, por conseguinte, a função do recurso tal qual no texto fonte.

Em relação ao uso de itálico em diversas falas da senhora Foster, observamos que o uso do recurso reflete a proporção de aflição da personagem em: “‘Oh dear!’ cried Mrs Foster, ‘I’m *sure* I’m going to miss it now! What time is it?’” (Dahl, 2011, p. 57). Ressalta-se que em ambas as traduções o recurso tipográfico não está presente: “– Oh, meu Deus – exclamou a senhora Foster. – Agora tenho certeza de que vou perder o avião! Que horas são?” (Dahl/ Mendonça, 1989, p. 42) “Ah, meu Deus!”, exclamou a sra. Foster. “Agora tenho certeza de que vou perder meu vôo! Que horas são?” (Dahl/ Ghirardi, 2007, p. 65). A nosso ver, a manutenção do verbo dicendi “exclamou” e do ponto de exclamação expressam parcialmente a angústia da personagem, pois como afirmamos, o uso de itálico,

comum na obra para crianças de Dahl, está presente em momentos cruciais inserindo uma característica da oralidade no texto escrito.

Quando a senhora Foster telefonou para o marido depois de um dia inteiro de espera para embarcar, ela já havia cogitado passar a noite no aeroporto para não precisar encontrar o marido novamente, nem perder o voo. O senhor Foster discordou da opção da mulher de passar a noite em um hotel próximo do aeroporto e insistiu que ela voltasse para casa mesmo com a ausência dos empregados e sem que houvesse comida. Assim, o uso do itálico em “But, dear, it’s *empty*.” (Dahl, 2011, p. 60) expressa sentimentos que se misturam – surpresa, porque não esperava a reação do marido; terror, porque sabia que ele poderia continuar tentando impedir sua viagem e insegurança por não saber exatamente como proceder. A ausência de itálico em: “– Mas querido, ela está vazia.” (Dahl/ Mendonça, 1989, p. 44) reduz a intensidade de expressão viabilizada pelo recurso gráfico; em Ghirardi a expressão de sentimentos da senhora Foster foi preservada: “Mas, querido, está *vazia*.” (Dahl/ Ghirardi, 2007, p. 67).

Relativamente ao uso de itálico em outras falas da senhora Foster, além daqueles citados acima, julgamos que não seja necessário reproduzir todas. Contudo, é preciso notar que em ambas as traduções há a ausência do recurso em algumas ocorrências – não necessariamente nas mesmas falas –, e é possível entender que essa supressão do itálico resulta em um enfraquecimento da expressão de angústia e desespero da personagem diante da possibilidade de não embarcar para uma viagem considerada fundamental e muito desejada. Isso é relevante na medida em que a narrativa apresenta um aumento gradativo de tensão entre o casal protagonista.

Aspectos linguísticos: sintaxe

Quanto às estruturas sintáticas ambas as traduções apresentam variação de complexidade dos períodos assim como no texto de partida. Entendemos a justaposição de orações subordinadas adjetivas conectadas por *and* como um recurso para expressar o desejo da senhora Foster de interagir com os netos, e a repetição da estrutura como recurso para evidenciar o desejo de mudança da personagem. Nas orações subordinadas foram omitidos o sujeito e o verbo modal *could* conferindo concisão e ritmo ao trecho uma vez que o sujeito é o mesmo em todas as orações.

And now, lately, she had come more and more to feel that she did not really wish to live out her days in a place where she could not be near these children, and have them visit her, and take them for walks, and buy them presents, and watch them grow. (Dahl, 2011, p. 54).

E agora, ultimamente, ela vinha sentindo cada vez mais que não queria terminar seus dias num lugar onde não pudesse estar perto dessas crianças, recebendo suas visitas, levando-as a passeios, comprando-lhes presentes e observando-as crescer. (Dahl/ Mendonça, 1989, p. 40).

E agora, nesses últimos tempos, começara a sentir, cada vez mais, que não queria viver seus últimos dias em um lugar onde não pudesse estar perto dessas crianças, nem receber suas visitas, nem levá-las para passear, comprar-lhes presentes ou vê-las crescer. (Dahl/ Ghirardi, 2007, p. 62).

Nota-se na solução utilizada por Mendonça uma sequência de orações reduzidas de gerúndio e entendemos que essa opção enfatiza a continuidade das ações. Ou seja, a senhora Foster desejava que sua convivência com os netos fosse duradoura e contínua, não apenas um episódio ocasional e a solução adotada privilegia esse aspecto. A solução adotada por Ghirardi aproxima-se do texto de partida na medida em que também usa uma sequência de verbos no infinitivo. Cabe destacar a repetição da conjunção “nem” enfatizando o desejo da senhora Foster de não continuar separada de seus netos. No parágrafo que citamos abaixo, destacamos uma sequência de sintagmas que, justapostos, expressam o comportamento apresentado pela senhora Foster que destoa de sua pressa e angústia para partir logo para o aeroporto.

Yes – quite obviously she was listening. Her whole attitude was a *listening* one. She appeared actually to be moving one of her ears closer and closer to the door. Now it was right up against the door, and for still another few seconds she remained in that position, **head up, ear to door, hand on key, about to enter but not entering**, trying instead, or so it seemed, to hear and to analyse these sounds that were coming faintly from this place deep within the house. (Dahl, 2011, p. 65, itálico do autor, negrito nosso).

Como se vê abaixo, ambos os tradutores mantiveram a estrutura presente no texto de partida e, ainda que em Mendonça haja a omissão de “cabeça erguida” e em Ghirardi haja o acréscimo dos artigos definidos “a/ o” o efeito obtido é semelhante àquele percebido no texto de partida: o leitor é colocado em suspense uma vez que não espera que a senhora Foster fique parada diante da porta de entrada e desista de entrar na casa para chamar o marido.

Era isto. Obviamente, ela estava ouvindo. Toda a sua atitude era de *escuta*. Na verdade, ela parecia aproximar cada vez mais um de seus ouvidos da porta. Agora colou-o à porta, e por ainda mais alguns segundos ela permaneceu nesta posição, **ouvido à porta, chave na mão, prestes a entrar mas não entrando**, tentando, em vez disso, ou pelo menos parecia, ouvir e analisar estes sons que vinham tenuemente de algum lugar dentro da casa. (Dahl/ Mendonça, 1989, p. 48, itálico do autor, negrito nosso).

Sim – era evidente que ela estava ouvindo alguma coisa. Toda a sua atitude era uma atitude de escuta. Parecia mesmo que ela, gradualmente, aproximava da porta um dos ouvidos. Agora ela o colava à porta e, por mais alguns segundos ainda, permaneceu na mesma posição, **a cabeça erguida, o ouvido colado à porta, a chave na mão, quase entrando mas sem entrar**, tentando, em vez disso, ouvir e analisar, ou assim parecia, aqueles sons que, bem debilmente, chegavam de algum lugar ao fundo da casa. (Dahl/ Ghirardi, 2007, p. 71, negrito nosso).

Observamos, ainda, que a sequência de períodos coordenados e a repetição da conjunção “and” evidencia a rotina da senhora Foster com os netos como havia imaginado.

She met her grandchildren, and they were even more beautiful in the flesh than in their photographs. They were like angels, she told herself, so beautiful they were. **And every day she took them for walks, and fed them cakes, and bought them presents, and told them charming stories.** (Dahl, 2011, p. 66, negrito nosso).

Mendonça manteve a sequência de períodos coordenados como no texto de partida mantendo duas das quatro ocorrências da conjunção aditiva “e”. Ademais, como o passado simples em língua inglesa pode ser traduzido em português por pretérito perfeito ou imperfeito de acordo com a situação, observa-se que Mendonça optou pelo uso de imperfeito e esse tempo verbal “relata ocorrências não concluídas” e “cria a impressão de continuidade” segundo Abreu (2018, p. 308). Por conseguinte, o leitor compreende as atividades da senhora Foster com os netos como momentos prazerosos.

Encontrou seus netos, e eles eram mais bonitos de perto que nas fotografias. Eram como anjos, ela disse a si mesma, de tão bonitos. **E todos os dias ela os levava a passeios, dava-lhes doces e comprava presentes e lhes contava histórias encantadoras.** (Dahl/ Mendonça, 1989, p. 48, negrito nosso).

Ghirardi também manteve a sequência de períodos coordenados, porém optou pelo uso de coordenadas assindéticas. Essa opção associada ao uso de pretérito perfeito

informa o leitor sobre as atividades da senhora Foster com os netos, mas não é criada a impressão de continuidade como aponta Abreu (2018).

Ela conheceu os netos, e eles eram ainda mais lindos pessoalmente do que nas fotografias. Pareciam anjos, disse consigo mesma, de tão lindos. **E todos os dias ela os levou para passear, deu-lhes doces, comprou-lhes presentes, contou-lhes estórias encantadoras.** (Dahl/ Ghirardi, 2007, p. 73, negrito nosso).

Quanto à estrutura sintática, cabe ainda observar que em: “The chauffeur, **had he been watching her closely**, might have noticed that her face had turned absolutely white and that the whole expression had suddenly altered.” (Dahl, 2011, p. 65, negrito nosso) o período destacado é uma oração subordinada condicional estruturada com uma inversão do sujeito com o verbo; segundo Swan (1995), usa-se esse tipo de estrutura em contexto formal ou literário. Esse período está intercalado segmentando a oração principal que, por sua vez, inclui o verbo modal *might* que é usado para expressar a baixa probabilidade de ocorrência de um evento. A combinação da condicional com o verbo modal informa ao leitor que a probabilidade de que o motorista estivesse atento às ações da senhora Foster é mínima.

Observa-se que Mendonça optou por manter a oração condicional: “Se o motorista a estivesse observando atentamente, teria notado que seu rosto tinha ficado completamente branco e que toda sua expressão tinha subitamente se alterado.” (Dahl/ Mendonça, 1989, p. 48); na solução de Ghirardi: “O motorista, que a estivera observando atentamente, talvez tivesse notado que seu rosto se tornara absolutamente lívido e que toda sua expressão se alterara subitamente.” (Dahl/ Ghirardi, 2007, p. 72) nota-se o uso de um período intercalado como no texto de partida, todavia percebe-se alteração de sentido com o uso de oração subordinada adjetiva explicativa substituindo a oração condicional e de tal alteração resulta a sugestão de que o motorista estivesse observando a senhora Foster.

Pode-se perceber que em ambos os trabalhos, de Mendonça e Ghirardi, o jogo proposto pelo narrador no texto de partida está presente nos textos de chegada. Da mesma forma, as opções lexicais, sintáticas e o uso de itálico como recurso tipográfico possibilitam ao leitor em língua portuguesa a apreciação do valor estético da narrativa. Ademais, o leitor é envolvido na manipulação conduzida pelo narrador de maneira a sentir

a mesma angústia causada pelo risco de perder o voo, o mesmo alívio por conseguir embarcar e o mesmo prazer sentido pela personagem convivendo com os netos. Como resultado, a tensão existente no relacionamento do casal pode ser percebida pelo leitor em língua portuguesa de modo semelhante ao leitor em língua inglesa.

2.3 “Mrs Bixby and the Colonel’s Coat”: dupla traição

Quem são a senhora Bixby e o Coronel?

O título do texto de partida revela duas informações relevantes para o desenvolvimento da narrativa: antes da leitura do texto, pode-se conjecturar que a Mrs Bixby pode ser uma mulher casada ou viúva. Essa informação é dada pelo pronome de tratamento utilizado, pois *Mrs* é usado para expressar respeito e formalidade referindo-se a uma mulher casada ou viúva. Segundo a nota cultural no dicionário *LDEL* (2005), desde os anos 1970, dá-se preferência à forma *Ms* porque não dá destaque ao estado civil⁵⁸. O conto inclui um prólogo que se estende por quatro parágrafos e, a partir do quinto parágrafo, com o início da narrativa sobre a senhora Bixby, sabe-se que ela é uma mulher madura e casada.

Outra informação depreendida do título é que há um homem envolvido na narrativa, pois há referência a um casaco que pertence a ele. Esse homem não é nomeado e é referenciado apenas pela patente militar *Colonel*. Por se tratar de patente elevada, infere-se que o homem, ainda que não fosse rico, tivesse situação financeira confortável; mais adiante, na narrativa, confirma-se a informação de que se trata de um homem rico. Para saber a relação existente entre ambos e a relevância do casaco é necessário ler o conto. Como resultado, o leitor é compelido à leitura para obter mais informações sobre esses personagens e o referido casaco. Quanto aos títulos em português, ambos os tradutores optaram por uma transposição devido a uma imposição estrutural da língua portuguesa, uma vez que a ordem das palavras tem de ser obrigatoriamente alterada para a expressão de posse: para a tradução de *the Colonel’s Coat* só é possível “o casaco do Coronel” exigindo, portanto, inversão na ordem das palavras. Ademais, mantém-se a mesma dose de informação dada ao leitor que aquela dada no texto de partida.

⁵⁸ Cultural Note [...] The title **Ms** has been used since the 1970s, and many women prefer it because it does not draw attention to whether they are married or not. [...] (*Longman Dictionary of English Language and Culture*, 2005, p. 918).

Recursos tipográficos: itálico e caixa alta

Assim como em outros contos Dahlianos, o uso de itálico se faz presente como forma de reprodução de características próprias da língua falada no texto escrito. Na primeira ocorrência desse recurso, o leitor é informado que no início do relacionamento do casal o senhor Bixby concordou com uma visita mensal da esposa a uma tia chamada Maude, que vivia em Baltimore. A única condição imposta pelo marido para concordar com o pernoite mensal em Baltimore era que ele não tivesse a obrigação de acompanhar a esposa e ela responde: “‘Of course not, darling,’ Mrs Bixby had answered. ‘After all, she is not *your* aunt. She’s mine.’” (Dahl, 2011, p. 105). O uso de itálico, nesse caso, enfatiza que a senhora Bixby aceita a condição do marido e justifica o motivo pelo qual ela deveria viajar sozinha.

A ocorrência seguinte, que combina o uso de itálico com uma estrutura sintática cuja inversão acrescenta ênfase, tem como objetivo expressar quão maravilhada com o casaco a protagonista estava: “**Never had she seen** mink like this before. It *was* mink, wasn’t it? Yes, of course it was. But what a glorious colour! The fur was almost pure black. At first she thought it *was* black; [...]” (Dahl, 2011, p. 107, negrito nosso). Em “Who was it had once told her that they always used female skins for the arms and male skins for the rest of the coat? Someone had told her that. Joan Rutfield, probably; though how *Joan* would know anything about *mink* she couldn’t imagine.” (Dahl, 2011, p. 108) a senhora Bixby tenta se lembrar quem a teria dado informações sobre as peles usadas para esse tipo de casaco e, quando lhe ocorre um nome, ficou surpresa porque a amiga de quem se lembrou provavelmente não tinha um casaco como aquele e, portanto, não havia justificativa para que soubesse tanto sobre o assunto.

Na citação que segue, a função do itálico é de inserir a voz de um personagem ausente uma vez que reproduz a carta escrita pelo Coronel e enviada com o casaco:

*I once heard you saying you were fond of mink so I got you this.
I’m told it’s a good one. Please accept it with my sincere good
wishes as a parting gift. For my own personal reasons I shall not
be able to see you any more. Good-bye and good luck.
[...]
P.S. Just tell them that nice generous aunt of yours gave it to you
for Christmas.* (Dahl, 2011, p. 109).

Depois de ler a carta do Coronel, a senhora Bixby se deu conta de que teria de explicar ao marido, de alguma forma, a aquisição de um casaco tão valioso. A presença de itálico reflete seu desejo de ficar com o casaco e a tentativa de manter a calma para que pudesse pensar em uma estratégia que lhe permitisse manter o presente recebido “‘I’ve got to have this coat!’ she said aloud. ‘I’ve got to have this coat! I’ve got to have this coat!’” [...] So just sit absolutely still and *think*. There’s lots of time.” (Dahl, 2011, p. 110).

Quando estava de volta em casa iniciou uma conversa com o marido e o uso de itálico indica a demonstração de interesse por ele, ainda que esse interesse não fosse genuíno. “‘Thank you, darling,’ she said, taking the martini and seating herself on the sofa with her handbag on her lap. ‘And what did *you* do last night?’” (Dahl, 2011, p. 116). Continuando o diálogo com o marido, a senhora Bixby precisava ser convincente para que o marido acreditasse que ela havia encontrado o comprovante da penhora do casaco. Dessa forma, quando ela fez de conta que não sabia do que se tratava, estimulou o marido a explicar-lhe que não se tratava de um bilhete de loteria, mas sim um comprovante de penhora; como a senhora Bixby havia sugerido propositalmente que pudesse ser um bilhete de loteria, reagiu fingindo desapontamento: “‘Oh dear, I *am* disappointed. I was hoping it might be a ticket for the Irish Sweep⁵⁹.’” (Dahl, 2011, p. 117). A conversa do casal prosseguiu, mas o plano da senhora Bixby foi alterado quando o marido decidiu ir ele mesmo recuperar o item da penhora; a senhora Bixby insistiu dizendo que ela havia encontrado o recibo, o que a tornava dona dele, mas o marido não mudou de ideia.

‘Of course we can keep it. This is now *our* ticket.’
 ‘You mean *my* ticket,’ Mrs Bixby said firmly. ‘I found it.’

⁵⁹ Irish Sweepstakes, nome completo Irish Hospital’s Sweepstakes, uma das maiores loterias promovidas internacionalmente; foi autorizada pelo governo irlandês em 1930 para beneficiar hospitais irlandeses. Um fundo privado foi formado para controlar a loteria e comercializar os bilhetes pelo mundo. Durante 57 anos de existência, o concurso arrecadou mais recursos dos Estados Unidos que de qualquer outro país, embora todos os bilhetes tenham sido contrabandeados para lá e vendidos ilegalmente. Houve tanta falsificação dos bilhetes, raramente detectada, que os compradores perderam o interesse ainda que fosse um bilhete ganhador. Os comprovantes eram enviados para a Irlanda para serem sorteados e associados ao nome de um cavalo de corridas participante de um grande torneio irlandês ou britânico. Os maiores prêmios eram atribuídos aos cavalos ganhadores, segundo colocados ou exibidos. Uma loteria do governo substituiu a Irish Sweepstakes em 1987. (Britannica, The Editors of Encyclopaedia. "Irish Sweepstakes". Encyclopedia Britannica, 15 Nov. 2017, <https://www.britannica.com/topic/Irish-Sweepstakes>, acesso em 28.08.2022, tradução nossa).

‘My dear girl, what *does* it matter? The important thing is that we are now in a position to go and redeem it any time we like for only fifty dollars. How about that?’

‘Oh, what fun!’ she cried. ‘I think it’s terribly exciting, especially when we don’t even know what it is. It could be anything, isn’t that right, Cyril? Absolutely anything!’

‘It could indeed, although it’s most likely to be either a ring or a watch.’

‘But wouldn’t it be marvellous if it was a *real* treasure? I mean something *really* old, like a wonderful old vase or a Roman statue.’

[...]

‘Oh no!’ she cried. ‘Let *me* do it!’

‘I think not. I’ll pick it up on my way to work.’

‘But it’s *my* ticket! *Please* let me do it, Cyril! Why should *you* have all the fun?’

[...] ‘But Cyril, *I found* it. It’s mine. Whatever it is, it’s mine, isn’t that right?’ (Dahl, 2011, p. 118-119).

Quando o senhor Bixby sugeriu que a mulher fosse com ele para recuperar o item penhorado, ela recusou com medo de ser reconhecida na loja:

‘Why don’t you come with me when I collect it?’

Mrs Bixby was about to say yes to this, but caught herself just in time. She had no wish to be greeted like an old customer by the pawnbroker in her husband’s presence. ‘No,’ she said slowly. ‘I don’t think I will. You see, it’ll be even more thrilling if I stay behind and wait. [...]’ (Dahl, 2011, p. 119-120).

Como vimos, o uso de itálico nos eventos citados expressa um tom de apelo que se assemelha à de uma criança dirigindo-se à mãe pedindo um doce ou um brinquedo. O senhor Bixby, por sua vez, enfatiza que o recibo pertencia a ambos e quando a mulher contesta, ele insiste que não faz diferença. Assim como em outros contos, as ocorrências de uso de itálico remetem a uma inflexão de voz diferenciada que, por sua vez, coloca o leitor em uma situação de ouvinte em uma sessão de contação de história, pois o narrador se coloca nessa posição desde o início.

Quanto ao uso de caixa alta, o único objetivo é reproduzir algo que foi lido pela senhora Bixby na etiqueta do casaco: “Quickly she looked at the label. It said simply, WILD LABRADOR MINK.” (Dahl, 2011, p. 107-108) e no comprovante de penhora: “The pen-nib hesitated again, hovering over the dotted line beside the word ARTICLE.” (Dahl, 2011, p. 113) e “The man wrote ‘fifty dollars’ opposite the word VALUE on both sections of the ticket, then he tore it in half along the perforation and slid the lower portion across the counter.” (Dahl, 2011, p. 114). Ao contrário do uso de itálico, a caixa alta não remete à inflexão diferenciada de voz. No caso de “WILD LABRADOR MINK”, embora

não haja o nome ou endereço do fabricante, sabe-se a origem do casaco, pois Newfoundland and Labrador é a província mais ao leste do Canadá; sabe-se também que os animais usados para a confecção do casaco têm origem selvagem, não são criados em cativeiro para esse fim, uma vez que na etiqueta lê-se *wild*.

Aspectos linguísticos: seleção lexical e sintaxe

Outro aspecto relevante diz respeito às escolhas lexicais, especialmente aquelas concernentes às mulheres de modo geral e à senhora Bixby, em particular, em oposição ao léxico usado para referir-se aos homens. No primeiro parágrafo do prólogo, as mulheres são descritas como ambiciosas que usam o divórcio como meio para o acúmulo de bens que pode atingir “valores astronômicos”, segundo o narrador. No terceiro parágrafo, referindo-se ao triângulo amoroso no qual o marido é invariavelmente envolvido, a mulher é assim descrita: “The wife is **cunning**, **deceitful**, and **lecherous**, and she is invariably up to some sort of **jiggery-pokery** with the **dirty dog**.” (Dahl, 2011, p. 104, negrito nosso). Consultando a versão bilingue do dicionário eletrônico *Cambridge Dictionary* encontramos “esperto ou astuto” como possíveis traduções para o adjetivo *cunning*; o adjetivo *deceitful* pode ser traduzido como “mentiroso, desonesto e enganoso” e o adjetivo *lecherous* pode ser traduzido como “depravado”; segundo o mesmo dicionário, *jiggery-pokery* é um substantivo considerado antiquado e informal usado para descrever um comportamento desonesto; *dirty dog*⁶⁰ é uma expressão informal e pejorativa, cujo núcleo é *dog*, usada para referir-se principalmente a um homem que tenha agido de maneira reprovável. Como se vê, as mulheres e seus amantes são descritos de forma negativa e tomados como desonestos.

Quanto aos maridos enganados, o narrador os apresenta como vítimas de artimanhas das mulheres suscitando a empatia do leitor. No primeiro parágrafo, afirma-se que o destino dos homens é enfrentar o divórcio, com o qual perde parte dos bens, ou a morte devido à rotina de longas horas de trabalho:

They [the women] know that the waiting period will not be unduly protracted, for overwork and hypertension are bound to get the poor devil before long, and

⁶⁰ *Oxford Learner's Dictionary*. Disponível em: https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/dog_1?q=dog. Diversos acessos.

he will die at his desk with a bottle of benzidrines in one hand and a packet of tranquilizers in the other. (Dahl, 2011, p. 103).

No parágrafo seguinte, afirma-se que os jovens americanos desejam o casamento a despeito de qualquer contratempo e, antes dos quarenta anos já têm o compromisso de pagar pensão para pelo menos duas ex-esposas: “To support these ladies in the manner to which they are accustomed, the men must work like slaves, which is of course precisely what they are.” (Dahl, 2011, p. 103). A comparação entre os homens divorciados com escravos apela para a sensibilidade do leitor contando com o pressuposto de que a imagem de uma pessoa escravizada faz parte de seu imaginário. Como resultado, o leitor é cooptado imediatamente e convencido que a exploração à qual os homens são submetidos para sustentar as mulheres é motivo de comiseração.

Quanto à aparência da senhora Bixby, pode-se entender que a descrição é positiva sugerindo que ela fosse uma mulher sensual “Mrs Bixby was a big vigorous woman with a wet mouth.” (Dahl, 2011, p. 105). Em seguida, afirma-se que a visita para a tia em Baltimore é conveniente para que ela visite seu amante, conhecido apenas como Coronel. Esse é referido como *scoundrel*, um substantivo considerado formal ou ultrapassado que descreve uma pessoa má, egoísta ou desonesta segundo *LDELIC* (2005). Se o Coronel é descrito de forma tão negativa e tem um romance duradouro com a senhora Bixby, por conseguinte, ainda que a aparência seja atraente, o caráter dela não pode ser dissociado daquele com quem mantém o romance, ou seja, pode-se supor que ela tem caráter questionável.

Quanto ao senhor Bixby, ele era dentista com rendimento mediano. Com essa informação podemos inferir que ele pode ser considerado um homem comum, sem atrativos que pudessem ter destaque. Quando esperava o trem para retornar à casa em Nova York, a senhora Bixby comparou o marido com o Coronel:

The man had a way of making her feel that she was altogether a rather remarkable woman, a person of subtle and exotic talents, fascinating beyond measure; and what a very different thing that was from the dentist husband at home who never succeeded in making her feel that she was anything but a sort of eternal patient, someone who dwelt in the waiting-room, silent among the magazines, seldom if ever nowadays to be called in to suffer the finicky precise ministrations of those clean pink hands. (Dahl, 2011, p. 106).

Com essa descrição percebe-se nitidamente que o casamento dos Bixby não tinha emoção e havia se tornado uma rotina monótona do ponto de vista da mulher e ela se sentia ignorada, ao passo que com o Coronel ela se sentia valorizada e interessante. Mais adiante, ela observou as roupas do marido e considerou longamente como ele não se vestia bem e como ele tentava criar uma imagem que ela pensava ser falsa:

I really must try to make him change the way he dresses, she told herself. **His suits are just too ridiculous for words.** There had been a time when she thought they were wonderful, those Edwardian jackets with high lapels and six buttons down the front, but now they merely seemed absurd. So did the narrow stovepipe trousers. You had to have a special sort of face to wear things like that, and Cyril just didn't have it. His was a long bony countenance with a narrow nose and a slightly prognathous jaw, and when you saw it coming up out of the top of one of those tightly fitting old-fashioned suits it looked like a caricature of **Sam Weller**. He probably thought it looked like **Beau Brummel**. It was a fact that in the office he invariably greeted female patients with his white coat unbuttoned so they would catch a glimpse of the trappings underneath; and in some obscure way this was obviously meant to convey the impression that he was **a bit of a dog**. But Mrs Bixby knew better. The plumage was a **bluff**. It meant nothing. It reminded her of an ageing peacock strutting on the lawn with only half its feathers left. Or one of those fatuous self-fertilizing flowers – like the dandelion. A dandelion never has to get fertilized for the setting of its seed, and all those brilliant yellow petals are just **a waste of time, a boast, a masquerade.** (Dahl, 2011, p. 115-116, negrito nosso).

Ao comparar o marido a Sam Weller⁶¹ – personagem cômico de um romance de Dickens – percebe-se que a senhora Bixby tinha opinião crítica e depreciativa a respeito do marido e pensava que o terno estilo Eduardiano com lapelas altas e a calça com corte afunilado nas pernas, que ele costumava usar, eram ridículos. Isso pode ser confirmado considerando a forma como ela se refere à imagem que o senhor Bixby tinha de si e o que de fato ela pensava sobre ele. Segundo a mulher, ele provavelmente se via como Beau Brummel⁶² – aristocrata do século dezoito, amigo do Príncipe de Gales e considerado ícone de elegância em sua época, mas que morreu paupérrimo e endividado na França. Segundo a mulher, o senhor Bixby deixava parte da roupa por baixo do avental à mostra em uma tentativa de construir a imagem de sedutor “[...] in the office he invariably greeted female patients with his white coat unbuttoned so they would catch a glimpse of

⁶¹ Britannica, The Editors of Encyclopaedia. "Sam Weller". *Encyclopedia Britannica*, 14 Feb. 2017, Disponível em: <https://www.britannica.com/topic/Sam-Weller>. Accessed 3 September 2022.

⁶² Britannica, The Editors of Encyclopaedia. "Beau Brummell". *Encyclopedia Britannica*, 3 Jun. 2022, Disponível em: <https://www.britannica.com/biography/Beau-Brummell-English-dandy>. Accessed 3 September 2022.

the trappings underneath; and in some obscure way this was **obviously meant to convey the impression that he was a bit of a dog.**” (Dahl, 2011, p. 115, negrito nosso).

Consultando o dicionário *The Wordsworth Dictionary of Obscenity and Taboo* encontramos a seguinte definição para *dog*: “Homem prostituto. Esse eufemismo é uma referência ao sexo anal que ocorre em posição semelhante àquela dos cães”⁶³ (McDonald, 1988, p. 42, tradução nossa) e, embora essa definição não possa ser aplicada inteiramente ao personagem, a expressão *a bit of a dog* usada pela senhora Bixby faz referência à tentativa do senhor Bixby de se apresentar como homem sedutor. Na medida em que ela não tinha opinião elevada sobre o marido e não o achava atraente, entende-se que ela o estivesse depreciando e isso pode ser confirmado nas linhas seguintes, quando ela se refere a ele como um blefe, comparando-o a um velho pavão que perdeu parte das penas ou ainda, comparando-o a flores de plantas que não dependem de um agente polinizador como o dente-de-leão e, portanto, as cores vibrantes das flores deixam de ter uma real função, ou nas palavras da senhora Bixby: são “perda de tempo”, “ostentação”, “fingimento”.

O Coronel, por sua vez, é descrito da seguinte forma: “[...] exceedingly wealthy. He lived in a charming house on the outskirts of the town. No wife or family encumbered him, only a few discreet and loyal servants, and in Mrs Bixby’s absence he consoled himself by riding his horses and hunting the fox.” (Dahl, 2011, p. 105) e quanto a sua aparência: “The Colonel was huge and bristly, and when you were near to him he smelled faintly of horseradish.” (Dahl, 2011, p. 115). A descrição do Coronel não é extensa, mas pode ser considerada positiva na medida em que há referência à sua excelente condição financeira bem como seu gosto por cavalgadas e caçadas além de seu leve odor, que a senhora Bixby associava à raiz-forte; a combinação das informações dadas sobre o Coronel remete à imagem de virilidade.

A senhora Bixby tinha o belo casaco nas mãos quando leu a carta do Coronel que lhe comunicava o fim do relacionamento e destacamos o provérbio que lhe veio à mente: “What you lose on the swings you get back on the roundabouts.” (Dahl, 2011, p. 109), provérbio traduzido como “Ganha-se de um lado, perde-se de outro.” (Dahl/Mendonça, 1989, p. 82) ou “A gente perde aqui e ganha ali.” (Dahl/ Ghirardi, 2007, p. 114) e

⁶³ A male prostitute. This euphemism is a reference to anal intercourse carried out ‘doggy-fashion’ (McDonald, 1988, p. 42).

encontram-se em português, também, pensamentos (não propriamente provérbios) que expressam ideia semelhante: “a vida é um perde e ganha”, “perder faz parte da vida”, “não se pode ganhar todas”; a lembrança do provérbio nos permite inferir que o relacionamento da senhora Bixby com o Coronel não era tão sólido e estava menos pautado em sentimentos e mais em conveniência para ambos, pois ele não se deu o trabalho de terminar a relação com uma conversa face a face e ela consolou-se rapidamente com o exuberante casaco recebido.

No que tange às estruturas sintáticas, ao longo da narrativa há variedade de estruturas incluindo períodos simples e compostos, sintagmas nominais, coordenação e subordinação. Merece destaque o primeiro parágrafo que apresenta, predominantemente, períodos curtos e coordenação. Não obstante nesse parágrafo seja afirmado que as mulheres americanas usem o divórcio como meio de adquirir bens, o narrador não informa de qual fonte tal informação é proveniente, ainda que fosse uma fonte fictícia. Dessa forma, a apresentação da informação fazendo referência a uma porcentagem: “America is the land of opportunities for women. Already they own about eighty-five per cent of the wealth of the nation. Soon they will have it all.” (Dahl, 2011, p. 103) associada ao uso de estruturas sintáticas predominantemente breves e coordenadas criam a sensação de que as informações apresentadas são fatos e não opiniões, por conseguinte, o leitor é induzido a não questionar o que está lendo, pois o texto tende a mimetizar a objetividade das notícias de jornal.

O foco narrativo

Nos quatro parágrafos do prólogo, o narrador delimita seu posicionamento quanto às mulheres de maneira muito evidente apresentando a contraposição entre as imagens da mulher e do homem. No primeiro parágrafo afirma-se que as mulheres possuem oitenta e cinco por cento da riqueza dos Estados Unidos sem que nenhuma fonte de informação seja citada. Como justificativa para esse acúmulo de recursos, explica-se que as mulheres tornaram o divórcio um negócio lucrativo, mas há mulheres que preferem aguardar a viuvez e elas não têm de esperar muito porque os maridos tendem a morrer precocemente.

[...] Divorce has become a lucrative process, simple to arrange and easy to forget; and ambitious **females** can repeat it as often as they please and parlay their winnings to astronomical figures. The husband's death also brings satisfactory rewards and some ladies prefer to rely upon this method. (Dahl, 2011, p. 103, **negrito nosso**).

[...] O divórcio se tornou um processo lucrativo, simples de arranjar e fácil de esquecer, e as **fêmeas** ambiciosas podem repeti-lo quantas vezes desejarem, elevando seus ganhos a cifras astronômicas. A morte do marido também traz recompensas satisfatórias, e algumas senhoras preferem confiar nesse método. (Dahl/ Mendonça, 1989, p. 77, **negrito nosso**).

[...] O divórcio se tornou um negócio lucrativo, simples de fazer e fácil de esquecer; e **mulheres** ambiciosas podem repeti-lo quantas vezes quiserem, elevando seus ganhos a valores astronômicos. A morte do marido também traz uma remuneração satisfatória, e algumas senhoras preferem fiar-se nesse método. (Dahl/ Ghirardi, 2007, p. 109, **negrito nosso**).

A opção de Mendonça pelo uso de “fêmeas” para se referir às mulheres reforça a caracterização negativa dessas mulheres; Ghirardi, por sua vez, adota “mulheres” mantendo a neutralidade. Quanto aos homens, o tom adotado pelo narrador é de comiseração: “[...] for overwork and hypertension are bound to get **the poor devil** before long [...]” (Dahl, 2011, p. 103, **negrito nosso**). Em Mendonça temos “[...] o excesso de trabalho e a hipertensão levarão **o pobre-diabo** mais cedo do que tarde [...]” (Dahl/ Mendonça, 1989, p. 77, **negrito nosso**) e em Ghirardi: “[...] o excesso de trabalho e a hipertensão não tardarão a derrubar **o pobre coitado** [...]” (Dahl/ Ghirardi, 2007, p. 109, **negrito nosso**). A diferença de tom adotado na descrição das mulheres e dos homens acentua o contraste entre as atitudes e os destinos dos maridos explorados e das esposas. Detalhes relevantes quanto à seleção lexical nas traduções serão abordados adiante.

Nos parágrafos seguintes são mantidos o tom de reprovação quanto às mulheres, a empatia quanto aos maridos enganados e o efeito criado possibilita ao leitor imaginar o narrador conversando com um grupo de amigos em um bar. Nessas conversas contam-se histórias que sempre envolvem um triângulo amoroso e, quando a situação do marido parece irreversível, algo surpreendente acontece e a esposa acaba humilhada. Assim como no texto de partida, em ambas as traduções cria-se para o leitor a sensação de que ele está acompanhando a narrativa com os homens que se reúnem no bar e isso acontece com interpelação do leitor.

No segundo parágrafo, os homens são descritos como vítimas, atraídos para o casamento mesmo que fadados ao divórcio. Afirma-se que os homens trabalham até a exaustão para manter o padrão ao qual as esposas e ex-esposas estariam acostumadas e

quando chegam à meia idade, sentem-se desiludidos e buscam algum consolo bebendo em clubes e bares onde compartilham histórias. No parágrafo seguinte, o principal enredo das histórias compartilhadas é descrito. Nesse enredo há uma mulher infiel ao marido, descrita como no primeiro parágrafo, que aparentemente será bem-sucedida em seu golpe; no entanto, o marido traído acaba por descobrir a infidelidade da mulher de maneira inesperada. Segundo o narrador, o compartilhamento dessas histórias dá algum conforto aos maridos explorados.

No quarto parágrafo, afirma-se que há muitas dessas histórias sendo contadas, muitas delas inverossímeis. Assim, o próprio conto é introduzido sob a alegação do narrador de que se trata de uma história melhor que todas as outras porque, além de ser popular, é supostamente verdadeira. Como pode ser notado, a imagem traçada das mulheres é bastante negativa, pois estariam buscando unicamente vantagens financeiras em seus relacionamentos. Em contrapartida, a imagem apresentada dos homens visa sensibilizar o leitor quanto aos seus infortúnios encarando casamentos fracassados, exploração por parte das ex-esposas, rotina estressante de um trabalho que possibilite renda suficiente para pagar pensões e a morte causada principalmente por enfarto depois do uso abusivo de anfetaminas e tranquilizantes para suportar as demandas extenuantes.

O narrador em terceira pessoa expressa, sem muitos subterfúgios, seu ponto de vista de reprovação em relação às mulheres – principalmente pelo uso de vocabulário pejorativo, como discutido acima –: “To support these ladies in the manner to which they are accustomed, the men must work like slaves, which is of course precisely what they are.” (Dahl, 2011, p. 103). Ao assumir esse posicionamento, o narrador está demonstrando empatia em relação aos homens traídos pelas esposas e buscando estabelecer uma relação de cumplicidade com o leitor; esse vínculo é favorecido também pelo fato de o narrador assumir o papel de alguém que conta a história, supostamente para um grupo de homens como aqueles descritos nos parágrafos anteriores: “The story is called ‘Mrs Bixby and the Colonel’s Coat’, and it goes like this:” (Dahl, 2011, p. 104); ao iniciar a narrativa dessa forma, os papéis são delimitados, ou seja, há alguém que narra e há o leitor/ ouvinte (os vários maridos que se reúnem no bar) a quem cabe acompanhar a narrativa.

De maneira velada, o narrador parece dizer ao leitor que o acompanhe na narrativa para entender porque sente empatia pelos maridos e reprova a atitude das esposas.

Pensamos que nesse momento estabelece-se um contrato, ou seja, se o leitor se engajar na leitura, terá a oportunidade de compreender o ponto de vista do narrador e esse, por sua vez, terá a oportunidade de persuadir o leitor a concordar com seu ponto de vista.

Sabe-se que Dahl participou da produção televisiva *Alfred Hitchcock Presents* escrevendo o roteiro do Episódio 106: “Lamb To the Slaughter” veiculado pela primeira vez em 13 de abril de 1958. O episódio foi baseado no conto epônimo de sua autoria e outros cinco de seus contos foram adaptados para a mesma série. Em 1961 Dahl apresentou uma série de 14 episódios na TV americana intitulada *Way Out* que apresentava histórias com toques macabros e de humor negro. O primeiro episódio foi uma adaptação do conto “William and Mary” cuja análise apresentamos neste trabalho. Assim como Hitchcock, Dahl também apresentava comentários que precediam o início do episódio; anos mais tarde, dos 112 episódios da série veiculada pela TV britânica chamada *Tales of the Unexpected* (1979-84)⁶⁴, Dahl teve cerca de 30 de seus contos adaptados para a série, trabalhou como escritor e/ou apresentador desses episódios e apresentou vários outros. Essas informações são relevantes na medida em que os quatro parágrafos introdutórios de “Mrs Bixby and the Colonel’s Coat” apresentam informações extras assim como os textos que precedem os episódios baseados nos contos objetos de nossa análise e que reproduzimos abaixo:

Dahl’s introduction: *This is a play about a very expensive mink coat. The original story’s quite short, but I’m such a ridiculously slow writer that it took me something like five months to get the thing finished, which is more than six hundred working hours. That probably sounds a bit silly to you. But in trying to work the plot out properly I took so many wrong turnings and went up so many blind alleys I nearly went crazy. Don’t forget: a short story writer’s working in miniature, and he can’t afford to splash his paint all over the canvas. He has to be extremely precise. I find it very difficult. Anyway, see what you think of it.*

Dahl’s introduction: *This is basically a very nasty tale, but if I’ve managed to learn one thing in my thirty-five years of story writing it is this: Nastiness and horror must be handled with great circumspection, because if left on their own they will always taste bitter in the end. But if humor is added to the mixture then the tension is relieved by laughter, and the bitterness is banished. In this story we have an actress who knows a tremendous lot about the importance of humor, so I don’t think you need worry.*

Dahl’s introduction: *A long time ago, when I wrote this story, I never used to start work in the mornings until I had listened to one or another of the*

⁶⁴*Roald Dahl Fans*. Disponível em: <https://www.roaldDahlfans.com/Dahls-work/tv-shows/tales-of-the-unexpected/>. Diversos acessos.

Beethoven quartets all the way through. The idea behind this was that if I soaked myself in these very great creative works, then a little of Beethoven's inspiration might stick to my own skin or my brain or my fingers, and come out in what I wrote. Of course that never happened, but one did sit down to work in a marvellously uplifted state of mind, which made it a little more difficult to write absolute bosh. What you're going to see now is a musical story that somehow emerged from this peculiar habit of mine.

Dahl's introduction: When writing stories, I cannot seem to rid myself of the unfortunate habit of having one person do nasty things to another person. In this particular story the nasty thing that one person does to the other is far, far nastier than would appear at first sight. I therefore invite you, when it is all over, to sit back and allow your imaginations to explore and to relish all the things that took place when you were not looking.⁶⁵

Cabe notar que a introdução do conto oferece informações que podem ser compreendidas como genéricas, uma vez que não nomeia pessoas ou personagens envolvidos nas situações descritas, ou específicas porque as características se aplicam perfeitamente ao casal Bixby e ao Coronel. Os textos que apresentam os episódios do programa *Tales of the Unexpected* (exemplificados acima), em contraste com a introdução do conto cuja análise estamos apresentando, podem ser considerados paratextos e metatextos simultaneamente segundo a concepção de Genette (2010); são paratextos na medida em que fazem referência ao conteúdo do episódio em si e são metatextos porque estabelecem interlocução com o respectivo episódio sem necessariamente citá-lo além de incluir informações sobre a própria escrita dos contos.

Como narrador dos episódios, Dahl expõe o ofício de escrever enquanto atividade criativa citando o processo de rever e reescrever tantas vezes quantas necessárias em busca da precisão e da concisão. Como o próprio autor diz: “[...] um escritor de contos está trabalhando em miniatura, e ele não pode se permitir espalhar todas as suas tintas sobre a tela. Tem de ser extremamente preciso. Acho isso muito difícil.”⁶⁶ (Dahl, 1979, episódio 1.2, tradução nossa). O narrador do conto não evidencia o exercício da escrita mas, assim como acontece em várias obras para o público infantil, se exhibe ao leitor e

⁶⁵ Os textos citados referem-se à introdução dos episódios: Episode 1.2: “Mrs Bixby and the Colonel's Coat”, first aired March 31, 1979; Episode 1.3: “William and Mary”, first aired April 7, 1979; Episode 1.7: “Edward the Conqueror”, first aired May 5, 1979; Episode 1.9: “The Way Up to Heaven”, first aired May 19, 1979, respectivamente. Disponível em: <https://www.roaldDahlfans.com/Dahls-work/tv-shows/tales-of-the-unexpected/program-information/#general>. Diversos acessos.

⁶⁶ [...] *a short story writer's working in miniature, and he can't afford to splash his paint all over the canvas. He has to be extremely precise. I find it very difficult.* (Dahl, 1979, episode 1.2) Disponível em: <https://www.roaldDahlfans.com/Dahls-work/tv-shows/tales-of-the-unexpected/program-information/#general>. Diversos acessos.

resgata a função de contador de histórias quando introduz a narrativa dessa maneira: “The story is called ‘Mrs Bixby and the Colonel’s Coat’, and it goes like this:” (Dahl, 2011, p. 104). Os comentários sobre as características das mulheres e dos homens, sobre um enredo comum a várias narrativas e a proposta de contar uma história “melhor e verdadeira” possibilita que o narrador estabeleça interlocução com leitores e ouvintes:

“The basic theme of these stories never varies. There are always three main characters – the husband, the wife, and the dirty dog. [...] **Will the poor man ever find out? Must he be a cuckold for the rest of his life? Yes, he must. But wait!** Suddenly, by a brilliant manoeuvre, the husband completely turns the tables on his monstrous spouse. [...] It is extremely popular with twice- or thrice-bitten males in search of solace, and if **you** are one of them, and if **you** haven’t heard it before, **you** may enjoy the way it comes out.” (Dahl, 2011, p. 104, negrito nosso).

As interrogativas e o uso do pronome *you* evidenciam esse duplo endereçamento – aos homens explorados e enganados pelas mulheres referidos no prólogo e aos leitores do conto. Em outras situações, o narrador cede a voz aos personagens reproduzindo suas falas ou adentra o pensamento da senhora Bixby em um discurso indireto livre:

She just couldn’t take her eyes off it. Nor, for that matter, could she wait to try it on. Quickly she slipped off her own plain red coat. She was panting a little now, she couldn’t help it, and her eyes were stretched very wide. But oh God, the feel of that fur! And those huge wide sleeves with their thick turned-up cuffs! Who was it had once told her that they always used female skins for the arms and male skins for the rest of the coat? Someone had told her that. Joan Rutfield, probably; though how *Joan* would know anything about *mink* she couldn’t imagine. (Dahl, 2011, p. 108).

Destacamos em “[...] you may enjoy the way it comes out.” (Dahl, 2011, p. 104) como o narrador explicita seu controle da história desvelando-a pouco a pouco ao leitor segundo sua conveniência, revelando apenas as informações que julga necessárias obtendo, como resultado, a manipulação das reações do leitor em relação a cada um dos protagonistas. Consequentemente, todas as atitudes tomadas pela senhora Bixby ao longo da narrativa corroboram a imagem negativa delineada inicialmente e o leitor é conduzido até o final por esse viés. As consequências enfrentadas pela protagonista são compreendidas como punição e as ações do senhor Bixby tendem a ser vistas com leniência.

Depois de a senhora Bixby ter lido o bilhete do Coronel, há uma manifestação do narrador:

Well!
 Imagine that!
 Right out of the blue, just when she was feeling so happy.
 No more Colonel.
What a dreadful shock.
 She would miss him enormously. (Dahl, 2011, p. 109, negrito nosso).

Veja!
 Imagine só!
 Assim, do nada, justamente quando ela se sentia tão feliz.
 Acabou-se o Coronel.
Que choque horróroso.
 Ela sentiria uma falta enorme dele. (Dahl/ Mendonça, 1989, p. 81, negrito nosso).

Nossa!
 Imagine só!
 Do nada, logo quando ela estava se sentindo tão feliz.
 Acabou-se o Coronel.
Que golpe terrível!
 Ela sentiria tantas saudades dele. (Dahl/ Ghirardi, 2007, p. 114, negrito nosso).

Essa passagem é curiosa porque o narrador afirma que a senhora Bixby sofreu um choque com o rompimento, no entanto a afirmação tem um tom irônico considerando o que segue: “Slowly, Mrs Bixby began stroking the lovely soft black fur of the coat./ What you lose on the swings you get back on the roundabouts./ She smiled and folded the letter, [...]” (Dahl, 2011, p. 109). Se a mulher estivesse mesmo chocada, não haveria um sorriso em seu rosto ao dobrar o bilhete, tampouco teria lido o provérbio que sugere que às vezes se ganha, outras se perde. A reação da senhora Bixby confirma o ponto de vista do narrador e estimula uma reação negativa do leitor em relação a ela.

Quanto às traduções, percebe-se que o tom irônico presente no comentário do narrador está preservado. A voz narrativa usa um vocativo para atrair a atenção daqueles para quem se narra – supostamente os maridos frequentadores dos bares –, além dos leitores e afirma que o rompimento havia sido um choque e que a senhora Bixby sentiria falta do Coronel. No entanto, acariciando o casaco ela pensa “Ganha-se de um lado, perde-se de outro.” (Dahl/ Mendonça, 1989, p. 82) e “A gente perde aqui e ganha ali.” (Dahl/ Ghirardi, 2007, p. 114). A conclusão a que já havíamos chegado é que o relacionamento da senhora Bixby com o Coronel envolvia menos afeto que conveniência. É justamente no contraste entre o comentário da voz narrativa e a atitude da senhora Bixby

que a ironia está fundamentada, pois a mulher havia mantido um relacionamento extraconjugal por oito anos e sofre menos com o rompimento que com a possibilidade de não ficar com um casaco de pele, ou seja, como foi afirmado no prólogo, ela tem maior interesse pelos bens materiais.

A leitura do adendo na carta do Coronel sugerindo que ela dissesse ao marido que havia recebido o casaco da Tia Maude como presente de Natal deixa a senhora Bixby muito irritada:

‘The man must be mad!’ she cried. ‘Aunt Maude doesn’t have that sort of money. She couldn’t possibly give me this.’

[...]

You know what I think, she told herself. I think that the goddamn Colonel has done this on purpose just to torture me. He knew perfectly well Aunt Maude didn’t have enough money to buy this. He knew I wouldn’t be able to keep it.” (Dahl, 2011, p. 109-110).

Conclui-se, então, que o término do relacionamento não tem a mesma importância que o luxuoso casaco de pele e tudo o que a senhora Bixby decide fazer tem como objetivo manter a posse do artigo de luxo.

Burger (2002) apresenta, no artigo “Contemporary legends in the short stories of Roald Dahl”, considerações a respeito da relação do trabalho de Dahl com contos populares:

“Por todo o trabalho literário de Dahl, motivos tradicionais são uma fonte de inspiração. Que seus livros para jovens leitores sejam inspirados em motivos tradicionais é óbvio à primeira vista: bruxas, gigantes, animais falantes e magia caracterizam notadamente muitos de seus livros para crianças.”⁶⁷ (Burger, 2002, p. 136, tradução nossa).

Burger (2002) afirma, também, que “Tipicamente, os contos de Dahl tinham origem em conversas.”⁶⁸ (Burger, 2002, p. 147, tradução nossa) uma vez que Dahl era considerado um bom contador de histórias, essa afirmação faz sentido tendo em conta que ele contava de forma ficcionalizada vários episódios de sua vida, como mencionamos anteriormente. O objetivo do artigo de Burger (2002) é evidenciar a presença de lendas contemporâneas em vários dos contos de Dahl:

⁶⁷ Throughout Dahl’s literary work, folklore is a major source of inspiration. That his books for younger reader are inspired by folklore is obvious at first glance: witches, giants, talking animals and magic feature prominently in many of his children’s books. (Burger, 2002, p. 136).

⁶⁸ Dahl’s short stories typically began life in conversation. (Burger, 2002, p. 137).

[...] Dahl era, como um contador de histórias, apreciador de histórias com apelo chocante. Como escritor, também apresentava a mesma qualidade. Isso o fez um natural colecionador de lendas contemporâneas que são, ademais, os tipos de histórias que tipicamente têm outra qualidade apreciada por ele – um enredo conciso.⁶⁹ (Burger, 2002, p. 140, tradução nossa).

Considerando a importância do enredo para Dahl e, segundo ele mesmo, era difícil encontrar um que pudesse ser considerado bom⁷⁰, as observações de Burger (2002) podem ser relacionadas com nossa leitura da introdução do conto. Segundo o autor do artigo, Dahl coletava histórias que ouvia e as aproveitava em seu processo criativo, embora nem sempre seja possível identificar possíveis fontes desse ou daquele enredo presente nos contos, mas especificamente sobre o conto “Mrs Bixby and the Colonel’s Coat” Burger (2002) observa:

Que Dahl tivesse uma compreensão implícita de como e por quê as lendas contemporâneas são transmitidas é corroborado por sua introdução para o conto “Mrs Bixby and the Colonel’s Coat” (de *Kiss Kiss*, 1978 [1959]). Aqui, Dahl usa as características do gênero lendas contemporâneas para autenticar sua história. Na verdade, sem usar o termo lenda, ele apresenta sua história como uma lenda contemporânea.

[...]

Dahl emprega o padrão retórico de um contador de lendas, localizando sua história e estabelecendo sua veracidade.

[...]

Essa história, com sua guinada ardilosa e seus temas como adultério, falsidade e justiça poética, já havia alcançado a posição de clássico quando publicada por Dahl em 1959.⁷¹ (BURGER, 2002, p. 145-146, tradução nossa).

Em nossa leitura estabelecemos relação entre a introdução do conto e as introduções apresentadas por Dahl como preâmbulo para os episódios de *Way Out* e *Tales*

⁶⁹ [...] Dahl was, as a conversational storyteller, fond of stories with a shock value. As a writer, he also exhibits the same quality. This made him a natural collector of contemporary legends which are, moreover, the sorts of stories that typically possess another quality he appreciated – a tight plot. (Burger, 2002, p. 140).

⁷⁰ Ver nota nº 26.

⁷¹ That Dahl had an implicit understanding of how and why contemporary legends are transmitted is borne out by his introduction to the story of “Mrs Bixby and the Colonel’s Coat” (from *Kiss Kiss*, 1978 [1959]). Here, Dahl uses the genre characteristics of contemporary legends to authenticate his story. In fact, without using the term legend, he presents his story as a contemporary legend.

[...]

Dahl employs the standard rhetoric of the legend-teller, localizing his story and establishing its veracity.

[...]

This story, with its clever twist and its themes of adultery, deceit and poetic justice, had already achieved the status of a classic by the time Dahl published it in 1959. (Burger, 2002, p. 145-146).

from the Unexpected. Do nosso ponto de vista, essa abertura revelava pouco sobre o conteúdo do episódio, mas o suficiente para aguçar a curiosidade do espectador, além de incluir informações extras sobre o autor ou sobre o texto adaptado. Como afirmou Burger (2002), Dahl sabia lidar com as características de uma lenda contemporânea e, assim como na apresentação de um episódio televisivo, a introdução da narrativa também estimula a curiosidade do leitor. Ademais, a forma como as informações preliminares são articuladas, como observamos acima, dão ao leitor a sensação de que estão lendo um texto com algum fundamento na realidade, com o uso de dados percentuais, por exemplo, confirmando a localização associada à lenda contemporânea. Desse modo, entendemos que nossa leitura do conto e a de Burger (2002) podem ser consideradas complementares. Comentaremos, em seguida, aspectos referentes ao relacionamento da senhora Bixby com o marido e com o Coronel.

Senhor e senhora Bixby e o Coronel: um triângulo não muito amoroso

Como mencionado acima, a senhora Bixby comparou o marido a Sam Weller, personagem de *Pickwick Papers* de Charles Dickens, descrito como bem-humorado, esperto e leal ao patrão – Mr Pickwick – e que, antes de ser contratado havia sido engraxate. O personagem tinha origem humilde e vivência nas ruas, portanto, não se deixava enganar facilmente. Do ponto de vista da senhora Bixby, o marido trajava-se de maneira ridícula, principalmente quando era comparado ao Coronel, portanto a comparação do marido com um personagem que tem traços caricaturais faz sentido. No entanto, percebe-se que a comparação pode parecer incongruente, mas assume outra dimensão no final da história quando o leitor já tem informações suficientes para compreender que o marido, na verdade, era tão esperto quanto o personagem Sam Weller e a mulher, por conseguinte, estava equivocada quanto à avaliação que fazia do marido.

Diante da circunstância de ter de explicar como obteve um casaco de pele, ela pensou: “[...] and even a man like Cyril, dwelling as he did in a dark phlegmy world of root canals, bicuspid and caries, would start asking a few questions if his wife suddenly waltzed in from a week-end wearing a six-thousand-dollar mink coat.” (Dahl, 2011, p. 110). Com essa observação sabe-se que a senhora Bixby pensava que o marido era desligado do que ocorria a seu redor de tão concentrado no trabalho, mas não estava

disposta a despertar-lhe a curiosidade. Em seguida, desejando permanecer com o casaco, ela diz a si mesma:

Very well, my dear. You shall have the coat. But don't panic. Sit still and keep calm and start thinking. You're a clever girl, aren't you? **You've fooled him before. The man never has been able to see much further than the end of his own probe**, you know that. So just sit absolutely still and *think*. There's lots of time. (Dahl, 2011, p. 110, itálico do autor, negrito nosso).

Sabe-se que ela já havia enganado o marido antes – não é possível, porém, saber se ela se refere apenas ao seu relacionamento com o Coronel, ou se ela se envolveu em outras situações semelhantes. Por outro lado, se o marido fosse tão distraído, não teria notado o atraso da mulher: “Cyril Bixby laid down the evening paper and glanced at the watch on his wrist. ‘It’s twelve and a half minutes past six,’ he said. ‘You’re a bit late, aren’t you?’ (Dahl, 2011, p. 114). Quando preparava uma bebida para a mulher, o senhor Bixby disse: “‘See what I’ve bought for measuring the vermouth,’ he said, holding up a calibrated glass beaker. ‘I can get it to the nearest milligram with this.’” (Dahl, 2011, p. 115). Os dois comentários do senhor Bixby levam o leitor a concordar com a senhora Bixby, pensando que se tratava de um homem metódico e sem muitos atrativos.

Também é possível inferir, a partir dos segmentos destacados acima, que a senhora Bixby não se intimidava enganando o marido e, com o plano elaborado para ficar com o casaco, tinha certeza de que mais uma vez teria êxito. Quando a senhora Bixby mostrou o recibo da penhora ao marido e fez de conta que estava desapontada por não ser um bilhete de loteria, o marido respondeu: “‘There’s no reason to be disappointed,’ Cyril Bixby said. ‘**As a matter of fact this could be rather amusing.**’ (Dahl, 2011, p. 117, negrito nosso) e quando a mulher perguntou por quê, ele lhe explicou como funcionava uma penhora. Aparentemente, a fala dele relaciona-se ao fato de que o objeto penhorado poderia ser qualquer um. Com a continuação da conversa, a mulher fingiu não saber que o objeto penhorado poderia ser valioso e a resposta do marido foi: “‘**There’s a lot of things you don’t know, my dear.** [...]’” (Dahl, 2011, p. 118, negrito nosso). Logo depois, tem início a barganha entre ela e o marido para que ele devolvesse o recibo e ela pudesse, dessa forma, recuperar seu casaco. Um dos argumentos usados por ele para não devolver o recibo foi alegar que a senhora Bixby poderia ser enganada pelo penhorista. Quando a senhora Bixby concordou com o marido que ele recuperasse o item penhorado e recusou-

se a acompanhá-lo – por medo de ser reconhecida –, ela exclamou: ““Oh, Cyril, I can hardly wait! Isn’t it exciting?”” (Dahl, 2011, p. 120) e ele responde: ““**It’s amusing,**’ he said, slipping the ticket into his waist-coat pocket. ‘There’s no doubt about that!’” (Dahl, 2011, p. 120, negrito nosso).

É preciso levar em consideração que o conto que está sendo narrado é, como foi afirmado no início, um entre vários sobre um triângulo amoroso vivenciado por muitos homens e que esse, em particular, destaca-se por ser “verdade” segundo afirmação do narrador. A nosso ver, a essa altura da conversa com a mulher, o senhor Bixby já havia percebido que tinha em mãos uma oportunidade única para espezinhar ou, ainda, vingar-se de sua esposa pelos anos de traição. Além disso, entendemos que os três seguimentos que destacamos no parágrafo anterior podem ser compreendidos não só literalmente, como também podem ser percebidos como indícios de que Cyril Bixby sabia sobre o romance da mulher e que ele próprio tinha algo para esconder, quando disse que havia coisas que ela não sabia.

Observa-se, ademais, que ele fez grande mistério sobre o item resgatado da penhora aguçando a curiosidade da mulher. A senhora Bixby foi até o consultório do marido pensando que obteria seu belo casaco novamente, mas foi surpreendida pelo marido:

‘Feast your eyes on that!’ he said, waving it in front of her face.
Mrs Bixby put a hand up to her mouth and started backing away. I’m going to scream, she told herself. I just know it. I’m going to scream.
‘What’s the matter, my dear? Don’t you like it? He stopped waving the fur and stood staring at her, waiting for her to say something.
‘Why, yes’, she stammered. ‘I ... I ... think it’s ... it’s lovely ... really lovely.’
‘Quite took your breath away from a moment there, didn’t it?’ (Dahl, 2011, p. 123, negrito nosso).

Diante de uma estola de pele que não era sua e que não poderia ser comparada ao casaco, a senhora Bixby não pôde disfarçar a decepção, mas também não poderia questionar o marido. E a conversa prosseguiu:

‘Here,’ he said. ‘Try it on.’ He leaned forward and draped the thing around her neck, then stepped back to admire. **‘It’s perfect. It really suits you.** It isn’t everyone who has mink, my dear.’
‘No, it isn’t.’
[...]

There were two skins, two narrow **mangy-looking** skins with their heads still on them and glass beads in their eye sockets and little paws hanging down.
[...]
‘I’m afraid you mustn’t expect anything else for Christmas. **Fifty dollars was rather more than I was going to spend anyway.**’ (Dahl, 2011, p. 124, negrito nosso).

Nota-se que ao afirmar que a estola era perfeita para a mulher, ele a estava desqualificando, pois a peça que ele havia elogiado dizendo ser magnificente e perfeita para ela foi descrita pelo narrador, logo em seguida, como *mangy* – velha, desgastada. Some-se a isso a afirmação de que ele não gastaria cinquenta dólares no presente de Natal o que não só confirma o menosprezo, como também revela que ela era considerada tão ordinária quanto a estola desgastada. Prestes a retomar o trabalho, Cyril disse à mulher:

‘Did I tell you I was going to be late home tonight? Cyril Bixby said, still washing his hands.’
‘No.’
‘It’ll probably be at least eight-thirty the way things look at the moment. It may even be nine.’
‘Yes, all right. Good-bye.’ Mrs Bixby went out, slamming the door. (Dahl, 2011, p. 124).

Seu atraso poderia ser considerado normal dado que a presença da mulher no consultório havia interferido nos horários agendados pelos pacientes. Contudo, o desfecho a seguir nos leva a crer que o atraso havia sido planejado quando o casaco foi resgatado.

At that precise moment, Miss Pulteney, the secretary-assistant, came sailing past her down the corridor on her way to lunch.
‘Isn’t it a gorgeous day?’ Miss Pulteney said as she went by, flashing a smile. There was a lilt in her walk, a little whiff of perfume attending her, and she looked like a queen, just exactly like a queen in the beautiful black mink coat that the Colonel had given to Mrs Bixby. (Dahl, 2011, p. 125).

Esse desfecho atende à promessa inicial do narrador, pois havia afirmado que o final seria surpreendente. Caso o leitor tenha compreendido de forma literal as falas do senhor Bixby, que destacamos acima, dá-se a oportunidade de rever a leitura e perceber uma segunda intenção.

Como afirmamos antes, o relacionamento da senhora Bixby com o Coronel, apesar de ter durado oito anos, parece ter sido mais um pacto de conveniência e menos

uma relação amorosa, pois o rompimento acontece de maneira bastante fria e distante. Podemos apenas conjecturar sobre ambos, pois não há elementos no texto que possam evidenciar afirmações, mas talvez fosse conveniente ao Coronel ter uma mulher de boa aparência a seu lado regularmente, embora não com uma frequência que pudesse interferir em sua individualidade; para a senhora Bixby parece mais evidente o motivo de sua união com o Coronel, pois ele era um homem de posses e, dessa forma, seu comportamento corresponde à descrição negativa das mulheres apresentada no início do conto dado que desfrutava regularmente do conforto oferecido pelo Coronel.

Quanto ao relacionamento com o marido, afirmamos antes que ela o depreciava, mas a forma como o tratava, sempre com amabilidade, revela que o casamento representava estabilidade e a garantia de uma vida minimamente digna. O senhor Bixby não era abastado, mas eles viviam em um apartamento que supomos pudesse ser confortável, pois sendo um dentista com trabalho regular, imagina-se que fosse bem estabelecido. O tratamento que ele dispensava à mulher também parece distante e formal, pois ele demonstrou entusiasmo comedido quando recebeu a mulher em seu consultório.

Dessa forma, a manutenção do casamento, para ambos, seria conveniente. A senhora Bixby acreditava que pudesse manter o romance com o Coronel sem renunciar à segurança do casamento; quanto ao senhor Bixby, no final da história, fica subentendido que mantinha um romance com sua secretária, pois deu o casaco para ela e a manutenção do casamento poderia significar ter alguém que se encarregasse das tarefas domésticas e com quem poderia obter cuidados quando necessário. A senhora Bixby era bastante confiante de que poderia continuar ludibriando o marido, e quanto mais esperta se achava, mais menosprezava o senhor Bixby. Imaginamos que ele, por sua vez, ao menos desconfiasse do romance da mulher, mas mantinha-se dócil e tirava proveito da situação mantendo ele mesmo um romance.

Na língua inglesa *double-cross* é uma gíria que significa “trapacear” (especialmente alguém com quem uma pessoa havia concordado em fazer algo desonesto) (LDEL, 2005, p. 410, tradução nossa)⁷². Os Bixby não tinham intenção de realizar uma contravenção, mas é significativa o fato de que, assim como a mulher, também ele mantinha um romance extraconjugal e que tenha usado o casaco da própria mulher para

⁷² **double-cross** v [T] *slang* to cheat (especially someone with whom one has already agreed to do something dishonest) (Longman Dictionary of English Language and Culture, 2005, p. 410).

presentear a amante. Ainda que ele tivesse dispensado a secretária para o almoço assim que a mulher chegou, havia a possibilidade de que ambas se encontrassem em algum momento. Assim como ocorreu com a senhora Foster e com Mary, cuja oportunidade de reação à opressão dos respectivos maridos surgiu de um acaso, o senhor Bixby aparentemente não havia planejado vingar-se da esposa, mas não desperdiçou a oportunidade de espezinhá-la quando a ocasião se apresentou.

A senhora Bixby, objeto de justiça poética, sofreu uma dupla perda, pois não pôde ficar com o casaco tão cobiçado e não pôde continuar com a relação extraconjugal. O Coronel terminou o relacionamento com ela de maneira inesperada, sem que houvesse indícios de que não estivesse satisfeito e não se deu o trabalho de anunciar o rompimento pessoalmente. Como não poderia reclamar que o casaco havia sido dado a ela sem a necessidade de revelar sua infidelidade, a mulher foi obrigada a ver seu valioso presente usado pela secretária de seu marido, o que significou também ser informada de que ele mantinha um relacionamento extraconjugal, não se sabe por quanto tempo, tal qual ela própria fazia. Como consequência, a senhora Bixby teria de conformar-se com a manutenção de um casamento meramente burocrático, sem emoção ou demonstrações de afeto genuínas e sem a possibilidade de receber outros mimos do Coronel. O senhor Bixby, por sua vez, poderia manter seu relacionamento com a secretária e a esposa não poderia se manifestar sem que ela própria se denunciasse. Portanto, Cyril Bixby, menosprezado pela mulher e inicialmente comparado aos tantos homens enganados pelas mulheres, revelou-se tão esperto quanto Sam Weller.

As traduções de Mendonça e Ghirardi

Como já tecemos comentários a respeito do título anteriormente, cabe apenas observar que ambos os tradutores precisaram adotar a transposição como estratégia para a tradução do título “A Senhora Bixby e o Casaco do Coronel” e “A sra. Bixby e o casaco do coronel” de José Eduardo Mendonça e José Garcez Ghirardi, respectivamente, por força da característica gramatical da língua portuguesa. Isso se deve porque em português não é possível indicar a posse sem que haja a inversão e a inserção da preposição “de”: “Colonel’s Coat” para “o casaco do Coronel”. Nota-se que a única diferença no título de ambas as traduções é a forma de apresentação do pronome de tratamento, uma vez que

Mendonça usa o pronome de tratamento “senhora” por extenso enquanto Ghirardi preferiu manter a forma abreviada “sra.” equivalente a *Mrs* presente no título do texto de partida. Pensamos que nesse caso se trata, sobretudo, de estilo de cada um dos tradutores posto que não há alteração de sentido.

Aspectos linguísticos: seleção lexical e sintaxe

Quanto às opções lexicais de ambos os tradutores, selecionamos exemplos que nos parecem mais relevantes e apresentamos os comentários buscando evidenciar a interlocução entre os textos de chegada e de partida. No primeiro parágrafo, referindo-se às mulheres que usam o divórcio como meio para adquirir vantagens financeiras lê-se: “[...] and **ambitious females** can repeat it as often as they please and parlay their winnings to astronomical figures.” (Dahl, 2011, p. 103, negrito nosso). O uso de *female* contribui para a construção da imagem negativa das mulheres pois, segundo *LDELC* (2005):

female² *n* **1** a female person or animal: *The female sat on the eggs while the male bird brought food.* **2** *often derog* of a woman: *some idiotic female asked me to sign an anti-government petition today.* **USAGE** **Female** and **male** are used as nouns and adjectives to show what sex a creature is. They are the usual words to use about animals: *a male/ female elephant.* [...] They are the right words to use when you are completing forms: Sex: **male/ female** but otherwise are not usually used about people. It is offensive to call a woman a **female**. (*LDELC*, 2005, p. 501).

Isso posto, percebe-se que a opção de Mendonça tende a proporcionar ao leitor brasileiro efeito semelhante àquele oferecido ao leitor da língua de partida com o uso de “fêmeas” como solução de tradução para *females*: [...] e as **fêmeas** ambiciosas podem repeti-lo quantas vezes desejarem, elevando seus ganhos a cifras astronômicas.” (Dahl/Mendonça, 1989, p. 77, negrito nosso). Tal efeito é criado porque o substantivo selecionado não é usado rotineiramente para referir-se às mulheres. Segundo o dicionário *Aurélio* (2010) temos:

Tabela 4 – Substantivo usado por Mendonça para traduzir *females* e outras possibilidades

fêmea S. f. (p. 931)	mulher S. f. (p. 1436)	concubina S. f. (p. 550)	meretriz S. f. (p. 1377)
1. Qualquer animal do sexo feminino.			
2. Mulher (1)	1. O ser humano do sexo feminino		
3. <i>Restr.</i> Mulher sensual			
4. V. <i>Concubina</i> (1)		Mulher que vive com homem com quem não é legalmente casada.	
5. <i>Deprec</i> Meretriz			Mulher que pratica o ato sexual por dinheiro

Fonte: Ferreira, 2010

Como pode ser observado, assim como na língua inglesa, o substantivo “fêmea” – embora haja a possibilidade – não é usualmente usado como sinônimo de “mulher” porque, de maneira semelhante à língua de partida, é considerado depreciativo, corroborando o que afirmamos acima sobre o efeito resultante de tal opção. Quanto à tradução de Ghirardi: “[...] e **mulheres** ambiciosas podem repeti-lo quantas vezes quiserem, elevando seus ganhos a valores astronômicos.” (Dahl/ Ghirardi, 2007, p. 109, negrito nosso) embora a opção implique naturalidade quanto ao uso da língua, tende a suavizar o quadro que está sendo pintado das mulheres que costumam tirar proveito do divórcio. Reproduzimos, a seguir, parte do primeiro parágrafo e teceremos comentários quanto às soluções propostas por ambos os tradutores para os segmentos em destaque:

[...] The husband’s death also brings **satisfactory rewards** and some ladies prefer to rely upon this method. They know that the waiting period will not be **unduly protracted**, for overwork and hypertension **are bound to get the poor devil before long**, and he will die at his desk with a bottle of benzedrines in one hand and a **packet** of tranquilizers in the other. (Dahl, 2011, p. 103, negrito nosso).

[...] A morte do marido também traz **recompensas satisfatórias**, e algumas senhoras preferem confiar neste método. Elas sabem que o período de espera não se **estenderá além do desejável**, já que o excesso de trabalho e a hipertensão **levarão o pobre-diabo mais cedo do que tarde** e ele morrerá sobre sua mesa de trabalho, com um vidro de benzedrinas em uma mão e uma **caixa** de tranquilizantes na outra. (Dahl/ Mendonça, 1989, p. 77, negrito nosso).

[...] A morte do marido também traz uma **remuneração satisfatória**, e algumas senhoras preferem fiar-se nesse método. Elas sabem que o período de espera não será **demasiadamente longo**, uma vez que o excesso de trabalho e a hipertensão **não tardarão a derrubar o pobre coitado**, que morrerá em sua

escrivaninha com um vidro de benzedrinhas em uma mão e um **pacote** de tranquilizantes na outra. (Dahl/ Ghirardi, 2007, p. 109, negrito nosso).

Há algumas soluções que tendem à literalidade, ou seja, palavra por palavra, tais como: *satisfactory rewards* Mendonça optou por “recompensas satisfatórias” (transposição que leva em conta a estrutura linguística do português; ainda que o sintagma “satisfatórias recompensas” seja possível, tende a ser menos natural) enquanto Ghirardi adotou a solução “remuneração satisfatória”. Ambas as opções podem ser consideradas sinônimas quando são usadas para se referir a um prêmio; *unduly protracted* foi traduzido por Mendonça com uma transposição por desdobramento: “não se estenderá além do desejável”; a solução de Ghirardi: “demasiadamente longo”, a nosso ver, mostra-se mais concisa com o uso do advérbio. Quanto a *poor devil*, a solução “pobre-diabo” adotada por Mendonça mantém a literalidade palavra por palavra e Ghirardi seleciona a opção “pobre coitado”; nesse caso, ambas as soluções soam naturais na língua portuguesa, porém a segunda opção contribui de maneira mais evidente para a construção da empatia do leitor em relação aos homens explorados pelas mulheres.

Nos exemplos que seguem pensamos que as transposições são perfeitamente possíveis, contudo o uso de futuro do presente simples tende a ser substituído pela forma composta no registro coloquial da língua portuguesa. Levando em consideração que a narrativa está sendo contada, o futuro do presente simples tende a ser menos natural, assim “are bound to get the poor devil before long” (Dahl, 2011, p. 103) foi reelaborado por Mendonça em uma transposição por condensação da locução verbal: “levarão o pobre-diabo mais cedo do que tarde” (Dahl/ Mendonça, 1989, p. 77) e Ghirardi também condensa a locução verbal do texto de partida: “não tardarão a derrubar o pobre coitado” (Dahl/ Ghirardi, 2007, p. 109) e a negativa que acompanha o verbo retoma o sintagma *before long*. Por fim, pensamos que a tradução de *packet* como “pacote”, adotada por Ghirardi, ainda que possível, tem a desvantagem de invocar uma ideia equivocada de quantidade, pois esse substantivo está associado à grande quantidade em português. O contexto, a nosso ver, remete a ideia de uma “caixa” – opção adotada por Mendonça – e “embalagem” ou “cartela” também poderiam ser opções viáveis.

No segundo parágrafo, é preciso destacar os dois primeiros períodos:

Succeeding generations of **youthful American males** are not deterred in the slightest by this terrifying pattern of divorce and death. The higher the divorce rate climbs, the more eager **they** become. Young **men** marry like mice, **almost before they have reached the age of puberty**, and a large proportion of them have at least two ex-wives on the payroll by the time they are thirty-six years old. (Dahl, 2011, p. 103, negrito nosso).

Gerações sucessivas de **jovens mulheres americanas** absolutamente não se desencorajam com este comportamento atarrador de divórcio e morte. Quanto mais sobem as taxas de divórcio, mais **ávidas elas** se tornam. **Os jovens** se casam como camundongos, **quase sempre antes de atingir a puberdade**, e uma grande proporção **deles** tem duas ex-mulheres na folha de pagamento antes de chegar aos trinta e seis anos. (Dahl/ Mendonça, 1989, p. 77, negrito nosso).

Gerações sucessivas de **jovens norte-americanos** não se têm deixado intimidar minimamente por esse terrível padrão de divórcio e morte. Quanto mais sobem as taxas de divórcio, mais **ansiosos eles** se tornam. **Os rapazes** casam-se como camundongos, **mal tendo atingido a puberdade**, e boa parte **deles**, aos trinta e seis anos, já tem pelo menos duas ex-esposas na folha de pagamento. (Dahl/ Ghirardi, 2007, p. 109, negrito nosso).

Em língua portuguesa o adjetivo “jovem” e seu respectivo plural é identificado como comum de dois gêneros porque não tem marca distintiva de gênero masculino ou feminino e é usado em ambos os casos. Dessa forma, é preciso observar o substantivo ao qual está associado, bem como artigos e pronomes para identificar a que gênero se refere. Como pode ser observado, no sintagma *youthful American males* só é possível identificar que o narrador se refere aos “jovens homens americanos” observando o substantivo *males* porque os determinantes *youthful American* não trazem marca de gênero. Da mesma maneira, o pronome pessoal do caso reto usado para a terceira pessoa do plural *they* também não tem marca de gênero, diferentemente da língua portuguesa que conta com as formas “eles/ elas”. Essas observações são importantes porque entendemos que a troca de gênero gerou um quiproquó na tradução de Mendonça: usou-se feminino no lugar de masculino. Entendemos que isso aconteceu porque no parágrafo anterior as informações eram relacionadas às mulheres; como também pode ser observado, a partir do terceiro período do mesmo parágrafo as informações voltam a se referir aos homens. Nota-se que embora o contexto forneça subsídios suficientes para esclarecer o leitor, uma segunda leitura é necessária para desfazer o estranhamento que se instala.

Outro elemento que merece destaque é: “almost before they have reached the age of puberty” (Dahl, 2011, p. 103) que informa o leitor que os homens se casam muito jovens e o marco temporal é a puberdade. Observa-se na solução adotada por Mendonça:

“quase sempre antes de atingir a puberdade” (Dahl/ Mendonça, 1989, p. 77) a sugestão de que os homens se casam ainda crianças, pois antes da puberdade o indivíduo ainda pode ser considerado uma criança porque não atingiu a maturidade sexual. A solução de Ghirardi “mal tendo atingido a puberdade” (Dahl/ Ghirardi, 2007, p. 109) parece mais adequada porque mantém a ideia de que os homens se casam muito jovens, mas não antes de atingir maturidade mínima para isso.

Quando o narrador afirma que o marido enganado consegue mudar a situação com uma manobra, a reação da esposa é descrita da seguinte forma: “The woman is flabbergasted, stupefied, humiliated, defeated.” (Dahl, 2011, p. 104). Os adjetivos usados podem ser traduzidos, segundo a versão bilingue do dicionário eletrônico *Cambridge*, da seguinte forma: *flabbergasted* – pasmado, estupefato; *stupefied* – estupefato, chocado; *humiliated* – humilhado; *defeated* – derrotado. Observamos que Mendonça leva em consideração que *flabbergasted* e *stupefied* podem ser considerados sinônimos e adotou a seguinte solução: “A mulher fica **estupidificada**, humilhada, derrotada.” (Dahl/ Mendonça, 1989, p. 78, negrito nosso). Em termos de estratégia tradutória, vê-se que optou por uma transposição por condensação ao escolher um adjetivo que pudesse substituir os sinônimos; no entanto, “estupidificar”, segundo o dicionário *Aurélio* (2010), significa “tornar(-se) estúpido, estultificar(-se), bestializar(-se), embrutecer(-se), bestificar(-se).” (Ferreira, 2010, p. 886) e “estupefato”: “**1.** Entorpecido (1). **2.** *fig.* Pasmado, assombrado, atônito.” (Ferreira, 2010, p. 885). Observa-se, então, que a seleção de Mendonça apresenta desvio de significado quando comparada aos adjetivos usados para descrever a reação da mulher no texto de partida. Ghirardi, por sua vez, optou por manter os adjetivos sinônimos: “A mulher está agora atônita, estupefata, humilhada, derrotada.” (Dahl/ Ghirardi, 2007, p. 110).

Sabe-se que o Coronel era muito rico, vivia nos arredores de Baltimore e que, na ausência da senhora Bixby, passava o tempo cavalgando ou caçando raposas. Essas atividades costumam ser associadas à aristocracia, principalmente se levarmos em conta que a caça à raposa costumava ser uma atividade tradicional na Inglaterra, portanto, podemos concluir que o Coronel poderia ser um homem um tanto quanto formal inclusive em suas relações pessoais. Quando o Coronel encontrava a senhora Bixby na estação de trem, costumava usar uma expressão típica usada por um caçador quando avistava uma raposa, segundo *LDELC* (2005): *tally-ho*. Ghirardi optou por um empréstimo, uma vez

que a caça à raposa não faz parte da cultura brasileira não havendo, portanto, expressão equivalente em língua portuguesa. Mendonça, por sua vez, colocou em prática uma modulação quando optou pelo uso de “caramba”, uma interjeição informal e de uso comum. No entanto, tal opção implica um grau de informalidade que, a nosso ver, não seria o mais adequado para o personagem, dada sua posição social.

Destacamos, também, as soluções adotadas para ““Let’s go to earth!”” (Dahl, 2011, p. 106). Consultando o *LDEL*C (2005) encontramos a expressão *to ground* usada no inglês britânico: “**12** esconder-se para escapar: *Os criminosos esconderam-se em uma velha casa de fazenda.*” (LDEL, 2005, p. 615, tradução nossa);⁷³ no dicionário *Longman* online encontramos: “esconder-se para escapar de alguém que o esteja perseguindo”⁷⁴ (*LONGMAN*, tradução nossa). Como solução para a expressão, Mendonça optou por “Vamos para nosso esconderijo.” (Dahl/ Mendonça, 1989, p. 79) e Ghirardi optou por uma tradução que pode ser considerada literal: “Vamos de volta à terra.” (Dahl/ Ghirardi, 2007, p. 111) e observamos que tal solução causa estranhamento na medida em que pode sugerir um momento de devaneio não correspondente à situação de encontro entre o Coronel e a senhora Bixby.

Quando estava em casa, depois de penhorar o casaco, a senhora Bixby observou o marido e pensou que ele se vestia de maneira ridícula comparando-o a uma caricatura do personagem Sam Weller. Ela também pensou que Cyril Bixby possivelmente tinha uma imagem elevada de si mesmo e, do ponto de vista dela, que ele provavelmente pensasse que era tão atraente quanto Beau Brummel. Apresentamos acima nossa interpretação desse trecho, mas cabe destacar que Ghirardi optou por manter o nome da referida figura histórica. No entanto, quando Mendonça optou por usar “Belo Brummel” fez referência ao título do filme de 1954 *O Belo Brummel*, estrelado por Elizabeth Taylor e Stewart Granger no papel que dá nome ao filme. Os leitores que não estão familiarizados com a obra de Charles Dickens nem com a história britânica teriam de pesquisar informações sobre ambos os personagens. A referência ao filme acrescenta informação

⁷³ **12 to ground** BrE into hiding to escape: *The criminals went to ground in a desert old farmhouse.* (*Longman Dictionary of English Language and Culture*, 2005, p. 615).

⁷⁴ **go to earth**: to hide in order to escape from someone who is chasing you, synonym **go to ground** (*Longman Dictionary of Contemporary English*. Disponível em: <https://www.ldoceonline.com/dictionary/go-to-earth>. Diversos acessos).

para os leitores, mas também intensifica o desdém da esposa em relação ao marido uma vez que ela não o achava tão atraente e interessante quanto o Coronel.

Ainda sobre as comparações da senhora Bixby, a descrição sobre como o senhor Bixby usava o jaleco meio desabotoado quando atendia pacientes mulheres “[...] and in some obscure way this was obviously meant to convey the impression that **he was a bit of a dog**” (Dahl, 2011, p. 115, negrito nosso) foi traduzida por Mendonça da seguinte forma: “De alguma obscura maneira, o gesto obviamente tinha a intenção de passar a impressão de que **ele era bastante macho.**” (Dahl/ Mendonça, 1989, p. 86, negrito nosso) e por Ghirardi “[...] e, de alguma forma obscura, isso era uma tentativa óbvia de passar a ideia de que **ele era meio cachorro.**” (Dahl/ Ghirardi, 2007, p. 120, negrito nosso). Como discutimos antes, o sintagma *a bit of a dog* pode ser entendido como uma grande depreciação do marido, pois *dog* pode ser usado para referir-se a um homem prostituto. Observando as opções adotadas nas traduções, percebe-se que o uso de “macho” valoriza tanto a virilidade quanto a masculinidade, pois segundo o dicionário *Aurélio* (2010), pode ser usado como sinônimo chulo de “amante” ou pode ser usado popularmente para descrever um homem “forte, robusto; másculo” (Ferreira, 2005, p. 1301) além de ser acompanhado do advérbio de intensidade “bastante”; Ghirardi, por sua vez, adotou uma tradução mais literal e o substantivo “cachorro” além de referir-se à espécie animal, também descreve “indivíduo indigno; canalha, cafajeste.” (Ferreira, 2005, p. 376). Do nosso ponto de vista, ambas as opções estão alinhadas com o julgamento da senhora Bixby em relação ao marido ainda que “cachorro” possa ser uma descrição mais pejorativa.

Observamos, ainda, que Cyril diz à mulher que não pode levá-la para almoçar porque precisa atender um paciente que estava na sala de espera: “Run along now, my dear, and buy yourself a nice **lunch**. I’d take you out myself but I’ve got old man Gorman in the waiting-room with **a broken clasp on his denture.**” (Dahl, 2011, p. 124, negrito nosso) na solução de Ghirardi: “Vá agora, querida, e delicie-se com um bom almoço. Eu a levaria para almoçar, mas tenho esse velhinho, o Gorman, na sala de espera, com **um pino quebrado na dentadura.**” (Dahl/ Ghirardi, 2007, p. 128, negrito nosso) o uso de “pino” está de acordo com as possibilidades de fixação de uma prótese dentária; na solução de Mendonça percebe-se que há mudança no procedimento dentário: “– Vá agora,

querida, e faça um belo **lanche**. Eu iria com você, mas o velho Gorman está na sala de espera com **uma obturação quebrada**.” (Dahl/ Mendonça, 1989, p. 93, negrito nosso).

Nota-se que os tradutores adotaram estratégias diferentes nas seguintes situações: Mendonça e Ghirardi adotaram o decalque para Nova York, segundo a nomenclatura de Aubert (2006), ou seja, o nome da cidade sofreu alteração aproximando-a da língua portuguesa. Mendonça adotou o empréstimo em *Pennsylvania Station* enquanto Ghirardi optou por decalque “estação Pensilvânia”. Embora “vison” seja um substantivo de origem francesa, ambos os tradutores preferiram adotá-lo a usar “mink” que talvez fosse menos conhecido para o leitor brasileiro. Destacamos, ainda, que Mendonça adotou “Grande Prêmio” como solução para *Irish Sweep* – que explicamos na nota número cinquenta e sete – e ao fazê-lo oferece ao leitor uma situação facilmente apreensível. Ghirardi adotou o empréstimo mantendo o nome em língua inglesa, conseqüentemente, instiga seu leitor a buscar informações culturais associadas à língua de partida.

Não é nossa intenção apresentar exaustivamente as diferenças de opções selecionadas pelos tradutores, mas acreditamos que os itens que destacamos tenham relevância para apontar as leituras possíveis que um texto literário pode suscitar além de evidenciar a complexidade e possíveis adversidades enfrentadas pelos profissionais desempenhando seu trabalho. Além disso, pensamos que os exemplos selecionados também possam indicar os diferentes graus de informalidade adotados pelos tradutores.

No que diz respeito às estruturas sintáticas, assim como no texto de partida, ambas as traduções de Mendonça e de Ghirardi apresentam diversidade dessas estruturas. A análise do primeiro parágrafo, destacado anteriormente, evidencia que ambos os tradutores puderam manter a predominância de coordenação mantendo, tanto quanto possível, orações breves. Como resultado, mantém-se em ambas as traduções o efeito de mimetismo de uma notícia de jornal para apresentar informações sobre as mulheres que adquirem vantagens com seus divórcios ou com a viuvez. Em seguida, teceremos comentários a respeito do uso de recursos tipográficos em ambas as traduções.

Recursos tipográficos: itálico e caixa alta

Quanto à caixa alta, como foi explicado, esse recurso foi adotado por Dahl para reproduzir informações lidas pela senhora Bixby. A informação “WILD LABRADOR

MINK” foi preservada por meio de empréstimo por Mendonça, porém o tradutor optou por usar caixa alta somente no início de cada palavra “Wild Labrador Mink” (Dahl/ Mendonça, 1989, p. 80). Ghirardi preservou o uso de caixa alta “VISON DE LABRADOR SELVAGEM” (Dahl/ Ghirardi, 2007, p. 113), no entanto, oferece-se ao leitor uma informação que não corresponde àquela do texto de partida, pois entende-se que “labrador selvagem” seja um animal e a referência à origem da pele para confecção do casaco é omitida. É certo que “labrador” é uma raça de cães, mas a pele não é usada com esse fim. Quanto a “ARTICLE” e “VALUE”, a caixa alta foi mantida por ambos os tradutores.

O uso de itálico, recurso comum na obra de Dahl, foi empregado de forma diversa por ambos os tradutores e apresentaremos abaixo alguns exemplos relevantes. O período “The man went to a drawer and fetched a ticket and placed it on the counter.” (Dahl, 2011, p. 112) foi traduzido por Mendonça: “O homem foi até uma mesa e apanhou um *ticket* e o colocou sobre o balcão.” (Dahl/ Mendonça, 1989, p. 84) e por Ghirardi: “O homem foi até uma gaveta, pegou um recibo e colocou-a sobre o balcão.” (Dahl/ Ghirardi, 2007, p. 117). Nesse caso, o uso de itálico no texto de Mendonça justifica-se porque *ticket* é palavra estrangeira e é grafada dessa forma em todas as ocorrências. Ghirardi optou pelo uso de “recibo” evitando a palavra estrangeira.

Em “**You** don’t have to put the name and address, do you? (Dahl, 2011, p. 112, negrito nosso) não há uso de itálico no texto de partida, mas Mendonça optou pelo uso do recurso em “**Eu** não *tenho* de colocar nome e endereço, tenho?” (Dahl/ Mendonça, 1989, p. 84, negrito nosso) e substituiu o sujeito de segunda pessoa *you* por “eu”, como resultado observa-se acréscimo de ênfase e dramaticidade à situação da senhora Bixby que não queria se expor. Ghirardi não acrescentou itálico e nem alterou o sujeito: “O senhor não precisa colocar o nome e o endereço, precisa?” (Dahl/ Ghirardi, 2007, p. 117), nesse caso o uso de “o senhor” é condizente com o grau de formalidade pois, como cliente, a senhora Bixby inibiu qualquer tipo de proximidade entre ela e o penhorista.

Na tradução de Ghirardi houve omissão de itálico no pronome que destacamos: “Afim, ela não é **sua** tia. É minha.” (Dahl/ Ghirardi, 2007, p. 111, negrito nosso) e, nesse caso, pensamos que essa omissão resulta em ausência de ênfase. Mendonça, por sua vez, manteve o uso de itálico como no texto de partida, assim como no bilhete do Coronel. Na

tradução de Ghirardi itálico não foi usado no bilhete, porém recebeu destaque de outra forma, pois o tamanho da fonte utilizada é um pouco menor que o restante do texto.

Em “Quem foi que disse uma vez para ela que sempre usavam pele de fêmeas nos braços e peles de machos para o resto do casaco? Joan Ruthfield, provavelmente, embora ela não conseguisse imaginar *como* Joan poderia entender alguma coisa de vison.” (Dahl/ Mendonça, 1989, p. 81) o destaque foi dado ao advérbio “como” e não ao nome da amiga “Joan” como no texto de partida e “vison” deixa de ter destaque. A ênfase dada ao advérbio expressa dúvida quanto à fonte da informação, enquanto o destaque do nome, no texto de partida, implica que a senhora Bixby está surpresa ou porque não imaginasse que a amiga pudesse se interessar por artigos de luxo, ou porque ela imaginasse que Joan não tivesse refinamento suficiente para apreciar tal casaco. A ausência de destaque de “vison” em ambas as traduções enfraquece o efeito de surpresa e dúvida presente no texto de partida e com a exclusão de destaque do nome “Joan”, no texto de Ghirardi, a surpresa e a dúvida da senhora Bixby ficam atenuadas:

“Quem foi que lhe disse certa vez que eles sempre usam pele de fêmea para os braços e pele de macho para o resto do casaco? Alguém lhe dissera isso. Joan Ruthfield, provavelmente; embora ela não conseguisse imaginar como é que a Joan pudesse saber qualquer coisa sobre vison.” (Dahl/ Ghirardi, 2007, p. 113/114).

As demais ocorrências de itálico são preservadas e acrescentam ênfase, assim como no texto de partida, refletindo inflexão de voz, sobretudo quando a senhora Bixby tenta recuperar o recibo que o marido decidiu guardar para ele mesmo resgatar o item penhorado.

Em ““Oh dear, I *am* disappointed. I was hoping it might be a ticket for the Irish Sweep.”” (Dahl, 2011, p. 117) o uso de itálico reflete a inflexão de voz usada pela senhora Bixby e faz parte de sua artimanha para permanecer com o presente sem ter de explicar para o marido a origem do casaco. Mendonça optou por: “–Ah, querido. Fiquei frustrada. Esperava que fosse um *ticket* para o Grande Prêmio.” (Dahl/ Mendonça, 1989, p. 88) e a ausência de itálico na forma verbal, nesse caso, enfraquece o efeito criado pela estratégia da mulher para enganar o marido quanto ao recibo de penhora, afinal, ela deveria convencê-lo de que não sabia do que se tratava. Quanto a Ghirardi, o recurso foi deslocado da forma verbal para o pronome “que” na frase exclamativa: ““Ah, meu Deus, *que*

decepção. Eu estava torcendo para ser um bilhete para a Irish Sweep.” (Dahl/ Ghirardi, 2007, p. 122). A nosso ver, tal opção reflete adequadamente a forma como um falante se expressaria na situação apresentada.

Marcas de oralidade: recursos morfossintáticos

Além das estruturas sintáticas propriamente, levaremos em consideração a argumentação de Britto (2016) acerca das marcas da oralidade na tradução literária para apresentar comentários que dizem respeito às diversas falas da senhora Bixby com o penhorista e com o senhor Bixby. Interessa-nos particularmente as estratégias adotadas pelos tradutores, as diferenças entre tais estratégias e efeitos resultantes em cada uma das traduções. Na breve interação entre a senhora Bixby e o penhorista, percebe-se que ela o trata com cordialidade e, embora não se expresse de maneira formal, sua atitude mantém o distanciamento esperado entre cliente e prestador de serviço:

‘Oh, good evening,’ Mrs Bixby said. [...] ‘Isn’t it silly of me?’ Mrs Bixby said. ‘I’ve gone and lost my pocketbook, and this being Saturday, the banks are all closed until Monday and I’ve simply got to have some money for the week-end. This is quite a valuable coat, but I’m not asking much. I only want to borrow enough on it to tide me over till Monday. Then I’ll come back and redeem it.’ (Dahl, 2011, p. 111).

As marcas de oralidade fonética “isn’t”, “I’ve”, “I’m” e “I’ll”, comuns na língua inglesa, garantem a verossimilhança à qual se refere Britto (2016). Na solução adotada por Mendonça temos o uso da partícula expletiva “aí” e o uso redundante do pronome sujeito “eu”; o uso proclítico do pronome átono, porém, não corresponde ao uso habitual dos falantes, mas ainda assim, pode-se dizer que o resultado é adequado e o leitor entende a interação como um diálogo ancorado nas situações cotidianas.

– Oh! Boa-tarde – disse a senhora Bixby, [...] – Não é mesmo um azar? – disse ela. – Perdi minha carteira e, como é sábado, os bancos ficam fechados até segunda e **eu** simplesmente não tenho dinheiro suficiente para o fim de semana. Este casaco é muito valioso, mas não estou pedindo muito. Só quero emprestar o bastante para chegar até segunda. **Aí**, volto e **o** resgato. (Dahl/ Mendonça, 1989, p. 83, **negrito** nosso).

Na tradução de Ghirardi observa-se que a marca de oralidade foi obtida com o uso redundante do pronome sujeito “eu” e a pergunta inicial da interação. Embora o uso dos pronomes átonos estejam todos de acordo com a norma culta, não refletindo, portanto, o uso feito pelos falantes em suas interações cotidianas, entende-se o segmento como produção oral da língua e o efeito é de uma conversa cordial ainda que formal e distante.

“Oh, boa noite”, disse a sra. Bixby. [...] “**Sabe que eu fiz uma bobagem?**”, disse a sra. Bixby. “Perdi minha bolsa, e como é sábado, os bancos estão todos fechados até segunda, e **eu** simplesmente preciso de algum dinheiro para o fim de semana. Este casaco é bem caro, mas não estou querendo muito. Só quero penhorá-lo por uma pequena quantia para me manter até segunda. Depois **eu** volto para resgatá-lo. (Dahl/ Ghirardi, 2007, p. 116-117, negrito nosso).

A senhora Bixby prefere não incluir nome e endereço no recibo de penhora e sua conversa com o atendente prossegue da seguinte forma:

‘I think you ought to put a description. A description is always a help if you want to sell the ticket. You never know, you might want to sell it someone.’
 ‘I don’t want to sell it.’
 ‘You might have to. Lots of people do.’
 ‘Look,’ Mrs Bixby said. ‘I’m not **broke**, if that’s what you mean. I simply lost my purse. Don’t you understand?’
 ‘You have it your own way then,’ the man said. ‘It’s your coat.’
 At this point an unpleasant thought struck Mrs Bixby.
 ‘Tell me something,’ she said. ‘If I don’t have a description on my ticket, how can I be sure you’ll give me back the coat and not something else when I return?’ (Dahl, 2011, p. 113).

Assim como no exemplo anterior, observam-se as marcas fonéticas de oralidade no texto de partida. Na tradução de Mendonça foram usados como recursos de oralidade “a gente” como sujeito em substituição para o pronome “nós”; “um monte” como marca de quantidade indefinida; o uso de terceira pessoa no imperativo exprime a irritação da senhora Bixby em relação ao comentário do penhorista e quando o atendente usa imperativo também na terceira pessoa expressa seu desdém pela atitude da senhora Bixby, pois havia dado uma sugestão com o intuito de ajudá-la; o uso do adjetivo “dura” popularmente usado para indicar falta de dinheiro como solução para *broke*; uso do pronome oblíquo “me” no início da oração; uso redundante de pronome sujeito “eu” e uso de “que” depois do pronome interrogativo “como”. Todos esses recursos viabilizam a naturalidade do diálogo entre a senhora Bixby e o penhorista.

– **Eu** acho que a senhora deve colocar uma descrição. Uma descrição sempre ajuda se a senhora quiser vender o *ticket*. **A gente** nunca sabe, a senhora pode querer vender algum dia.
 – **Eu** não quero vendê-lo.
 – Mas pode querer. **Um monte** de gente faz isso.
 – **Olhe** aqui – disse a senhora Bixby. – **Eu** não estou **dura**, se é isso que está pensando. **Eu** simplesmente perdi minha bolsa. Dá para entender?
 – **Faça** como a senhora quiser, então – disse o homem. – O casaco é seu. Nesse momento ela foi surpreendida por um pensamento desagradável.
 – **Me** diga uma coisa – ela falou. – **Se eu** não tenho uma descrição no *ticket*, como é **que** vou ter certeza de que vai me dar de volta o casaco e não outra coisa quando voltar? (Dahl/ Mendonça, 1989, p. 84-85, negrito nosso).

Quanto à tradução de Ghirardi, temos:

“**Eu** acho que a senhora **deveria** colocar uma descrição. É sempre útil ter a descrição se a senhora quiser vender o recibo. Nunca se sabe, a senhora pode querer **vendê-lo** algum dia.”
 “**Eu** não quero **vendê-lo**.”
 “A senhora pode precisar. Muita gente precisa.”
 “**Ouçá**”, disse a sra. Bixby. “**Eu** não estou **falida**, se é isso que o senhor está insinuando. **Eu** simplesmente perdi minha bolsa. O senhor não consegue entender isso?”
 “Então **faça** como quiser”, disse o homem. “O casaco é seu.”
 Nesse instante, uma ideia desagradável ocorreu à sra. Bixby. “Diga uma coisa”, perguntou ela, “se não houver nenhuma descrição no recibo, como é **que eu** vou ter certeza de que o senhor vai me devolver o casaco e não uma outra coisa?” (Dahl/ Ghirardi, 2007, p. 118).

Percebe-se que Ghirardi adota a terceira pessoa nas duas ocorrências de imperativo com efeito semelhante àquele obtido por Mendonça; há uso redundante de pronome sujeito “eu” e o uso de “que” após pronome interrogativo. A tradução de Ghirardi, na situação acima, tende a ser mais conservadora quanto ao uso da língua, ou seja, não há ocorrência de pronome oblíquo no início de oração, nem o uso de “a gente” como sujeito em substituição do pronome “nós”, nem “um monte” para expressar quantidade indefinida; ademais, a opção pelo adjetivo “falida”, as ocorrências de pronome em posição enclítica e o futuro do pretérito sintético “deveria” usado pelo penhorista evidenciam a referida atitude conservadora. A despeito do uso mais comedido das marcas de oralidade, o leitor ainda tem a sensação de verossimilhança no diálogo entre a senhora Bixby e o penhorista, embora sensivelmente mais formal.

Quanto às interações entre o casal Bixby, percebe-se que ambos usam linguagem afetiva, mas não tão informal como seria esperado entre casais. A senhora Bixby usa

darling algumas vezes conversando com o marido “‘Darling,’ she said as she bent over and kissed her husband.” (Dahl, 2011, p. 114); “‘Darling, how clever.’” (Dahl, 2011, p. 115); “‘Darling, what is it? Tell me quick!’” (Dahl, 2011, p. 121); embora a mulher use expressão de carinho quando conversa com o marido – como pode ser visto nos exemplos –, e sabendo-se que ela tinha opiniões depreciativas a respeito dele, é possível perceber a artificialidade que resulta dessa forma de tratamento. O marido, por sua vez, é sempre educado e gentil com a esposa demonstrando coerência entre a forma metódica e sem atrativos descrita pela senhora Bixby e a maneira de agir do dentista. Considerando a data da primeira publicação do conto – 1959 – e o fato de a senhora Bixby usar luvas para sair de casa, entende-se que naquele período os casais mantinham certo grau de formalidade, especialmente casais de meia idade ou mais velhos. Nos diálogos entre a senhora e o senhor Bixby não há uso de expressões demasiadamente informais, portanto, segundo os comentários de Britto (2016) temos um texto “não marcado”, ou seja, não há marcas de oralidade ou escolhas lexicais que carreguem marcas específicas de um momento histórico ou de um grupo social ou profissional. Além das marcas fonéticas comuns em textos de língua inglesa, o principal recurso presente no texto de partida é o uso de itálico para acrescentar ênfase associada à surpresa, insistência e pedido, recurso recorrente nos textos de Dahl.

Além dos exemplos citados nos parágrafos anteriores, apresentaremos outros exemplos de marcas de oralidade adotadas por ambos, Mendonça e Ghirardi, com o objetivo de ilustrar como cada tradutor lidou com esse aspecto especificamente em relação ao casal e verificar possível efeito resultante das opções adotadas. Não temos a intenção de apresentar uma lista exaustiva, mas esperamos evidenciar de forma clara nosso ponto de vista a partir dos exemplos selecionados.

Tabela 5 – Exemplos de marcas de oralidade adotadas por Mendonça e Ghirardi nas respectivas traduções de “Mrs Bixby and the Colonel’s Coat” (continua)

Dahl/ Mendonça (1989)	Dahl/ Ghirardi (2007)
– Quer dizer que você acha que podemos ficar com ele? (p. 88).	“Então você acha que a gente pode ficar com ele?” (p. 122).
– É claro que podemos. Agora o <i>ticket</i> é nosso.	“Claro que a gente pode ficar com ele. Agora o recibo é <i>nosso</i> .”
– Você quer dizer que é <i>meu</i> – disse ela com firmeza. – Eu achei.	“Você quer dizer que é <i>meu</i> ”, redarguiu com firmeza a sra. Bixby. “Fui eu que achei.”

Tabela 5 – Exemplos de marcas de oralidade adotadas por Mendonça e Ghirardi nas respectivas traduções de “Mrs Bixby and the Colonel’s Coat” (conclusão)

<p>– Minha garotinha, o que importa é que agora podemos ir até lá e resgatar o objeto a qualquer hora por cinquenta dólares. O que você acha? (p. 88).</p>	<p>“Minha pequena, o <i>que</i> isso importa? O importante é que estamos agora em condições de ir até lá e resgatar o artigo a qualquer momento que a gente queira, por apenas cinquenta dólares. Que tal?” [...] (p. 123).</p>
<p>– É tão fascinante. Me dê o bilhete e eu vou correndo logo na segunda cedo para descobrir!</p>	<p>“Estou achando simplesmente fascinante! Se você me der o recibo, a primeira coisa que vou fazer segunda de manhã é correr até lá e descobrir o que é!”</p>
<p>– Acho melhor eu fazer isto. – Ah, não – ela reclamou. – Deixe <i>eu</i> fazer. [...] – Mas é o <i>meu</i> ticket! <i>Por favor</i>, Cyril, me deixe ir! Por que é que <i>você</i> vai ficar com a diversão toda? [...] – Eu não seria enganada, garanto. Me dê o <i>ticket</i>, por favor. [...] – Parece muito justo. Por que é que <i>você</i> não vai comigo à loja? (p. 89).</p>	<p>“Acho melhor eu fazer isso.” “Ah, não!, exclamou ela. “Deixe que eu faço isso!” [...] “Mas é <i>meu</i> recibo! <i>Por favor</i>, deixe-me fazer isso, Cyril! Por que só <i>você</i> pode se divertir?” [...] “Eu não vou ser enganada, juro que eu não vou. Dê o recibo aqui, por favor.” (p. 123). [...] “Parece muito justo. Por que <i>você</i> não vem comigo quando eu for buscá-lo?” (p. 124).</p>
<p>– Sabe, eu meio que estou esperando que seja algo para você, Cyril. Eu até preferia que fosse para você, e não para mim. (p. 90).</p>	<p>“Sabe, estou com alguma esperança de que seja alguma coisa para você, Cyril. Preferiria tanto que fosse para você e não para mim.” [...]</p>
<p>– O que é, querido? Me diga depressa! [...] – Você vai ficar louca quando ver. (p. 91).</p>	<p>“Querido, o que é? Diga logo!” (p. 125). [...] “Você vai ficar maluca quando o vir.” (p. 126).</p>

Fonte: Dahl/ Mendonça, 1989 e Dahl/ Ghirardi, 2007 (negrito nosso, itálico dos autores)

É possível perceber que as marcas de oralidade presentes nas falas da mulher tendem a ser mais frequentes em comparação com as falas do senhor Bixby. Como resultado, ainda que as falas do senhor Bixby sejam neutras, ou seja, sem marcas evidentes de formalidade ou informalidade que chamem a atenção do leitor, a senhora Bixby soa mais informal que o marido. Depreendemos dos exemplos acima que ambos os tradutores empregam marcas de oralidade de maneira a produzir o efeito de verossimilhança desejado e, como apontamos, Ghirardi tende a ser mais conservador considerando as opções selecionadas por ele em comparação com àquelas de Mendonça, pois não há ocorrências de uso de pronome átono iniciando oração. Assim como no texto de Mendonça, as marcas são mais frequentes nas falas da senhora Bixby.

Destacamos, também, o bilhete deixado pelo Coronel em que se lê:

I once heard you saying you were fond of mink so I got you this. I'm told it's a good one. Please accept it with my sincere good wishes as a parting gift. For my own personal reasons I shall not be able to see you any more. Good-bye and good luck.

[...] P. S. *Just tell them that nice generous aunt of yours gave it to you for Christmas.* (Dahl, 2011, p. 109).

Percebe-se que na tradução de Mendonça há dois registros identificados por meio da colocação pronominal:

Uma vez ouvi você dizer que adorava vison, e por isso eu lhe comprei este. Me disseram que é bom. Por favor, aceite-o com meus sinceros votos como um presente de despedida. Por razões pessoais, não poderei vê-la novamente. Adeus e boa sorte.

[...] P. S. *Diga a eles apenas que a sua tia simpática e generosa deu para você de Natal.* (Dahl/ Mendonça, 1989, p. 81).

Como é possível perceber, o uso de “você” e a próclise no início do período em “Uma vez ouvi você dizer” e “Me disseram que é bom.” indicam informalidade, pois reproduzem uso coloquial dos pronomes. Por outro lado, em “Por favor, aceite-o” e “não poderei vê-la novamente.” o uso enclítico dos pronomes oblíquos está de acordo com a norma culta que tende a ser observada na língua escrita, mas nem sempre na língua falada, usualmente mais informal. Observa-se, também, que a opção “Diga a eles” como tradução de *tell them* tende a ser literal, mas implica estranhamento para o leitor que pode se perguntar quem seriam “eles”, pois o uso de *them*, nesse caso, não está relacionado ao plural, mas trata-se de uma opção para evitar o pronome singular que possui marca de gênero e, na passagem em questão, substitui o pronome *he* referindo-se ao senhor Bixby. A solução adotada por Ghirardi inclui o pronome “você”, mas os outros pronomes estão em posição enclítica; como resultado, há a redução da informalidade e o efeito obtido é condizente com as características do personagem:

Certa vez ouvi você dizer que gostava de vison e assim comprei-lhe este casaco. Disseram-me que é de boa qualidade. Por favor, aceite-o, junto com meus melhores votos, como um presente de despedida. Por razões pessoais, não mais poderei vê-la. Adeus e boa sorte.

[...] PS. *Diga apenas que sua boa e generosa tia lhe deu esse presente de Natal.* (Dahl/ Ghirardi, 2007, p. 114-115).

Dos exemplos citados acima, depreende-se que, assim como as escolhas lexicais, as marcas de oralidade contribuem de forma marcante para a construção de efeitos no texto.

A discussão apresentada acima acerca das marcas de oralidade nos permite observar não só as diferenças de estilo de cada tradutor, como também efeitos presentes no texto que resultam de cada estilo. Assim, além das diferenças de escolhas lexicais que já apresentamos, há duas situações em que o pronome de tratamento para referir-se ao senhor Bixby foi omitido e essas omissões implicam diferenças no nível de formalidade quando ambas as traduções são comparadas: “Bixby era um dentista de renda média.” (Dahl/ Mendonça, 1989, p. 78), “– Desde que você não espere que eu a acompanhe – disse Bixby no começo.” (Dahl/ Mendonça, 1989, p. 79). Em ambas as situações Ghirardi manteve o pronome de tratamento: “O sr. Bixby era dentista e ganhava razoavelmente bem.” (Dahl/ Ghirardi, 2007, p. 110 e ““Desde que você nunca espere que eu a acompanhe”, dissera, na primeira vez, o sr. Bixby.” (Dahl/ Ghirardi, 2007, p. 111); ambos os tradutores mantêm o uso de “senhora” quando se referem à mulher do dentista. Deprendemos dessa diferença que da mesma forma que Mendonça tende a usar marcas de oralidade que tornam as conversas mais informais porque incluem início de oração com pronome oblíquo, por exemplo, a omissão do pronome de tratamento confirma a informalidade do texto, embora no texto de partida encontremos ambas as formas *Mr* e *Mrs*.

Por outro lado, Ghirardi tende a manter sua tradução mais próxima do texto de partida quanto ao nível de informalidade mantendo o uso de “senhor” e “senhora” e fazendo escolhas mais conservadoras quanto às marcas de oralidade. Cabe ressaltar que se o pronome de tratamento “senhora” fosse omitido poderia gerar ambiguidade, pois o primeiro nome da mulher não é citado, somente do marido.

Observamos, pois, que tal qual no texto de partida, ambas as traduções proporcionam ao leitor a sensação de que estão acompanhando a narração de uma história compartilhada por maridos em uma mesa de bar. A história é conduzida por um narrador onisciente que manipula a opinião do leitor/ ouvinte de forma a condenar a atitude da senhora Bixby e, por conseguinte, todas as mulheres que agem de maneira semelhante e desenvolver empatia imediata pelo senhor Bixby – representante de todos os maridos enganados por suas companheiras. No entanto, a relação do casal é mais complexa do que

aparenta ser, pois o senhor Bixby é descrito como homem honesto e dedicado ao trabalho e que trata bem a mulher apesar de uma certa distância; a mulher faz grande esforço para manter as aparências mostrando-se uma esposa dedicada. O surpreendente da narrativa é que, de fato, havia uma dupla traição, pois o dentista matinha relacionamento extraconjugal com sua assistente, daí termos nos referido à situação de *double cross*, embora não haja atividade de contravenção. A dose maior de ironia é revelada no final, quando a senhora Bixby finalmente ficou sabendo não só do destino de seu tão desejado casaco, como também da traição do marido e não poderia se queixar de nada a menos que aceitasse o risco de admitir sua própria infidelidade.

2.4 “Edward the Conqueror”: obsessão e embate⁷⁵

Uma batalha velada

O título do conto “Edward the Conqueror” traduzido por Mendonça (1989) “Edward, o Conquistador” e por Ghirardi (2007) “Edward, o conquistador” sugere um embate cujas partes envolvidas não podem ser identificadas imediatamente. Considerando que os títulos dos contos e romances de Dahl tendem a ser bastante significativos, chamou-nos a atenção um detalhe gramatical que pensamos ser relevante. O título de partida remete ao nome do rei da Inglaterra: William I ou William the Conqueror, vencedor da batalha de Hastings em 1066 e coroado no mesmo ano. Segundo explicações de Abreu (2018) “the Conqueror” é um aposto especificativo uma vez que há identificação entre o substantivo e seu aposto, ou seja, William é conquistador e o Conquistador é William; nessa construção não há a presença de vírgula separando o substantivo e seu aposto. Por analogia, entendemos que “the Conqueror” no título Dahliano tenha a mesma função e que, conseqüentemente, implique uma característica inerente ao personagem. Dessa forma, a presença de vírgula no título de ambas as traduções torna “o Conquistador” um aposto explicativo e pensamos que essa opção faça sentido se pensarmos que para um leitor do texto de partida a referência ao rei William I possa ser mais clara que para um leitor do texto de chegada.

Inicialmente o leitor é apresentado a um casal de meia idade e, como pode ser percebido na recomendação da mulher: ““You better be careful you don’t overdo it, Edward.”” (Dahl, 2011, p. 210) e na resposta do marido ““Louisa, I do wish you’d stop treating me as though I were eighty. A bit of exercise never did anyone any harm.”” (Dahl, 2011, p. 210), Edward não divide a atenção de Louisa com ninguém. Enquanto a mulher estava preparando o almoço, o marido estava cortando e queimando arbustos de amoras-selvagens no jardim. Com isso vê-se que os espaços de atuação de cada um estão bem delimitados: Edward está trabalhando no jardim, ou seja, um espaço exterior, enquanto

⁷⁵ A primeira versão da análise que apresentamos aqui, originalmente intitulada *Edward the Conqueror: estudo comparativo do texto fonte de Roald Dahl com as traduções para o português publicadas no Brasil*, foi publicada em Bravo, R. e Tolentino, C. (orgs.) *Ensaios de tradução literária*. São Paulo: Mocho Edições, 2023, p. 185-215.

Louisa desempenha suas atividades no interior da casa. Essa configuração dos espaços reflete uma visão de mundo em que aos homens cabia o papel de provedor trabalhando fora da casa e à mulher ficava reservada a responsabilidade de cuidado do lar e da família. Ademais, como os homens costumavam passar boa parte do tempo fora da casa, nesse ambiente o controle do “chefe” da família era intermediado pela mulher.

A aparente tranquilidade foi abalada com a aparição do gato que ficou observando a fogueira e o casal por alguns minutos e depois passou a compartilhar com Louisa o ambiente interno ao ser acolhido por ela.

The man and wife started to stroll back up the hill towards the house. The cat got up and followed, at a distance at first, but edging closer and closer as they went along. Soon it was alongside them, then it was ahead, leading the way across the lawn to the house, walking as though it owned the whole place, holding its tail straight up in the air, like a mast.
 ‘Go home,’ the man said. ‘Go on home. We don’t want you.’
 But when they reached the house, it came in with them, and Louisa gave it some milk in the kitchen. During lunch, it hopped up on to the spare chair between them and sat through the meal with its head just above the level of the table watching the proceedings with those dark-yellow eyes which kept moving slowly from the woman to the man and back again.
 ‘I don’t like this cat,’ Edward said.
 ‘Oh, I think it’s a beautiful cat. I do hope it stays a little while.’ (Dahl, 2011, p. 211-212).

Percebe-se, assim, que o animal impõe sua presença inicialmente no espaço externo, segue o casal que caminha do jardim até a casa e logo o animal passa a conduzir o casal. No interior da casa, a interferência do gato na relação do casal fica clara quando o animal senta-se à mesa ocupando exatamente a cadeira colocada entre Edward e Louisa. O marido fica incomodado com a presença do gato, mas a mulher é seduzida facilmente por sua beleza. A partir desse momento, Edward inicia a batalha para a reconquista de seu espaço e de sua esposa, ou seja, marido e gato passam a ser rivais disputando a dedicação de Louisa, pois ela pouco a pouco volta sua atenção para o animal acreditando que o gato pudesse ser a reencarnação do músico Liszt. Quanto ao animal, ele agia como se a casa, incluindo o jardim, lhe pertencesse. Com isso, conflitos velados e/ ou ignorados puderam vir à luz desencadeados por acontecimentos supostamente insignificantes, interferindo na aparente harmonia de Edward e Louisa.

Seleções lexicais e estratégias tradutórias

No início do conto temos “‘Edward!’ she called. ‘*Ed-ward!* Lunch is ready’” (Dahl, 2011, p. 209, itálico do autor); observando a solução de José Eduardo Mendonça: “– Edward! – ela chamou. – *Edward!* O almoço está na mesa!” (Dahl/ Mendonça, 1989, p. 195, itálico do autor) percebemos que, segundo a nomenclatura adotada por Aubert (2006), o tradutor optou pela equivalência na medida em que buscou uma expressão de uso comum em português para a mesma situação. Assim, a equivalência encontrada por Mendonça concretiza-se por meio de modulação, pois, aparentemente, a literalidade não foi uma preocupação, mas sim o emprego de uma fórmula que pudesse contribuir para a naturalidade da situação no texto: Louisa chamando o marido para almoçar. Por meio dessa e outras opções que discutiremos em seguida, percebemos que Mendonça tende a elaborar um texto tão informal quanto o texto fonte, porém o registro coloquial tende a ser mais perceptível.

Em contrapartida, quanto à solução adotada por Ghirardi: “Edward!”, chamou “*Ed-ward!* O almoço está pronto!” (Dahl/ Ghirardi, 2007, p. 215, itálico do autor), pensamos que o tradutor preferiu a literalidade, pois sua solução nos apresenta transposição praticamente palavra por palavra, com exceção do acréscimo do artigo definido “o”. Ademais, quanto ao uso de itálico, observamos que ambos os tradutores mantêm o nome do personagem da mesma forma apresentada no texto fonte, para reproduzir o chamado de Louisa, contudo Mendonça não separou as sílabas. O uso de itálico, maiúsculas e onomatopeias é um recurso frequente na obra Dahliana para crianças conforme observou Paiva (2014) citando Rudd (2006)⁷⁶ cujo principal objetivo era aproximar a escrita da fala. Várias ocorrências de uso de itálico serão comentadas mais adiante.

Primeiramente, citamos “Sometimes she **played from memory**, sometimes from music. Today she would **play from memory**; that was the way she felt.” (Dahl, 2011, p. 213, negrito nosso) e observamos que Mendonça optou por “Às vezes ela **tocava de ouvido**, às vezes com a partitura. Hoje ela **tocaria de ouvido**, sentia-se assim.” (Dahl/

⁷⁶ Rudd, David. “Dahl’s Marvellous Medicine.” *Inis: the Children’s Books Ireland Magazine* 17(2006): 5-9. Disponível em: <https://childrensbooksireland.ie/our-recommendations/inis-magazine-issue-17-autumn-2006>. Diversos acessos.

Mendonça, 1989, p. 198, **negrito nosso**); destacamos tal opção pelo fato de haver diferença de significado, pois recorrer à memória, nesse caso, implica ter lido a partitura um número de vezes que permita tocar sem a necessidade de recorrer a esse material e “tocar de ouvido” implica ouvir uma música muitas vezes e reproduzi-la sem usar a partitura. Enquanto Mendonça optou por uma modulação ao selecionar “tocar de ouvido”, Ghirardi optou pela tradução palavra por palavra: “Algumas vezes ela **tocava de memória**, algumas vezes lia a partitura. Hoje iria **tocar de memória**: era o que tinha vontade de fazer.” (Dahl/ Ghirardi, 2007, p 218, **negrito nosso**).

A seguir, ressaltamos que a passagem: “Vivaldi, Schumann, Liszt, Schumann, Brahms. A very nice programme, one that she could play easily without the music.” (Dahl, 2011, p. 213-214) tem, na tradução de Mendonça, a solução: “Vivaldi, Schumann, Brahms. Um programa muito agradável, que ela podia facilmente tocar sem a partitura.” (Dahl/ Mendonça, 1989, p. 198); na tradução de Ghirardi lê-se: “Vivaldi, Schumann, Liszt, Schumann, Brahms. Um ótimo programa, que ela poderia tocar sem a partitura.” (Dahl/ Ghirardi, 2007, p. 219). Nesse caso, cabe notar que a omissão de duas peças escolhidas por Louisa para seu repertório: Liszt e a segunda peça de Schumann no texto de Mendonça não ocorre em Ghirardi. Embora as duas peças omitidas na citação possam ser facilmente recuperadas por terem sido citadas anteriormente na narrativa, pensamos que a omissão pode sugerir o encurtamento do programa e a redução da importância da peça de Liszt no referido programa, fato que conflita com a relevância do compositor no desenvolvimento do conto. Reconhecemos, porém, a impossibilidade de afirmar que a omissão seja parte da estratégia tradutória de Mendonça ou que tenha havido interferência durante o processo de revisão, pois até o momento não pudemos confirmar se houve edições subsequentes e tampouco que tenha havido revisões quanto a esse aspecto em particular.

Citamos, abaixo, mais um segmento sobre o qual teceremos alguns comentários:

She went over and sat down on the long piano stool but she didn't immediately start to play. One of her special little pleasures was to make every day a kind of concert day, with a carefully arranged programme which she worked out in detail before she began. She never liked to break her enjoyment by having to stop while she wondered what to play next. All she wanted was a brief pause after each piece while the audience clapped enthusiastically and called for more. It was so much nicer to imagine an audience, and now and again while she was playing – on the lucky days, that is – the room would begin to swim and fade and darken, and she would see nothing but row upon row of seats and

a sea of white faces upturned towards her, listening with a rapt and adoring concentration. (Dahl, 2011, p. 212-213).

Ela foi até o piano e sentou-se em sua banquetta, mas não começou a tocar de imediato. Um de seus prazeres especiais era fazer todo dia uma espécie de concerto, com um programa cuidadosamente arranjado que preparava em detalhes antes de começar. Não gostava de interromper seu prazer tendo de parar para pensar o que tocaria em seguida. Tudo que queria era uma pausa breve depois de cada peça, enquanto o público aplaudia entusiasticamente e pedia mais. Era tão mais agradável imaginar um público, e vira e mexe, enquanto tocava – isto é, nos dias de sorte – a sala começava a se descolorir e a escurecer, e ela não via nada além de fileira após fileira de cadeiras e um mar de rostos brancos virados em sua direção, ouvindo com êxtase e concentração apaixonada. (Dahl/ Mendonça, 1989, p. 198).

Ela foi até o piano e sentou-se na banquetta, mas não começou imediatamente a tocar. Um de seus pequenos prazeres era fazer de cada dia uma espécie de concerto, com um programa cuidadosamente planejado que ela estabelecia, em detalhes, antes de começar. Não gostava de estragar seu divertimento tendo de parar para decidir o que iria tocar em seguida. Só desejava uma pequena pausa entre cada peça, enquanto o público, entusiasmado, aplaudia e pedia mais. Era tão mais gostoso imaginar uma plateia, e, uma vez ou outra, enquanto ela tocava - nos dias de sorte, quer dizer - a sala começaria a flutuar, enevoar-se e escurecer, e ela não veria nada além de fileiras e fileiras de poltronas, e um mar de rostos pálidos fixos nela, ouvindo extasiados, concentrados como que em adoração. (Dahl/ Ghirardi, 2007, p. 217).

Destacamos, primeiramente, que Mendonça mantém a informalidade a que nos referimos anteriormente ao optar pela modulação usando a expressão coloquial “vira e mexe” como solução para *and now and again* expressando a ideia de que algo acontece ocasionalmente. Ghirardi, assim como Mendonça, optou pela modulação como técnica tradutória usando “uma vez ou outra” que julgamos ser também uma expressão de uso comum, porém menos coloquial.

Ainda comentando as citações acima, em “the room would begin to swim and fade and darken, and she would see nothing but row upon row of seats and a sea of white faces upturned towards her, listening with a rapt and adoring concentration.” (Dahl, 2011, p. 213) apontamos a repetição da forma verbal *would* para sugerir que o devaneio da personagem se repetiu no passado, ou seja, sabemos que Louisa tocava quase todos os dias: “After lunch, Edward returned to his gardening. Louisa, **as usual**, went to the piano.” (Dahl, 2011, p. 212, negrito nosso). A sugestão de que Louisa deixava-se levar pela imaginação confirma-se com “It was so much nicer to imagine an audience,” (Dahl, 2011, p. 213). Quanto à tradução de Mendonça, observamos que em “Era tão mais agradável imaginar um público, [...] a sala começava a se descolorir e a escurecer, e ela não via nada

além de fileira após fileira de cadeiras e um mar de rostos brancos virados em sua direção, ouvindo com êxtase e concentração apaixonada.” (Dahl/ Mendonça, 1989, p. 198) percebemos que o tradutor recorre ao uso do pretérito imperfeito “era” e “começava” sendo suficiente para expressar a ideia de evento recorrente no passado uma vez que o pretérito imperfeito é empregado para descrever ação em curso no passado e não definida no tempo. Em Ghirardi lemos: “Era tão mais gostoso imaginar uma plateia, [...] a sala começaria a flutuar, enevoar-se e escurecer, e ela não veria nada além de fileiras e fileiras de poltronas, e um mar de rostos pálidos fixos nela, ouvindo extasiados, concentrados como que em adoração.” (Dahl/ Ghirardi, 2007, p. 218) e, assim como em Mendonça, o pretérito imperfeito do verbo “ser” é usado, contudo Ghirardi usa também o futuro do pretérito em “começaria” e “veria”. Este tempo verbal é usado para referir-se a um evento futuro tomando como referência um evento passado e para expressar dúvida com relação a eventos passados; assim, entendemos que a repetição da ação no passado expressa por *would* no texto fonte não só é retomada com o uso do futuro do pretérito, como também se evidencia o aspecto irreal e onírico da atitude de Louisa se deixando levar pela imaginação naquele momento.

Ressaltamos, ainda, que em “the room would begin to swim and fade and darken, and she would see nothing but row upon row of seats and a sea of white faces upturned towards her, listening with a rapt and adoring concentration.” (Dahl, 2011, p. 213) há o uso de três verbos que, na sequência, nos permitem perceber o desligamento gradual de Louisa em relação à realidade, imaginando-se em uma sala de concerto sendo ouvida e admirada pelo público. Lemos em Mendonça: “a sala começava a se descolorir e a escurecer, e ela não via nada além de fileira após fileira de cadeiras e um mar de rostos brancos virados em sua direção, ouvindo com êxtase e concentração apaixonada.” (Dahl/ Mendonça, 1989, p. 198) e identificamos, segundo Aubert (2006), que o tradutor optou como estratégia a implicação, pois usou “descolorir” para resgatar, simultaneamente, o sentido de *fade* e deixar implícito o sentido de *swim*. Ghirardi, no entanto, mantém a presença de três verbos: “a sala começaria a flutuar, enevoar-se e escurecer, e ela não veria nada além de fileiras e fileiras de poltronas, e um mar de rostos pálidos fixos nela, ouvindo extasiados, concentrados como que em adoração.” (Dahl/ Ghirardi, 2007, p.217) e essa opção, a nosso ver, associada ao uso de futuro do pretérito, como apontamos anteriormente, enfatiza o devaneio da personagem.

Em: “If anything, there was a leaning forward, a kind of eagerness about the creature, and the face – well, there was rather an odd expression on the face, something of a mixture between surprise and shock.” (Dahl, 2011, p. 214.) temos a interpretação de Louisa quanto à reação do gato ao ouvi-la tocar. Lemos em Mendonça: “Na verdade, ele tinha se inclinado para a frente, e havia em torno da criatura uma espécie de **impaciência**, uma expressão um tanto estranha no rosto, algo como uma mistura de surpresa e choque.” (Dahl/ Mendonça, 1989, p. 199, negrito nosso) e destacamos o uso de “impaciência” como possibilidade para traduzir *eagerness*. O substantivo feminino “impaciência” é definido no dicionário *Aurélio* (2010) da seguinte forma: “**S.f.** **1.** Falta de paciência. **2.** Pressa, sofreguidão. **3.** Irritação, agastamento; ira.” (Ferreira, 2010, p. 1128). Na tradução de Ghirardi lê-se: “Na verdade, percebia um debruçar-se para a frente, uma certa **avidez** nessa criatura, e o rosto – bem, havia uma expressão bastante esquisita em seu rosto, uma mistura de surpresa e choque.” (Dahl/ Ghirardi, 2007, p. 220, negrito nosso). O substantivo “avidez” é assim definido no dicionário citado: “**S.f.** **1.** Desejo ardente, imoderado, veemente, de alguma coisa. **2.** Ansiedade, sofreguidão. **3.** cobiça, ambição. **4.** Voracidade, sede.” (Ferreira, 2010, p. 252). Consultamos, também, o adjetivo *eager* no dicionário *Cambridge International Dictionary of English* e encontramos a definição: “desejar muito fazer ou ter algo especialmente interessante ou agradável”⁷⁷ (1986, p. 434, tradução nossa) e, na versão bilíngue eletrônica desse dicionário, encontram-se “ansiedade” e “impaciência” como sugestões de tradução para *eagerness*. Considerando as definições encontradas, entendemos que embora haja referência à “sofreguidão” associada à definição de “impaciência” e “avidez”, e que “impaciência” é apontada como possível tradução de *eagerness*, o uso de “avidez” parece-nos mais adequado para descrever como a personagem Louisa percebeu e compreendeu os movimentos e expressão do gato, pois a ela pareceu que o animal reagiu com expectativa em relação à música tocada e não com irritação.

Nos dois parágrafos reproduzidos a seguir, pode-se notar a prevalência do uso de passado simples no primeiro deles, pois o narrador descreveu as reações do gato quando Louisa continuou tocando piano, mas atenta às reações do animal. No segundo parágrafo, há predominância de uso de presente simples indicando que a reação dos ouvintes em

⁷⁷ **eager** wanting very much do to or have something esp. interesting or enjoyable (*Cambridge International Dictionary of English*, 1986, p. 434).

relação às peças tocadas é comum e repetitiva, ou seja, se não rotineira, certamente frequente a ponto de ser notada.

This time the cat was ready for it, and all that happened to begin with was a small extra tensing of the body. But as the music swelled and quickened into that first exciting rhythm of the introduction to the fugue, a strange look that amounted almost to ecstasy began to settle upon the creature's face. The ears, which up to then had been pricked up straight, were gradually drawn back, the eyelids drooped, the head went over to one side, and at that moment Louisa could have sworn that the animal was actually *appreciating* the work.

What she saw (or thought she saw) was something she had noticed many times on the faces of people listening very closely to a piece of music. When the sound takes complete hold of them and drowns them in itself, a peculiar, intensely ecstatic look comes over them that you recognize as easily as a smile. So far as Louisa could see, the cat was now wearing almost exactly this kind of look. (Dahl, 2011, p. 215, *itálico do autor*).

Observando as soluções apresentadas por Mendonça e Ghirardi para os parágrafos citados, percebe-se que Mendonça, buscando refletir o uso de passado simples no texto fonte, dá preferência para o uso de pretérito perfeito, com algumas ocorrências de pretérito imperfeito no primeiro dos dois parágrafos e, no segundo, o presente simples predomina refletindo igualmente um comportamento percebido pela personagem como frequente.

Desta vez o gato estava preparado, e tudo que aconteceu no começo foi uma pequena tensão do corpo. Mas quando a música se avolumou e se acelerou naquele primeiro ritmo excitante de introdução à fuga, um olhar estranho que quase beirava o êxtase começou a se apossar do rosto da criatura. As orelhas, que até então estavam levantadas, gradualmente baixaram. Os cílios se cerraram, a cabeça se inclinou e, naquele momento, Louisa poderia ter jurado que o animal na verdade estava *apreciando* a música.

O que ela viu, ou pensou que viu, foi algo que tinha percebido muitas vezes nos rostos das pessoas que ouviam muito atentamente uma peça musical. Quando o som as domina completamente e elas mergulham nele, assumem uma aparência peculiar, intensamente extasiada, que pode ser facilmente reconhecida como um sorriso. Até onde Louisa podia perceber, o gato estava exibindo quase exatamente este tipo de olhar. (Dahl/ Mendonça, 1989, p. 199-200, *itálico do autor*).

Dessa vez o gato estava preparado, e o que aconteceu, a princípio, foi que seu corpo ficou ainda um pouco mais tenso. Mas, à medida que a música crescia e se acelerava, naquele ritmo excitante da introdução à fuga, um olhar estranho, que parecia quase de êxtase, começou a se apoderar do rosto da criatura. As orelhas, até então eriçadas para cima, recuaram lentamente, as pálpebras se fecharam, a cabeça inclinou-se para um lado, e, naquele momento, Louisa poderia jurar que o animal estava, de fato, *deleitando-se* com a peça.

O que ela via (ou pensava ver) era algo que observara muitas vezes no rosto das pessoas que ouvem com muita atenção uma peça musical. Quando o som as domina e envolve completamente, uma expressão singular, extática, surge-lhes no rosto e pode ser facilmente reconhecida na forma como sorriem. Pelo que Louisa podia ver, o gato exibia, quase que exatamente, essa mesma expressão. (Dahl/ Ghirardi, 2007, p. 220, *italico do autor*).

Cotejando a solução adotada por Ghirardi para os dois parágrafos já citados, percebemos que há também várias ocorrências de pretérito perfeito; no entanto, algumas ocorrências de pretérito imperfeito destacam-se: no segmento “Mas, à medida que a música crescia e se acelerava, naquele ritmo excitante da introdução à fuga, um olhar estranho, que parecia quase de êxtase, começou a se apoderar do rosto da criatura.” percebemos que o uso de “à medida que” em combinação com pretérito imperfeito reforça a ideia de gradação crescente; da mesma forma o aspecto incoativo em “começou a se apoderar do rosto da criatura.” reitera a gradação percebida por Louisa. No início do parágrafo seguinte, Ghirardi optou pelo uso de pretérito imperfeito e mais que perfeito “O que ela viu (ou pensava ver) era algo que observara muitas vezes no rosto das pessoas que ouvem com muita atenção uma peça musical.” e no final: “Pelo que Louisa podia ver, o gato exibia, quase que exatamente, essa mesma expressão.” mantendo o uso de presente simples no meio do parágrafo para a descrição da reação dos ouvintes de música clássica. Entendemos que o uso de imperfeito enfatiza a interpretação da personagem que, como já afirmamos, deixou-se levar pela imaginação. Como resultado, vê-se que Ghirardi, mais uma vez, adota transposição como estratégia de tradução na medida em que dá preferência ao uso de pretérito imperfeito para traduzir o que é denominado em inglês como passado simples, enquanto Mendonça optou pelo uso de pretérito perfeito e o efeito oferecido ao leitor é a descrição de eventos sucessivos sem enfatizar o devaneio da personagem.

Faremos, ainda, observações referentes a alguns itens lexicais que julgamos importantes porque contribuem para a percepção do nível de informalidade do registro dos tradutores em relação ao texto de partida.

As soon as she began to play, the cat again stiffened and sat up straighter; then, as it became slowly and blissfully saturated with the sound, it relapsed into that queer melting mood of ecstasy that seemed to have something to do with **drowning** and with dreaming. (Dahl, 2011, p. 216, **negrito nosso**).

Logo que começou a tocar, o gato se retesou e sentou. Depois, à medida que foi vagarosa e celestialmente envolvido pelo som, entrou naquele estranho clima derretido de êxtase, que parecia ter algo a ver com **afogamento** e sonho. (Dahl/ Mendonça, 1989, p. 200, negrito nosso).

Assim que ela começou a tocar, o gato endireitou-se novamente e sentou-se bem ereto; depois, à medida que, lenta e prazerosamente, se ia deixando invadir pelo som, voltou àquela estranha languidez de êxtase, que parecia estar ligado a **deixar-se levar** e sonhar. (Dahl/ Ghirardi, 2007, p. 221, negrito nosso).

Nas citações acima, destacamos as soluções encontradas para a tradução de *drowning*: Mendonça optou pela literalidade usando “afogamento”, enquanto Ghirardi adotou a transposição por meio de desdobramento “deixar-se levar”. Ressaltamos o uso de “afogamento” porque entendemos que no trecho citado há a ideia de imersão em uma situação positiva, de enlevo, de apreciação da música que era tocada. Consultando uma vez mais o dicionário *Aurélio* (2010), encontramos as seguintes definições:

Afogamento S.m. **1.** Ato ou efeito de afogar(-se). **2.** Sufocação, asfixia, afogo. **3.** Sufocação, seguida ou não de morte, em consequência de encharcamento pulmonar com água ou outras substâncias que impossibilitam o intercâmbio gasoso que ocorre na respiração.

Afogo¹ S.m. **1.** V. *afogamento* (2). **2.** Aflição, ansiedade, angústia.

Afogo² S.m. **1.** Impetuosidade, fúria. **2.** Grande calor; afogueamento, ardor. **3.** *Fig.* Calor, entusiasmo, ardor. **4.** Pressa, urgência, azáfama. (Ferreira, 2010, p. 68).

Note-se que apenas a definição número três de “afogo²” tem sentido positivo, que as definições apresentadas para “afogamento” são todas de caráter negativo e “afogo” não é usado corriqueiramente. Dessa forma, pensamos que o desdobramento “deixar-se levar” apresentado por Ghirardi parece ser mais adequado para a situação descrita, pois à Louisa o animal pareceu embevecido com a música. A presença de “afogamento” no trecho citado parece em conflito com “vagarosa e celestialmente envolvido pelo som” e “clima derretido de êxtase”, pois estas expressões remetem à apreciação enquanto que “afogamento” remete mais imediatamente a uma situação trágica que de forma alguma conecta-se à audição musical daquele momento.

Ainda no jardim, quando Louisa viu o gato muito próximo à beira da fogueira, Edward afirmou: “Cats know what they’re doing,” her husband said. ‘You’ll never find a cat doing something it doesn’t want. Not cats.” (Dahl, 2011, p. 211). Algum tempo depois, contestando a ideia de Louisa de que o gato pudesse ser a reencarnação de Liszt, disse: “I don’t see anything very unusual about that,” he said when it was over. “All it is – it’s a

trick cat. It's been taught tricks, that's all.” (Dahl, 2011, p. 221). As duas afirmações parecem contraditórias, pois se os gatos têm personalidade e fazem apenas o que querem, como poderia alguém ensinar truques a algum gato? Obviamente, Edward precisava dar alguma resposta para tentar dissuadir a esposa de uma ideia tão fora do comum. Quando observamos as traduções de Mendonça e de Ghirardi, percebemos que o primeiro recorreu ao acréscimo de “circo” “- Não vejo nada de tão incomum nisto – ele disse, quando ela terminou. – É um gato de circo, é isto! Ensinaram truques a ele.” (Dahl/ Mendonça, 1989, p. 204). O efeito gerado pode ser de estranheza, pois quando os animais ainda participavam de muitos números circenses, eram cães e não gatos que se viam participando de números de adestramento. Ghirardi optou por outra solução que, a nosso ver, também pode causar estranhamento, embora de maneira menos evidente: “Não vejo nada de incomum nisso tudo”, disse quando ela terminou. “Sabe o que é? Este gato é amestrado. Alguém lhe ensinou truques, só isso.” (Dahl/ Ghirardi, 2007, p. 226).

Até o momento em que Louisa foi à biblioteca para pesquisar sobre reencarnação e a biografia de Liszt, o marido questionou a atitude da mulher ironizando e minimizando sua história com o gato. Após a leitura sobre reencarnação – sem dar muito crédito ao autor, pois as afirmações eram questionáveis –, tanto o comportamento de Louisa quanto as reações do marido revelam uma escalada. É possível perceber o aumento de tensão entre eles, pois a princípio, o marido não deu atenção aos comentários da mulher reagindo com respostas mais breves. Percebe-se a exasperação de ambos observando o vocabulário usado: “Louisa,” he said, “look – why don't we **stop this nonsense**? I don't like to see you **making a fool of yourself** like this. Just give me that **goddamn cat** and I'll take it to the police station myself.” (Dahl, 2011, p. 227-228, negrito nosso). Ambos os tradutores expressaram a irritação de Edward marcada pela expressão enfática e informal *goddamn*, usando equivalentes expressões informais em português como seguem: “- Louisa – ele disse. – Por que você não para com esta bobagem? Eu não gosto de ver você se fazendo assim de boba. Me dê este **maldito gato** que vou levá-lo à delegacia pessoalmente.” (Dahl/ Mendonça, 1989, p. 209, negrito nosso) e “Louisa”, disse ele, “escute – por que a gente não para com essa bobagem? Não gosto de vê-la fazendo papel de boba desse jeito. Me dê a **droga desse gato** que eu mesmo vou levá-lo à delegacia de polícia.” (Dahl/ Ghirardi, 2007, p. 231, negrito nosso).

Observe-se, porém, que a opção de Mendonça revela carga semântica mais forte que a selecionada por Ghirardi. A variação de carga semântica entre as duas traduções é mantida em outros trechos nos quais Mendonça deu preferência ao uso de vocabulário chulo e Ghirardi preferiu não usar esse recurso, como podemos ver nas citações a seguir.

Louisa put the cat slowly down on the sofa. Then slowly she raised herself to her full small height and took one pace forward. ‘**Damn you**, Edward!’ she shouted, stamping her foot. ‘For the first time in our lives something really exciting comes along and you’re scared to death of having anything to do with it because someone may laugh at you! That’s right, isn’t it? You can’t deny it, can you?’ (Dahl, 2011, p. 232, itálico do autor, negrito nosso).

Louisa colocou lentamente o gato no sofá. Depois, lentamente se levantou em toda sua pequena altura e deu um passo à frente. – **Que merda**, Edward – ela gritou, batendo o pé. – Pela primeira vez em nossas vidas aparece algo realmente excitante e você está morrendo de medo de ter alguma coisa a ver com ela porque alguém pode rir de você! É isto, não é? Você não vai negar, vai? (Dahl/Mendonça, 1989, p. 212, itálico do autor, negrito nosso).

Lentamente, Louisa colocou o gato de volta sobre o sofá. Depois, lentamente empertigou-se o máximo que lhe permitia a estatura diminuta e deu um passo à frente. “**Vá para o inferno**, Edward!”, gritou, batendo o pé. “Pela primeira vez na nossa vida alguma coisa de realmente emocionante acontece e você fica morrendo de medo de se envolver porque alguém pode rir de você! É isso, não é? Isso você não vai negar, vai?” (Dahl/Ghirardi, 2007, p. 235, itálico do autor, negrito nosso).

Mais adiante, quando Louisa se perguntou qual seria o prato favorito de Liszt, Edward reagiu: “**Goddamn** it, Louisa!” (Dahl, 2011, p. 233, itálico do autor, negrito nosso). Mendonça expressa a irritação do marido usando, novamente, uma opção chula “- **Porra**, Louisa!” (Dahl/ Mendonça, 1989, p. 213, itálico do autor, negrito nosso), enquanto Ghirardi mantém a ideia de irritação sem, contudo, recorrer à palavra chula: “**Diabos** Louisa!” (Dahl/ Ghirardi, 2007, p. 236, itálico do autor, negrito nosso).

‘**We’ve been having** too many of these scenes just lately, Louisa,’ he was saying. ‘No no, don’t interrupt. Listen to me. I make full allowance for the fact that this may be an awkward time of life for you, and that –’
‘Oh, my god! You idiot! You pompous idiot! Can’t you see that this is different, this is – this is something miraculous? Can’t you see *that*?’ (Dahl, 2011, p. 232, itálico do autor, negrito nosso).

– Nós **já tivemos** demais destas cenas ultimamente, Louisa – ele dizia. – Não, não me interrompa. Ouça. Eu admito inteiramente que você pode estar passando por um período difícil em sua vida, e que...

– Mas, meu Deus! Seu idiota! Seu pomposo idiota! Você não pode ver que isto é diferente, que é ... que é algo milagroso? Não pode? (Dahl/ Mendonça, 1989, p. 212-213, negrito nosso).

“Nós **temos tido** cenas demais como essa ultimamente, Louisa”, dizia ele. “Não, não, não me interrompa. Ouça. Eu tenho sempre levado em consideração que este pode ser um período difícil da vida para você e que...”
 “Oh, meu Deus! Seu idiota! Seu idiota convencido! Você não consegue entender que isso é diferente? Você não consegue entender *isso*?” (Dahl/ Ghirardi, 2007, p. 235, itálico do autor, negrito nosso).

Destacamos, no trecho acima, o uso do tempo verbal presente perfeito contínuo em inglês que exprime simultaneamente a ideia de repetição e duração da ação, sugerindo que Louisa tem se comportado de maneira questionável repetidas vezes. Além disso, não é possível saber com exatidão a causa dos desvios de comportamento da personagem, mas podemos conjecturar que tenha relação com o período de menopausa, quando várias mudanças ocorrem incluindo alterações de humor atribuídas às variações hormonais. Cremos que esta hipótese é aceitável porque no início do conto, quando o gato observava o casal no jardim, há referência à idade do casal: “two middle-aged persons” (Dahl, 2011, p. 211). Nas traduções vemos que Mendonça optou pelo uso de pretérito perfeito simples e que Ghirardi preferiu o uso de pretérito perfeito composto; entendemos que o uso do tempo verbal simples sugere a repetição do comportamento de Louisa e o uso do tempo composto possibilita, como em inglês, exprimir repetição e duração dos eventos.

Na mesma citação, destacamos também o adjetivo “pomposo” empregado por Mendonça. No dicionário *Houaiss Eletrônico* encontramos as seguintes definições:

pomposo (sXIV cf. AGC) *ortoépia*: ô

adjetivo

1 que tem magnificência, fausto

2 a que se confere demasiada dignidade ou solenidade; grandfôquo
 <discurso p.>

3 em que há exuberância de beleza

<ficou horas a contemplar os p. vitrais da igreja>.

De acordo com *LDELC* (2005) o adjetivo é considerado pejorativo: “foolishly solemn and thinking oneself to be important” (2005, p. 1072) tal qual a definição número dois no verbete encontrado no Dicionário *Houaiss Eletrônico*. Destacamos o adjetivo “pomposo” porque embora seu uso seja possível em ambas as línguas em circunstâncias semelhantes, a combinação “pomposo idiota” usada por Mendonça não tem uso comum

e pode causar estranheza para o leitor. Ghirardi optou pelo uso de “idiota convencido” e, a nosso ver, parece uma combinação de uso mais natural em língua portuguesa. Apresentamos, em seguida, alguns comentários referentes ao uso de itálico ao longo da narrativa.

Recursos tipográficos: itálico e caixa alta no texto fonte e nas traduções

O uso de recursos gráficos frequentes na obra de Dahl para o público infantil também está presente no conto analisado. Assim, quando Louisa diz “*What a good fire.*” (Dahl, 2011, p. 210) itálico é usado para expressar a admiração da personagem.

The ears, which up to that moment had been pricked up straight, were gradually drawn back, the eyelids drooped, the head went to one side, and at that moment Louisa could have sworn that the animal was actually *appreciating* the work. [...] And what made it more screwy than ever, Louisa thought, was the fact that this music, which the animal seemed to be enjoying so much, was manifestly too *difficult*, too *classical*, to be appreciated by the majority of humans in the world. [...] I could see you *loved* that one,’ she said when the piece was over.” (Dahl, 2011, *passim*).

Nas citações acima nota-se que o itálico foi usado para expressar e enfatizar o ponto de vista de Louisa em relação ao comportamento do gato e sua opinião quanto à peça musical que havia tocado. No trecho que reproduzimos abaixo, percebe-se que todas as ocorrências em itálico destacam palavras que expressam tanto o entusiasmo de Louisa com relação à reação do gato quanto à tentativa da mulher para conquistar a atenção do marido.

“Edward!” Louisa cried, jumping up. ‘Oh, Edward, darling! Listen to this! Listen what’s happened!’
 ‘What is it now? he said. ‘I’d like some tea.’ He had one of those narrow, sharp-nosed, faintly magenta faces, and the sweat was making it shine as though it were a long wet grape.
 ‘It’s the cat!’ Louisa cried, pointing to it sitting quietly on the piano stool. ‘Just *wait* till you hear what’s happened!’
 ‘I thought I told you to take it to the police.’
 ‘But, Edward, *listen* to me. This is *terribly* exciting. This a *musical* cat.’
 ‘Oh, yes?’
 ‘This cat can appreciate music, and it can understand it too.’
 ‘Now stop this nonsense, Louisa, and for God’s sake let’s have some tea. I’m hot and tired from cutting brambles and building bonfires.’ He sat down in an

armchair, took a cigarette from a box beside him, and lit it with an immense patent lighter that stood near the box.

‘What you don’t understand,’ Louisa said, ‘is that something extremely exciting has been happening here in our own house while you were out, something that may even be ... well ... almost momentous.’

‘I’m quite sure of that.’

‘Edward, *please!*’ (Dahl, 2011, p. 219-220, itálico do autor).

Quando Edward perguntou o que houve – “What *did* happen, if I may ask? (Dahl, 2011, p. 221) – o auxiliar *did* usado em sintagma afirmativo tem a finalidade de acrescentar ênfase, ao ser grafado em itálico contribui para que entendamos a atitude de desdém de Edward, pois já havia censurado o comportamento de Louisa. Quando a mulher se recusou a testar o animal porque já acreditava que ele fosse a reencarnação de Liszt, Edward disse: “My dear woman! This is a *cat* – a rather stupid grey cat that nearly got its coat singed by the bonfire this morning in the garden. And anyway, what do you know about reincarnation?” (Dahl, 2011, p. 221-222) e entende-se que ele tentou chamar a mulher à razão pois além de não acreditar em reencarnação, percebeu o comportamento de Louisa como ridículo.

Recusando-se a testar o animal, Louisa disse a Edward: “But I’ll tell you what I *will* do. I’ll play him a little more of his own music.” (Dahl, 2011, p. 222) e quando terminou de tocar disse: “There you are,’ she said. ‘You can’t tell me he wasn’t absolutely *loving* it.” (Dahl, 2011, p. 222). Como já estava convencida de que o gato era Liszt reencarnado, ela decidiu agradá-lo tocando outra de suas peças e esperava que o marido interpretasse a reação do animal da mesma maneira que ela. Há outras ocorrências de uso de itálico sobre as quais podemos dizer que são usadas para acréscimo de ênfase; contudo, há ainda alguns exemplos que julgamos importante destacar. Depois de ter sido criticada por Edward temos:

Louisa put the cat slowly on the sofa. Then slowly she raised herself to her full small height and took one pace forward. ‘*Damn* you, Edward!’ she shouted, stamping her foot. ‘For the first time in our lives something really exciting comes along and you’re scared to death of having anything to do with it because someone may laugh at you! That’s right, isn’t it? You can’t deny it, can you?’ (Dahl, 2011, p. 232).

O uso de *damn* como interjeição, verbo, advérbio, adjetivo e substantivo em língua inglesa é considerado informal e, muitas vezes, rude. Não é considerado, contudo, ofensa ou tabu em comparação com outros termos. Ao usar a interjeição, Louisa

demonstrou enfaticamente sua irritação com o marido que não dava crédito às reações do gato. Edward, por sua vez, usou a variação *Goddamn* também para expressar irritação. No final do conto, depois de Louisa ter preparado o jantar para o gato, ela viu que o marido havia voltado do jardim:

Her eyes travelled slowly upward and rested on his hands.
 ‘It’s still burning fine,’ he went on. ‘I think it’ll keep going all night.’
 But the way she was staring made him uncomfortable.
 ‘What is it?’ he said, lowering the lighter. Then he looked down and noticed for the first time the long thin scratch that ran diagonally clear across the back of one hand, from the knuckle to the wrist.
 ‘*Edward!*’
 ‘Yes,’ he said, ‘I know. Those brambles are terrible. They tear you to pieces. Now, just a minute, Louisa. What’s the matter?’
 ‘*Edward!*’
 ‘Oh, for God’s sake, woman, sit down and keep calm. There’s nothing to get worked up about, Louisa! Louisa, *sit down!*’ (Dahl, 2011, p. 234-235).

Observa-se que Louisa estava extremamente irritada pela forma como olhava o marido e como ela o chamou sem acréscimo de qualquer outra palavra ou comentário pois, sem que nada fosse dito, ela intuiu que Edward era responsável pelo desaparecimento do gato. Edward, por sua vez, agiu como se nada houvesse feito e mandou a esposa sentar-se como se estivesse dando ordens para uma criança. Não alongaremos o rol de citações, mas é possível notar que Edward não dava crédito algum à esposa e, à medida que ela mergulhava na fantasia de ter encontrado Liszt reencarnado em um gato, o marido a tratava com mais desdém a ponto de se incomodar com o olhar inquisidor de Louisa. Percebe-se a ironia e falta de interesse do marido por meio de suas respostas curtas ao longo da narrativa e, quando se alonga, Edward critica a esposa dizendo que deveria parar com bobagens. Quanto às traduções, destacamos que Mendonça suprimiu o uso de itálico em várias ocorrências sem que houvesse, aparentemente, um critério para tal alteração. Ainda que pela leitura possamos perceber o entusiasmo de Louisa com os eventos, a ausência do recurso visual reduz o efeito para o leitor, pois a ênfase dada a algumas palavras e as variações de entonação, presentes na fala, deixaram de ser evidenciadas no texto. Cabe notar que na tradução de Ghirardi todos os usos de itálico foram preservados oferecendo ao leitor em português a possibilidade de perceber os momentos de reprovação do marido e o entusiasmo de Louisa.

Quanto ao uso de caixa alta, as únicas ocorrências referem-se aos tópicos pesquisados por Louisa na biblioteca:

[...] There she began searching the cards for books on two subjects – REINCARNATION and LISZT. Under REINCARNATION she found something called *Recurring Earth-Lives – How and Why*, by a man called F. Milton Willis, published in 1921. Under LISZT she found two biographical volumes. She took out all three books, returned to the car, and drove home. (Dahl, 2011, p. 224-225).

Ambos, Mendonça e Ghirardi, mantiveram o uso do recurso:

[...] Lá começou a olhar as fichas em busca de livros sobre dois temas – REENCARNAÇÃO e LISZT. Sob REENCARNAÇÃO ela encontrou algo chamado “VIDAS RECORRENTES NA TERRA, COMO E POR QUÊ”, de um homem chamado F. Milton Willis, publicado em 1912. Sob LISZT, encontrou dois volumes biográficos. Retirou os três livros, voltou ao carro e se dirigiu para casa. (Dahl/ Mendonça, 1989, p. 207).

[...] Lá, começou a procurar nas fichas por livros em duas áreas – REENCARNAÇÃO e LISZT. Em REENCARNAÇÃO, encontrou uma obra intitulada *Vidas Terrenas Recorrentes – Como e Por quê*, de um homem chamado F. Milton Willis, publicada em 1921. Em LISZT, encontrou dois volumes biográficos. Retirou os três livros, voltou para o carro e foi para casa. (Dahl/ Ghirardi, 2007, p. 229).

Observe-se que no texto fonte assim como em ambas as traduções, o título do livro encontrado por Louisa está italicizado de acordo com as normas para referências bibliográficas; no entanto, na tradução de Mendonça o título está também em caixa alta – sem motivo aparente que justifique a prática.

Foco narrativo

No início da narrativa, Louisa é descrita ao leitor como uma dona de casa de meia idade, gentil e cuidadosa com o marido:

Louisa, holding a dishcloth in her hand, stepped out of the kitchen door at the back of the house into the cool October sunshine.
‘Edward!’ she called. ‘*Ed-ward!*’ Lunch is ready!’
[...]
She moved rather gracefully for a woman who was small and plump, with a lilt in her walk and a gentle swinging of the shoulders and the arms.
[...]

‘You better be careful you don’t overdo it, Edward.’
(Dahl, 2011, p. 209-210, *itálico do autor*).

Há, também, referência à aptidão de Louisa para música: “After lunch, Edward returned to his gardening. Louisa, as usual, went to the piano. She was **a competent pianist and a genuine music-lover**, and almost every afternoon she spent an hour or so playing to herself.” (Dahl, 2011, p. 212, *negrito nosso*) e como ela se comprazia preparando o programa antes de começar a tocar para que não precisasse parar por muito tempo entre uma peça e outra:

[...] One of her **special little pleasures** was to make every day a kind of concert day, with a carefully arranged programme which she worked out in detail before she began. She never liked to break her enjoyment by having to stop while she wondered what to play next. All she wanted was a brief pause after each piece while the audience clapped enthusiastically and called for more. It was much nicer to imagine an audience, and now and again while she was playing – on lucky days, that is – the room would begin to swim and fade and darken, and she would see nothing but row upon row of seats and a sea of white faces upturned towards her, listening with a rapt and adoring concentration. (Dahl, 2011, p. 212-213, *negrito nosso*).

Com essa descrição o narrador informa o leitor que a personagem era sensível e dada a devaneios; quando começou a tocar, as reações do gato foram notadas por Louisa. Para que as reações do animal possam ser entendidas como verossímeis, sua descrição inclui características antropomorfizadas:

The cat had sat itself on the grass and was regarding them with a sidewise look. There was **a veiled inward expression about the eyes**, something curiously **omniscient and pensive**, and around the nose a most **delicate air of contempt**, as though the sight of these two middle-aged persons – the one small, plump, and rosy, the other lean and extremely sweaty – were a matter of some surprise but very little importance. (Dahl, 2011, p. 211, *negrito nosso*).

Ademais, as reações do felino são descritas minuciosamente, mas nota-se que o narrador coloca em dúvida a credibilidade da protagonista quanto à forma que o gato teria reagido ao ouvi-la tocar:

What she saw (**or thought she saw**) was something she had noticed many times on the faces of people listening very closely to a piece of music. When the sound takes complete hold of them and drowns them in itself, a peculiar, intensely ecstatic look comes over them that you can recognize as easily as a

smile. So far as Louisa could see, the cat was now wearing almost exactly this kind of look.

[...]

Well, there was nothing for it now except to go straight ahead with the next number on the programme, which was *Carnaval*. As soon as she began to play, the cat again stiffened and sat up straighter; then, as it became slowly and blissfully saturated with the sound, it relapsed into that queer melting mood of ecstasy that seemed to have something to do with drowning and with dreaming. It was really an extravagant sight – quite a comical one, too – to see this silvery cat sitting on the sofa and being carried away like this. (Dahl, 2011, p. 215-216, *itálico do autor, negrito nosso*).

E quando Louisa iniciou o *Soneto de Petrarca*, de Liszt, a reação do gato foi ainda mais dramática:

And now an extraordinary thing happened. She hadn't played more than three or four bars when the animal's whiskers began perceptibly to twitch. Slowly it drew itself up to an extra height, laid its head on one side, then on the other, and stared into space with a kind of frowning concentrated look [...] (Dahl, 2011, p. 217).

Como afirmamos, as reações do animal foram descritas em detalhes com o fim de imprimir verossimilhança e a partir desse momento o leitor, que havia observado o felino por meio do olhar de Louisa, deixa-se levar tal qual a pianista tendendo a rejeitar as reações do marido. Embora o narrador tenha colocado em dúvida se a personagem havia mesmo visto o gato reagir à música “What she saw (or thought she saw) [...]” (Dahl, 2011, p. 215), o leitor empatiza com Louisa.

Edward, por sua vez, tem sua descrição relacionada a uma atividade que exige vigor físico:

She could see him now, about eighty yards away, down in the dip on the edge of the wood – the tallish narrow figure in khaki slacks and dark-green sweater, working beside a big bonfire with a fork in his hands, pitching brambles on to the top of the fire. (Dahl, 2011, p. 209).

Quando a esposa relata o que havia acontecido enquanto ela estava tocando piano, a atitude do marido é de desinteresse:

‘What *did* happen, if I may ask?’

Louisa told him, and all the while she was speaking, her husband lay sprawled in the chair with his legs stretched out in front of him, sucking at his cigarette and blowing the smoke up at the ceiling. There was a thin cynical smile on his mouth. (Dahl, 2011, p. 221).

A atitude de Edward, que inicialmente era de desinteresse, torna-se irritação: “‘Louisa!’ her husband said sharply, sitting up straight. ‘Pull yourself together.’ There was a new edge to his voice now, and he spoke louder.” (Dahl, 2011, p. 223).

Quando Louisa estava completamente mergulhada em sua fantasia, a descrição de sua aparência, que antes refletia uma pessoa tranquila, dá ao leitor a medida de sua agitação:

‘There!’ Louisa cried, jumping up and running after it. ‘That does it! That really proves it!’ She came back carrying the cat which she put down again on the sofa. **Her whole face was shining with excitement now, her fists were clenched white, and the little bun on top of her head was loosening and going over to one side.** ‘What about it, Edward? What d’you think?’ She was laughing nervously as she spoke. (Dahl, 2011, p. 230, negrito nosso).

Pode-se depreender que a voz narrativa conduz o leitor em sua observação das reações de Louisa interagindo com o gato e com o marido à medida que ela mergulhava em uma fantasia, bem como a reação de Edward que tenta trazer a esposa de volta à realidade. Ainda que a situação seja absolutamente inusitada, os leitores são persuadidos a empatizar com Louisa e olhar para Edward com reservas, pois além de demonstrar sua irritação com a esposa ao longo da narrativa, ele toma uma atitude drástica no final para encerrar o delírio da mulher e a severidade de sua atitude pode ser questionada. Adiante, teceremos mais comentários a respeito da relação do casal; cabe, por ora, observar que ambos os tradutores puderam oferecer aos leitores em língua portuguesa uma experiência próxima daquela do leitor em língua inglesa quanto à tensão existente entre Edward e Louisa.

Marcas de oralidade no texto fonte e nas traduções

Além das marcas de oralidade de caráter fonético, comumente usadas em textos não formais em língua inglesa, notamos a omissão do verbo auxiliar *have* no início da interrogativa em “‘Whose is it? You ever seen it before?’” (Dahl, 2011, p. 211) quando Louisa encontra o gato no jardim; a resposta de Edward desvia do esperado: “No, I never have.” (Dahl, 2011, p. 211) e o esperado seria: *No, I haven’t.* ou *No, I’ve never seen it.*

Damn e a variação *goddamn* são usados para expressar surpresa, irritação e ênfase nas seguintes situações:

Tabela 6 – Marcas de oralidade no texto de partida e nas traduções de “Edward the Conqueror”

Dahl (2011)	Dahl/ Mendonça (1989)	Dahl/ Ghirardi (2007)
‘No, I never have. Damn peculiar colour.’ (p. 211) – surpresa	– Não, nunca. E que cor tão estranha. (p. 196) – advérbio de intensidade expressa surpresa	“Não, nunca. Que cor diferente.” (p. 216) – não há marca evidente de surpresa
‘You know what I think,’ he said. ‘I think you ought to see a doctor. And damn quick, too.’ (p. 224) – ênfase	– Eu sei o que penso – ele disse. – Eu penso que você deveria consultar um médico. E rápido. (p. 206) – ênfase não marcada	“Você sabe o que eu acho?”, respondeu ele. “Acho que você deveria ir a um médico. E logo.” (p. 228) – ênfase não marcada
‘Louisa,’ he said, ‘look – why don’t we stop this nonsense? I don’t like to see you making a fool of yourself like this. Just give me that goddamn cat and I’ll take it to the police station myself.’ (p. 227-228) – irritação	– Louisa – ele disse. – Por que você não para com esta bobagem? Eu não gosto de ver você se fazendo assim de boba. Me dê este maldito gato que vou levá-lo à delegacia pessoalmente. (p. 209) – o adjetivo “maldito” é usado para expressar irritação; o uso de pronome átomo no início da oração também é uma marca de oralidade	“Louisa”, disse ele, “escute – por que a gente não para com essa bobagem? Não gosto de vê-la fazendo papel de boba desse jeito. Me dê a droga do gato que eu mesmo vou levá-lo à delegacia de polícia.” (p. 231) – irritação manifestada por meio do substantivo “droga”; uso de pronome átomo no início da oração como marca de oralidade
[...] ‘ Damn you, Edward!’ she shouted, stamping her foot. [...] (p. 232) – irritação	[...] – Que merda , Edward – ela gritou, batendo seu pé. [...] (p. 212) – uso de calão para expressar irritação	[...] “ Vá para o inferno , Edward!”, gritou, batendo o pé. (p. 235) – expressão coloquial para manifestar irritação
‘[...] I wish I knew what his favourite dishes used to be. What do you think he would like best, Edward?’ ‘ Goddamn it, Louisa!’ (p. 233) – irritação	– [...] Bem que eu gostaria de saber quais eram seus pratos prediletos. O que você acha que ele gostaria mais, Edward? – Porra , Louisa! (p. 213) – uso de calão para expressar irritação	“[...] Eu gostaria de saber quais eram seus pratos favoritos. Do que você acha que ele gostava mais, Edward?” “ Diabos , Louisa!” (p. 236) – interjeição exprime irritação

Fonte: Dahl, 2011; Dahl/ Mendonça, 1989 e Dahl/ Ghirardi, 2007 (negritos nossos)

Identificamos, também, como marcas de oralidade, a presença de interrupções que expressam hesitação, cinismo, expectativa e interrupção pelo interlocutor. Pode-se notar que em ambas as traduções o recurso foi mantido em quase todas as ocorrências:

Tabela 7 – Outras marcas de oralidade no texto de partida e nas traduções de “Edward the Conqueror”

Dahl (2011)	Dahl/ Mendonça (1989)	Dahl/ Ghirardi (2007)
‘What you don’t understand,’ Louisa said, ‘is that something extremely exciting has been happening here in our own house while you were out, something that may even be ... well... almost momentous.’ (p. 220)	– O que você não entende – Louisa disse – é que algo incrivelmente interessante andou acontecendo aqui em casa enquanto você estava fora, algo que ... bem ... que pode ser quase fantástico. (p. 203)	“O que você não está entendendo”, disse Louisa “é que alguma coisa extremamente emocionante estava acontecendo aqui em nossa casa enquanto você estava fora, alguma coisa que pode até ser ... bem ... importantíssima. ” (p. 224)
‘I think it might be possible that we are at this moment siting in the presence of –’ She stopped, as though suddenly sensing the absurdity of the thought. ‘ Yes? ’ (p. 220)	– Eu acho que é possível que neste momento estejamos sentados na presença de ... – Ela parou, como se repentinamente se desse conta do absurdo do pensamento.” – De ...? (p. 203)	“Acho que é possível que neste momento estejamos sentados na presença de ... ” Ela se calou, como se, de repente, percebesse o absurdo da ideia.” “ Sim? ” (p. 225)
‘I’m perfectly all right, thank you very much. I’m a bit confused – I don’t mind admitting it, but who wouldn’t be after what’s just happened? Edward, I swear to you –’ ‘ What did happen , if I may ask?’ (p. 221)	– Estou perfeitamente bem, obrigada. Estou um pouco confusa, admito, mas quem não estaria depois do que aconteceu? Edward, eu juro. – E o que aconteceu , posso saber? (p. 204)	“Estou perfeitamente bem, muito obrigada. Estou um pouco confusa – não me importo de admiti-lo, mas quem é que não estaria, depois do que acaba de acontecer? Edward, eu juro que ... ” “ O que aconteceu , posso saber?” (p. 225)
‘He wasn’t that great. Now, if it had been Bach or Beethoven ... ’ (p. 231)	– Ele não foi assim tão grande. Se fosse Bach, ou Beethoven ... (p. 211)	“Ele não era tão bom assim. Agora, se fosse Bach ou Beethoven ... (p. 234)
‘We’ve been having too many of these scenes just lately, Louisa,’ he was saying. ‘No no, don’t interrupt. Listen to me. I make full allowance for the fact that this may be an awkward time of life for you, and that –’ ‘Oh, my God! You idiot! You pompous idiot! Can’t you see that this is different, this is – this is something miraculous? Can’t you see <i>that</i> ? (p. 232)	– Nós já tivemos demais destas cenas ultimamente, Louisa – ele dizia. – Não, não interrompa. Ouça. Eu admito inteiramente que você pode estar passando por um período difícil em sua vida, e que ... – Mas, meu Deus! Seu idiota! Seu pomposo idiota! Você não pode ver que isto é diferente, que é ... que é algo milagroso? Não pode? (p. 212-213)	“Nós temos tido cenas demais como essa ultimamente, Louisa”, dizia ele. “Não, não, não me interrompa. Ouça. Eu tenho sempre levado em consideração que este pode ser um período difícil da vida para você e que ... ” “Oh, meu Deus! Seu idiota! Seu idiota convencido! Você não consegue entender que isso é diferente? Você não consegue entender <i>isso</i> ? (p. 235)

Fonte: Dahl, 2011; Dahl/ Mendonça, 1989 e Dahl/ Ghirardi, 2007 (negrito nosso)

Há diversas ocorrências de imperativos usados pelos protagonistas ao longo da narrativa e, a partir do momento em que Louisa contou ao marido sobre o comportamento

do gato, os imperativos evidenciam a crescente tensão estabelecida entre o casal (deixamos de incluir as citações porque julgamos desnecessária uma lista exaustiva). Da mesma forma, há expressões usadas como interjeições que exprimem irritação e surpresa e contribuem para que o leitor perceba a tensão entre eles. Quando Louisa notou as verrugas do gato e se lembrou que Liszt também tinha algumas no rosto, ela exclamou e Edward reagiu com irritação:

[...] **'My God!'** she cried. 'Edward, look!'
 'What?'
 'Look! The warts on his face! I forgot all about them! [...]'
'Oh, Christ,' the man said. **'Oh, Christ God Almighty.'** (Dahl, 2011, p. 228, negrito nosso).

[...] – **Meu Deus!** – ela exclamou. – Edward, veja!
 – O que foi?
 – As verrugas em seu rosto! Eu tinha esquecido completamente delas! [...]
 – **Oh, Cristo** – disse o homem. – **Meu Deus do céu.** (Dahl/ Mendonça, 1989, p. 209, negrito nosso).

[...] **"Meu Deus!"**, exclamou. "Edward, olhe!"
 "O que?"
 "Olhe! As verrugas no rosto dele! Esqueci completamente! [...]"
"Oh, Jesus!", disse o homem. **"Oh, Jesus Todo-Poderoso."** (Dahl/ Ghirardi, 2007, p. 231-232, negrito nosso).

Algum tempo depois, quando se deu conta de que o gato poderia estar com fome, Louisa também exclamou: "Louisa stepped back and put both hands to her mouth. **'My heavens!'** she cried. 'I forgot all about it. He must be absolutely famished. Except for milk, I haven't given him a thing to eat since he arrived.'" (Dahl, 2011, p. 233, negrito nosso). Na tradução de Mendonça temos: "Louisa deu um passo para trás e levou as mãos à boca. – **Meu Deus.** – ela gritou. – Eu me esqueci completamente. Ele deve estar absolutamente faminto. Com exceção de leite, não dei nada para ele desde que chegou!" (Dahl/ Mendonça, 1989, p. 213, negrito nosso) e em Ghirardi: "Louisa deu um passo atrás e cobriu a boca com as mãos. **"Deus do céu!"**, gritou. "Esqueci completamente. Ele deve estar morrendo de fome. A não ser pelo leite, não lhe dei nada para comer desde que chegou." (Dahl/ Ghirardi, 2007, p 236, negrito nosso).

Com os exemplos acima, fica claro que a narrativa tem grande ênfase na interlocução do casal e essa interlocução é fundamental para que a tensão estabelecida desde o surgimento do gato no jardim seja percebida em sua gradação crescente até o

clímax. O embate entre os protagonistas fica evidenciado e uma reflexão a esse respeito será apresentada em seguida.

Edward e Louisa: sensibilidade submetida ao controle

Uma situação inusitada envolvendo um gato é usada como ponto de partida para desvelar a dificuldade de relacionamento do casal Edward e Louisa. É possível pensar que eles estejam casados há vários anos e depreende-se que a vontade do marido é imposta cabendo à mulher somente satisfazê-lo. A relação de ambos com o mundo parece bastante diferente, Edward estava limpando o jardim desenvolvendo trabalho braçal e Louisa, por sua vez, além dos afazeres domésticos, dedicava-se à arte tocando piano. Vê-se, então, que o marido era uma pessoa pragmática e objetiva enquanto a esposa era sensível e dada a devaneios.

A princípio, Edward não deu crédito à esposa e minimizou sua reação em relação ao gato, mas as reações de ambos vão se asseverando até o clímax. Travam-se, então, duas batalhas: uma entre o casal e a estratégia adotada pelo marido não é a mais adequada, pois enquanto ele minimizava e ridicularizava as ações e palavras da mulher, esta mergulhava cada vez mais na fantasia.

‘Edward!’ Louisa cried, jumping up. ‘Oh, Edward, darling! Listen to this! listen what’s happened!’

‘What is it now?’ he said. ‘I’d like some tea.’ [...]

‘It’s the cat!’ Louisa said, pointing to it sitting quietly on the piano stool. ‘Just wait till you hear what’s happened!’

‘I thought I told you to take it to the police.’

‘But, Edward, *listen* to me. This is *terribly* exciting. This is a *musical* cat.’

‘**Oh, yes?**’

‘This cat can appreciate music, and it can understand it too.’

‘Now stop this nonsense, Louisa, and for God’s sake let’s have some tea. **I’m hot and tired from cutting brambles and building bonfires.**’ [...]

‘What you don’t understand,’ Louisa said, ‘is that something extremely exciting has been happening here in our own house while you were out, something that may be... well... almost momentous.’

‘**I’m quite sure of that.**’

‘Edward, *please!*’ (Dahl, 2011, p. 219-220, itálico do autor, negrito nosso).

Nesse segmento Edward não demonstrou interesse pelo evento que ocorreu com a mulher e não lhe deu crédito algum como pode ser observado nos fragmentos destacados em negrito. Além de não dar importância ao que a mulher queria compartilhar, ele estava

concentrado em seu próprio bem-estar. A conversa prosseguiu e Louisa contou sobre a reação do gato enquanto ela tocava as diferentes peças ao piano. O desinteresse de Edward também pode ser observado no comportamento dele durante a narração da esposa:

Louisa told him, and all the while she was speaking, her husband lay sprawled in the chair with his legs stretched out in front of him, sucking at his cigarette and blowing the smoke up at the ceiling. There was a thin cynical smile on his mouth. (Dahl, 2011, p. 221).

Louisa confessou que acreditava que o gato pudesse ser a reencarnação de Liszt e, durante a conversa, Edward chamou-lhe a atenção algumas vezes. Na segunda vez em que Edward entrou na casa, Louisa estava lendo sobre reencarnação e a biografia de Liszt em livros que havia tomado emprestado da biblioteca. Ela estava completamente convencida a respeito do compositor e o marido reagiu primeiro tentando manter a calma: “‘Louisa,’ he said, ‘look – why don’t we stop this nonsense? I don’t like to see you making a fool of yourself like this. Just give me that goddamn cat and I’ll take it to the police station myself.’” (Dahl, 2011, p. 227-228) e como ela parecia resoluto, a reação de Edward tornou-se cada vez mais incisiva:

‘I don’t want to hear more of this crazy talk. You’re acting like a lunatic.’
[...]
‘Louisa,’ her husband said. ‘That’s quite enough of that. Pull yourself together now and stop this at once.’
[...]
‘We’ve been having too many of these scenes just lately, Louisa,’ he was saying. ‘No, no, don’t interrupt. Listen to me. I make full allowance for the fact that this may be an awkward time of life for you, and that –’
[...]
At that point, he came across the room and took her firmly by the shoulders.
[...] ‘Listen,’ he said. ‘I’m hungry. I’ve given up my golf and I’ve been working all day in the garden, and I’m tired and hungry and I want some supper. So do you. Off you go now to the kitchen and get us both something good to eat. (Dahl, 2011, p. 232-233).

Lorquet (2012) afirma: “Edward está com ciúme da atenção que a esposa dedica ao gato. De fato, ele não é mais o centro da atenção.”⁷⁸ (Lorquet, 2012, p. 59, tradução nossa) e essa interpretação da atitude do marido é verbalizada pela própria personagem

⁷⁸ Edward is jealous of the attention his wife lavishes on the cat. Indeed, he is not the centre of attention any more. (Lorquet, 2012, p. 59).

“Edward, I do believe you’re jealous!” (Dahl, 2011, p. 223); concordamos que a atitude de Edward diante da situação em que o gato recebia toda a atenção de Louisa configura uma demonstração de ciúme e pensamos ser essa a motivação para o embate que se estabeleceu entre Edward e Louisa. O marido poderia tê-la acolhido para ajudá-la a perceber que a situação era descabida; no entanto, ele tentou reconquistar a atenção da mulher de maneira agressiva revelando sua atitude controladora. Depois de tentar, sem sucesso, convencer a mulher de que toda a situação não fazia sentido, deixou de tê-la como alvo e voltou-se diretamente contra o gato. Dessa forma, Edward se lançou para a última batalha livrando-se do inimigo para retomar o controle de seu “território”, ou seja, sua casa e sua esposa.

A segunda batalha, entre o homem e o animal, ocorre a princípio de forma indireta com os comentários contra o gato e a insistência para que Louisa se livrasse dele entregando-o à polícia para que fosse devolvido ao verdadeiro dono. Com a exacerbação do comportamento da mulher, restou ao marido o confronto direto com o rival que é apenas sugerido por meio do arranhão na mão de Edward e os vestígios em seus sapatos e calça que evidenciavam que estivera no quintal novamente, à noite, depois de ter terminado seu trabalho no jardim.

‘I just went out to see how the bonfire was going,’ he said.
Her eyes travelled slowly upward and rested on his hands.
‘It’s still burning fine,’ he went on. ‘I think it’ll keep going all night.’
But the way she was staring made him uncomfortable.
‘What is it?’ he said, lowering the lighter. Then he looked down and noticed for the first time the long thin scratch that ran diagonally clear across the back of one hand, from the knuckle to the wrist.
‘Edward!’
‘Yes’, he said, ‘I know. Those brambles are terrible. They tear you to pieces. Now, just a minute, Louisa. What’s the matter?’
‘Edward!’
‘Oh, for God’s sake, woman, sit down and keep calm. There’s nothing to get worked up about, Louisa! Louisa, *sit down!*’ (Dahl, 2011, p. 234-235, itálico do autor).

Nesse trecho final o leitor percebe, com Louisa, os sinais de que algo havia ocorrido. Primeiro ela notou que o marido havia caminhado pelo jardim devido aos vestígios em seus sapatos e sua calça; em seguida, ela viu o arranhão na mão de Edward e entendeu perfeitamente o que havia acontecido. Edward, por sua vez, fez comentários aparentemente desconexos e evasivos, mas quando Louisa demonstrou inquietação, ele

impôs seu controle de maneira definitiva. Quanto ao leitor, compreende com Louisa que o marido finalmente havia vencido o rival e retomado seu domínio.

Assim como Lorquet (2012), Warren (1994) também destaca o ciúme de Edward. Anteriormente, conjecturamos que a crença de Louisa na reencarnação de Liszt e sua insensatez pudessem ser explicadas por um desequilíbrio emocional devido ao período de menopausa. Pensamos nessa explicação porque uma mulher de meia idade tem alterações hormonais que também podem alterar estados emocionais. Warren (1994) apresenta a excentricidade como possível explicação:

Louisa, a gorducha esposa de meia idade em “Edward the Conqueror” é, como muitos outros personagens de Dahl, uma excêntrica satisfeita com a vida em seu próprio mundo. [...]

Embora Louisa seja uma excêntrica inofensiva, diferente de Mary Maloney em “Lamb to the Slaughter”, ela se envolve em problemas quando antropomorfiza as intenções de um gato prateado perdido que ela acredita ser a reencarnação de Liszt. Seu marido, Edward, também atribui ao gato emoções e inteligência humana. Louisa percebe corretamente que Edward está com ciúmes; ele havia elevado o gato à categoria de rival e seus papéis são invertidos. Edward, que não consegue perceber a diferença entre Liszt e Schumann, é associado ao jardim, com a terra, e enquanto ele cava lá – algo que um animal poderia fazer – o gato senta-se ao lado de Louisa enquanto ela toca peças de Liszt, os dois unidos por um vínculo estético.⁷⁹ (Warren, 1994, p. 103-104, tradução nossa).

As observações de Warren (1994) são interessantes e pertinentes, pois levando essas reflexões um passo adiante, pode-se dizer que o embate entre o marido e o gato mimetiza a disputa entre dois machos para conquistar uma fêmea, atitude corriqueira no mundo animal. Ainda que o gato tivesse sido antropomorfizado, o homem continua sendo um rival mais forte fisicamente e com mais recursos estratégicos e de astúcia. Assim, Edward é o vencedor dessa disputa, mas a forma como ele derrota seu oponente é apenas sugerida.

Quanto ao casal, há um embate de visões de mundo e a visão subjetiva de Louisa é aplacada e subjugada pela atitude de Edward. Ao longo de toda a narrativa Louisa

⁷⁹ Louisa, the plump, middle-aged wife in “Edward the Conqueror,” is, like many another Dahl character, an eccentric content to live in her own world. [...]

Although Louisa is a harmless eccentric, unlike Mary Maloney in “Lamb to the Slaughter,” she comes to grief by anthropomorphizing the intentions of a stray silver cat she believes is the reincarnation of Liszt. Edward, her husband, also attributes human emotions and intelligence to the cat. Louisa correctly perceives that Edward is jealous; he has elevated the cat to the status of a rival, and their respective roles are reversed. Edward, who cannot tell the difference between Liszt and Schumann, is associated with the garden, with the earth, and while he digs there – an activity that the animal might perform – the cat sits beside Louisa as she plays selections from Liszt, the two linked by an aesthetic bond. (Warren, 1994, p. 103-104).

demonstra ser uma mulher sensível, cuidadosa e gentil, inicialmente sua atenção era dedicada totalmente ao marido, mas quando o animal surgiu e a atraiu, pouco a pouco Edward demonstrou quão controlador realmente era e sua incapacidade de compartilhar os cuidados da mulher. Como comentamos anteriormente, ele poderia ter reagido de maneira a acolher a esposa ajudando-a a perceber como a possibilidade de que Liszt pudesse estar reencarnado no gato era descabida. No entanto, na mesma medida em que a mulher mergulhava em sua fantasia, Edward foi escalando a severidade com que tratava a esposa.

Assim, entendemos que o aparente equilíbrio do início da narrativa está sustentado no fato de que Edward tinha controle sobre Louisa e sua total atenção. O casamento estava fundamentado em uma relação de controle e submissão, pois o marido não demonstrava interesse pelo prazer que a música dava à mulher; enquanto ele se ocupava com as próprias necessidades – seu cansaço com o trabalho no jardim, sua sede, o fato de ele ter renunciado ao jogo de golfe para realizar aquele trabalho –, a mulher tinha a música e o piano como possibilidade de escape da realidade – ela apreciava imaginar que tinha uma audiência para seus frequentes concertos. Dessa forma, percebe-se que havia uma incompatibilidade de interesses entre o casal e isso foi desvelado e problematizado com a presença do gato na casa. Como o próprio título revela, Edward se mostra um conquistador implacável aniquilando seu inimigo e subjugando a esposa.

3 Análise dos contos de *Revoltig Rhymes*

It's more rewarding to write for children.
 When I'm writing for adults, I'm just
 trying to entertain them. But a good children's book
 does much more than entertain.
 It teaches children the use of words,
 the joy of playing with language. Above all,
 it helps children learn not to be frightened of books.
 [...] If they are going to amount to anything in life,
 they need to be able to handle books.
 If my books can help children become readers,
 then I feel I have accomplished something important.
 (Dahl, apud West, 1990, p. 65-66).

Roald Dahl, assim como diversos autores, apresenta em *Revoltig Rhymes* (1982) uma releitura de alguns contos que fazem parte do cânone literário infantil e a tradução intitulada *Historinhas em versos perversos* foi publicada no Brasil em 2007. No presente trabalho destacamos o cotejo dos contos “Cinderella”, “Jack and the Beanstalk”, “Snow-White and the Seven Dwarfs” e “Goldilocks and the Three Bears” com as respectivas traduções “Cinderela”, “João e o Pé de Feijão”, “Branca de Neve e os Sete Anões” e “Cachinhos Dourados e os Três Ursinhos”. Uma característica marcante na obra de Dahl é o humor e as versões parodísticas dos contos em *Revoltig Rhymes* são exemplos de destaque. Da mesma forma, a concisão dos textos recriados em versos impõe ao tradutor o desafio de buscar as palavras mais precisas que permitam ao texto de chegada, simultaneamente, manter a concisão e proporcionar a fruição do humour característico da paródia.

Analisando traduções de obras infantis para o hebraico, Shavit (2009) identificou padrões que também tendem a ser identificados em traduções em outras línguas, sobretudo em sistemas considerados periféricos. A autora define tradução da seguinte forma:

O ato de tradução é compreendido aqui não no sentido normativo tradicional, mas sim como um conceito semiótico. Conseqüentemente, tradução é entendida como parte de um mecanismo de transferência – ou seja, o processo pelo qual modelos textuais de um sistema são transferidos para outro. Nesse processo, certos produtos são produzidos em um sistema alvo, que se relacionam de vários e complexos modos com um sistema de partida. Assim, o produto de um ato de tradução é o resultado da relação entre um sistema de partida e um sistema de chegada, uma relação que é determinada por uma certa

hierarquização de restrições semióticas.⁸⁰ (Shavit, 2009, p. 111, tradução nossa).

Pensamos que essa definição de tradução permite analisar soluções adotadas pelo tradutor considerando as normas vigentes do sistema de chegada. Dessa forma, percebe-se que no sistema literário para crianças no Brasil, inúmeros temas sensíveis têm sido apresentados aos jovens com frequência. Nesse sentido, citamos as traduções *Nenhum peixe aonde ir* de Marie-Francine Hébert que tematiza como deslocamentos causados por conflitos armados afetam crianças e *O pato, a morte e a tulipa* de Wolf Erlbruch que tematiza a morte. Citamos também *Minhas contas* e *Uma princesa nada boba* de Luiz Antonio que apresentam questões identitárias raciais, para nomear apenas alguns exemplos. Cabe ressaltar que o registro coloquial e a busca por uma linguagem de fácil acesso às crianças – poética e ágil, mas sem simplificações desnecessárias – é uma constante; contudo, não é bem aceito no sistema brasileiro o uso de calão. Assim, cremos que os exemplos acima corroboram a opinião de Shavit (2009):

[...] a discussão de textos traduzidos é até mais frutífera que de textos originais porque normas de tradução expõem mais claramente as restrições impostas a um texto que entra no sistema infantil. Isso é verdade porque com a transferência dos textos de um sistema de partida ao de chegada, tradutores são forçados a considerar restrições atinentes ao sistema de chegada.⁸¹ (Shavit, 2009, p. 112, tradução nossa).

Revolting Rhymes: leitura crítica dos contos de fadas

Em nossa dissertação de Mestrado, como proposta de reflexão sobre o título *Revolting Rhymes*, concentramos nossa atenção no aspecto linguístico. Dessa forma, apontamos que:

⁸⁰ The act of translation is understood here not in the traditional normative sense, but rather as a semiotic concept. Thus, translation is understood as part of a transfer mechanism – that is, the process by which textual models of one system are transferred to another. In this process, certain products are produced within the target system, which relate in various and complex ways to products of the source system. Hence, the final product of the act of translation is the result of the relationship between a source system and a target system, a relationship that is itself determined by a certain hierarchy of semiotic constraints. (Shavit, 2009, p. 111).

⁸¹ [...] the discussion of translated texts is even more fruitful than that of original texts because translational norms expose more clearly the constraints imposed on a text that enters the children's system. This is true because in transferring the text from the source into the target system translators are forced to take into account systemic constraints. (Shavit, 2009, p. 112).

[...] o qualificativo *revolting* causa estranheza; para tentar compreender essa escolha em particular, buscamos o significado do adjetivo em três dicionários de língua inglesa e identificamos dois campos semânticos claramente delimitados nas definições do verbo e do substantivo *revolt*, a saber: revolta violenta em relação a uma figura de autoridade, principalmente o governo; e as sensações de choque e desconforto nauseantes causados por algum evento. O adjetivo *revolting* restringe-se ao segundo campo semântico, ou seja, relativo ao choque e ao desconforto causados por algo incômodo e/ou inaceitável. Se o autor optou por recontar seis contos tradicionais infantis e decidiu usar versos para tal empreitada, restam-nos as indagações: o que, no texto de Dahl, causaria choque e desconforto? Ou seria a forma original dos contos que causaria tal desconforto? (Alcantara, 2018, p. 46).

Segundo Maria Tatar (1992):

Os contos folclóricos começaram a ser impressos justamente quando um real mercado para literatura infantil estava se desenvolvendo. Sempre flexível, foram facilmente colocados a serviço como histórias para crianças contanto que algumas mudanças fossem feitas – mudanças que despissem os contos de seu humor objetivo, reviravoltas burlescas e alterações grosseiras que abrissem espaço para instruções morais e orientações espirituais.⁸² (Tatar, 1992, p. 8, tradução nossa).

A autora identifica dois importantes tipos de contos: admonitórios ou cautelares e exemplares; a esse respeito, a autora destaca a presença recorrente de castigos violentos no capítulo intitulado “‘Teaching Them a Lesson’: The Pedagogy of Fear in Fairy Tales” (Tatar, 1992, p. 22). Tatar (1992) comenta “Little Red Riding Hood” como um dos exemplos em sua discussão sobre a violência nos contos de fada, e observa:

A mudança da violência a serviço do cômico para a violência a serviço da didática acrescentou uma espinha dorsal moral aos contos folclóricos, mas raramente restringiu a exibição explícita da crueldade. [...] Em sua melhor forma, os contos folclóricos que entraram na esfera da cultura da literatura para crianças preservaram o humor burlesco dos contos originais enquanto ensinavam lições, em seu pior, promoveram a pedagogia do medo e do terror.⁸³ (Tatar, 1992, p. 39, tradução nossa).

⁸² Folktales began to reach print at just the point when a real commercial market was developing for children’s literature. Ever adaptable, they could easily be harnessed into service as stories for children so long as a few key changes were made – changes that divested the tales of the earthy humor, burlesque twists, and bawdy turns of phrase to make room for moral instruction and spiritual guidance. (Tatar, 1992, p. 8).

⁸³ The shift from violence in the service of slapstick to violence in the service of the didactic added a moral backbone to folktales, but it rarely curbed their uninhibited display of cruelty. [...] In their best form, the folktales that entered the sphere of children’s literary culture preserved the burlesque humor of the original tales even as they taught lessons; in their worst, they promoted a pedagogy of fear and terror.” (Tatar, 1992, p. 39).

Em consonância com a análise de Tatar (1992), Bartu (2014) afirma:

Entretanto, devido ao fato de eles geralmente terem sido transcritos das fontes orais por escribas masculinos, e terem sofrido uma miríade de modificações culturais e ideológicas, os contos de fada europeus clássicos não puderam manter sua qualidade intocada ao longo do tempo. Às vezes politicamente incorretos, discriminatórios, racistas e majoritariamente sexistas e violentos, embora tenham sempre carregado uma mensagem que pudesse promover bons feitos e moralidade, os contos de fada sempre tiveram um nexo paradoxal entre seus contextos e as mensagens. Tendo visto a condição de natureza discriminatória e paradoxal desses contos, escritores contemporâneos se interessaram por reescrever esses contos tradicionais de modo a alterar os aspectos problemáticos que gostariam de mudar para melhor.⁸⁴ (Bartu, 2014, p. vii, tradução nossa).

Nesse contexto, pensamos que seja possível responder as questões que propusemos em nossa dissertação de Mestrado: o título *Revolting Rhymes* indicaria que o desconforto apontado pelo adjetivo *revolting* estaria conectado ao texto Dahliano ou aos contos de fada tradicionais reescritos pelo autor? Bartu identifica Dahl como um dos escritores contemporâneos que reescreveram contos de fada e comenta:

[...] em seu *Revolting Rhymes* (1982) [Dahl] expressa seu desconforto com as versões clássicas dos contos de fada por meio das versões revisitadas [...] mesclando humor e seu estilo extravagante com o paradigma dos contos de fada. Como uma qualidade geral da ficção de Dahl para crianças, o grotesco e o humor negro constituem sua idiossincrática estratégia narrativa. Dessa forma, sem exceção, também *Revolting Rhymes* é tecido com um forte senso de humor negro o que se supõe ser visto pelas crianças como hilário. Em outro nível, o trabalho com o humor negro na coleção cria uma plataforma de equidade, ausente nas versões tradicionais, para os personagens dos contos de fada. Com a reformulação, Dahl pretende subverter a moral, a injustiça e aspectos discriminatórios dos contos de fada de maneira mais inesperada, parodística e chocante.⁸⁵ (Bartu, 2014, p. 523, tradução nossa).

⁸⁴ However, due to the fact that they had been transcribed generally by male scribes from oral sources and had undergone myriad of cultural and ideological changes, classic European fairy tales were not able to retain their untouched quality through the ages. Being at times politically incorrect, discriminative, racist, mostly sexist and violent, yet always carrying a message to promote good deeds and morality, fairy tales have always had a paradoxical nexus between their contexts and parables. Having seen the discriminative nature and paradoxical condition of these tales, contemporary writers took interest in rewriting these traditional tales in order to change the faulty sides that they wished to alter for the better. (Bartu, 2014, p. vii).

⁸⁵ [...] in his *Revolting Rhymes* (1982) [Dahl] expresses his disturbance with the classical versions of the fairy tales through his revisited versions [...] by blending humour and his whimsical style with narrative frame of fairy tales. As an overall quality of Dahl's children's fiction, grotesque and dark humour constitutes his idiosyncratic narrative strategy. Thus, without being an exception, *Revolting Rhymes* too, is weaved with a strong sense of dark humour for children which they are supposed to find hilarious. On another level, the workings of dark humour in the collection create a platform for equality for the fairy tale

Assim como outros escritores, Dahl adota como alternativa a reescritura como estratégia para apresentar aos leitores alguns contos de fada de modo que pudesse não só alterar aspectos com os quais não concordava, como também resgatar o senso de humor que ao longo do tempo tornou-se menos evidente. Essa opção exemplifica a observação feita por Tatar (1992):

Como preservamos o cânone dos contos de fada mesmo quando o despimos de sua “sabedoria” de outros tempos, de seus construtos culturais irrelevantes ou inapropriados para a criança para quem se lê? Uma resposta óbvia é reescrever as histórias de maneira a aproximá-las de nosso próprio tempo e lugar.⁸⁶ (Tatar, 1992, p. 19, tradução nossa).

Particularmente a respeito do título *Revolting Rhymes*, Bartu (2014) observa:

O título *Revolting Rhymes* é o maior indício que revela a ambiguidade entre o objetivo e o conteúdo do trabalho. Graças ao seu caráter homônimo, a palavra “revolting”, no título, pode ser examinada em duas camadas: a primeira, uma revolta contra a arraigada sujeição às regras descreve a qualidade revisionista do trabalho. Embora a reescritura revisionista dos contos de fada não seja uma estratégia literária incomum para escritores contemporâneos, tais como Angela Carter, A. S. Byatt, Robert Coover e muitos outros, o que a reescritura de Dahl tenta realizar é anunciar abertamente seu objetivo de desafiar a voz autoral dos contos de fada. Esses contos estão literalmente se revoltando contra uma voz arraigada, ainda que corrompida, que endossa sexismo, violência e tratamento desleal. A outra camada ambígua do título se refere à repugnância e à vulgaridade dos eventos que acontecem nos contos revisitados por Dahl. Ironicamente, a violência que permeia profundamente os contos clássicos não tem incomodado os leitores há muito tempo e, nas versões revistas por Dahl, reviravoltas divertidas com tratamento repugnante, mas hilariante dos personagens certamente tem um papel importante na segunda camada implicada no título.⁸⁷ (Bartu, 2014, p. 523-524, tradução nossa).

characters who lacked thereof in the traditional versions. Through reformulation, Dahl projects to subvert the moral, inequitable, and discriminatory aspects of the fairy tales in a more unexpected, parodic and revolting way. (Bartu, 2014, p. 523).

⁸⁶ How do we preserve the fairy-tale canon even as we divest it of the “wisdom” of another age, of cultural constructs that are irrelevant or inappropriate for the child to whom the tale is read? An obvious answer is to rewrite the stories so that they are closer to our own time and place. (Tatar, 1992, p. 19).

⁸⁷ The title *Revolting Rhymes* is the biggest inkling revealing the aim and content of the work equivocally. Due to its homonym quality the word “revolting” in the title can be examined in two layers: the first one rising against the subjection of the entrenched rules describes the revisionist quality of the work. Although revisionist fairy tale retellings are no uncommon writing strategies for contemporary writers, such as Angela Carter, A. S. Byatt, Robert Coover and many more, what Dahl’s new retellings trying to accomplish is to overtly announce their aim of defying the authorial voice of the fairy tales. These tales are literally revolting against the rooted yet crooked traditional voice that endorses sexism, violence, and unfair treatment. The other layer of the equivocal title refers to repugnancy and vulgarity of the events that take place in Dahl’s revisited versions. Ironically enough, the violence that permeates deep into the classical tales have not disturbed the readers for ages, in Dahl’s revisioned versions, playful twists and turns with

Bartu (2014) entende que haja homonímia quanto ao adjetivo *revolting*; a nosso ver, não é possível concordar com a pesquisadora a esse respeito pois, observando as definições:

homógrafo *Adj. S. m.* Diz-se de, ou vocábulos que têm a mesma grafia, mas significações diferentes. Ex.: cedo (advérbio) e cedo (do v. ceder); canto (esquina) e canto (do v. cantar).

[...]

homófono *Adj. S. m.* Diz-se de, ou vocábulo que tem o mesmo som de outro com grafia e sentido diferente. Ex.: paço = palácio real, e passo = marcha, censo = recenseamento, e senso = juízo

[...]

homofonógrafo *Adj.* Diz-se das palavras que se escrevem e pronunciam de modo igual, mas têm sentido e origem diferentes. Ex.: lima (fruta) e lima (ferramenta).

[...]

homonímia *S. f.* 2. Identidade fonética entre formas de significado e origem completamente distintos, como entre *são*, presente do verbo ‘ser’, e *são*, ‘santo’. 3. Na escrita, palavras que têm a mesma pronúncia, e igual grafia (como *falácia*, ‘qualidade de falaz’, e *falácia*, ‘falatório’), ou grafia diferente (como *lasso*, ‘cansado’, e *laço*, ‘laçada’). (Ferreira, 2010, p. 1006).

Na medida em que o adjetivo *revolting* é derivado do verbo *revolt* por meio de sufixação, as duas camadas de sentido às quais Bartu (2014) se refere nos auxiliam a compreender o título respondendo ao nosso questionamento. Dahl lança mão de eventos violentos, como canibalismo (a mãe devorada pelo gigante em “João e o Pé de Feijão”), assassinato (as irmãs malvadas mortas pelo Príncipe em “Cinderela”) e atitudes moralmente questionáveis (aposta em corridas de cavalos em “Branca de Neve e o Sete Anões) ao reescrever os contos. Ao nomear sua coletânea *Revolting Rhymes*, o autor de *Matilda* deixa claro que seu trabalho tem interlocução com a tradição, pois esse diálogo com textos tradicionais permite ao leitor autônomo ou em leitura compartilhada reavivar sua experiência com *nursery rhymes* e com os contos de fada enriquecendo a interação com a versão Dahliana dos contos.

Ademais, em uma metanarrativa, Dahl explicita como o ato de contar uma história e, nesse ponto entendemos que isso ocorra em ambas as formas, na narrativa oral e no registro impresso, aquele que narra toma liberdades para alterar os contos levando em

the sickening but hilarious treatment, of the characters do play a great role on the second layer of the title. (Bartu, 2014, p. 523-524).

consideração não só a reação dos ouvintes, como também aspectos vigentes na sociedade na qual se insere. Tendo em mente o laço constante entre a literatura para crianças e o aspecto pedagógico, ainda visto como necessário, as características ideológicas, sociais e culturais vigentes no período em que os contos foram inicialmente coletados e registrados em forma impressa impregnaram, e seguem impregnando, os textos como aponta Tatar (1992):

Sempre que um livro é escrito por adultos para crianças, há uma maneira de torná-lo implacavelmente educacional, em parte porque a condição de sua existência abre um abismo entre a criança leitora e o adulto sábio e mais velho que produziu o livro.⁸⁸ (Tatar, 1992, p. 92, tradução nossa).

Thacker (2011) comenta a afirmação de Tatar (1992) identificando a forma como Dahl busca se distanciar desse aspecto pedagógico da literatura para crianças ao mesmo tempo que se reaproxima dos contos folclóricos:

É essa qualidade e o afastamento das tendências carnavalescas dos contos folclóricos – com sua excessiva e divertida violência punitiva, fascinação por apetites físicos e reversão momentânea das estruturas sociais de poder prevalentes – que Roald Dahl parece subverter aprimorando textos para crianças. Por meio de ambos, conteúdo e uso inconventional da linguagem, Dahl retoma o grotesco, a violência fantástica solapando estruturas de poder impositivas dos contos folclóricos. Esses fatores acentuam o engajamento ‘conspiratório’ com as crianças leitoras, interrompendo o caráter pedagógico e aprimorando a qualidade da literatura contemporânea para crianças. Paradoxalmente, é a atenção dada por Dahl à contação de história que mais sugere um retorno à natureza de cumplicidade do conto folclórico. Ao lembrar os leitores de maneira assídua sobre o contar histórias e a representação do ato de narrar em sua ficção, Dahl retorna às circunstâncias dialógicas dos contos folclóricos, e desse modo desafia o poder das relações que permeiam a maioria dos encontros entre o adulto autor e a criança leitora.⁸⁹ (Thacker, 2011, p. 16-17, tradução nossa).

⁸⁸ Whenever a book is written by adults for children, there is a way in which it becomes relentlessly educational, in part because the condition of its existence opens a chasm between the child reader and the older, wiser adult who has produced the book. (Tatar, 1992, p. 92).

⁸⁹ It is this quality, and shift away from the carnivalesque tendencies of folk tales – which, with their excessive and playful retributive violence and a fascination with bodily appetites, momentarily reverse the prevalent power structures of society – into improving texts for children that Roald Dahl appears to subvert. Both through subject matter and unconventional use of language, Dahl returns to the grotesque, the fantastical violence, and the undermining of authoritative power structures of folklore. These factors enhance the ‘conspiratorial’ engagement with children as his readers, interrupting the educational and improving qualities of much contemporary children’s literature. Paradoxically, it is Dahl’s attention to storytelling that does most to suggest a return to the complicit nature of the folk tale. By continually reminding his readers of the act of storytelling and representing that act in his fiction, Dahl returns to the dialogic circumstances of the folk tale, and thereby challenges the power relationships that surround most adult author-child reader encounters. (Thacker, 2011, p. 16-17).

É nesse cenário que a manipulação reiterada com vistas a manter o aspecto pedagógico da literatura para crianças é desvelada por Dahl e o recurso à violência nos textos para crianças e, particularmente, em *Revolting Rhymes*, conecta-se ao aspecto “carnavalesco” dos contos folclóricos reinserindo a violência ancestral presente nos contos da tradição oral. Assim, podemos compreender não só a escolha do título *Revolting Rhymes*, com também os primeiros versos de “Cinderela”:

I guess you think you know this story.
 You don't. The real one's much more gory.
 The phoney one, the one you know,
 Was cooked up years and years ago,
 And made to sound all soft and sappy
 Just to make the children happy.
 (Dahl, 2001, p. 5).

Retomaremos essa discussão mais adiante e, em seguida, voltamos nossa atenção aos recursos tipográficos presentes nos textos analisados.

Relevância dos recursos tipográficos e marcas de oralidade em *Revolting Rhymes* e na tradução para o português

Rudd (2011) analisa diversos aspectos linguísticos do texto Dahliano para crianças. Em um percurso que se inicia no nível micro chegando ao nível macro de estruturas linguísticas, o autor analisa inovações lexicais, fonológicas, tipográficas, sintáticas, semânticas e o estilo narrativo. Dentre os aspectos analisados por Rudd (2011), interessa-nos observar o uso de recursos tipográficos recorrentes nas obras para crianças e também presentes em contos para adultos como citado anteriormente. Particularmente em seu artigo “Dahl’s marvellous medicine”, Rudd (2006) faz referência ao estilo narrativo e o uso de recursos tipográficos:

[...] É o estilo narrativo de Dahl que elevam seus trabalhos além do mundano; sua habilidade de caracterizar o personagem e a situação com poucos toques de sua pena. É certamente um estilo literário não convencional; ao contrário, parece um jeito mais oral de escrever, semelhante a alguém contando uma piada ou uma lenga-lenga, ambos de forma direta e, frequentemente, com vulgaridade. [...] Ele também usa diversas técnicas grafológicas para imitar a

oralidade, tais como itálico e caixa alta para ênfase.⁹⁰ (Rudd, 2006, p. 9, tradução nossa).

Apresentamos exemplos de uso de itálico e caixa alta nos contos analisados com o objetivo de identificar contextos em que tais recursos são necessários para aproximar o texto impresso da oralidade, sem a intenção, entretanto, de apresentar uma lista exaustiva de citações incluindo tais recursos gráficos. Em “Cinderela”, diferentemente de outros contos da coletânea, não há uso de caixa alta. O uso de itálico, assim como em outros textos, tem como objetivo ressaltar ênfase, seja na fala de algum personagem: “‘*All right?*’ cried Cindy. ‘Can’t you see/ ‘I feel as rotten as can be!’” (Dahl, 2001, p. 6), seja para destacar alguma informação dada pelo narrador: “All *he* could do was gasp and gulp.” (Dahl, 2001, p. 6). Nota-se, também, uso de itálico para destacar algumas onomatopeias: “He swung his trusty sword and *smack* –/ her head went crashing to the ground.” (Dahl, 2001, p. 11) e “Her Magic Wand went *swoosh* and *swish!*” (Dahl, 2001, p. 12).

O uso de itálico e caixa alta representam momentos em que a ênfase é uma reação natural, sobretudo na leitura em voz alta, por meio da inflexão diferenciada, nos seguintes momentos: a mãe, em “João e o Pé de Feijão”, declara a situação de total penúria: “‘We’re *stony broke!*’” (Dahl, 2001, p. 13); expressão de fúria da mãe “‘I’m *absolutely stupefied!*’” (Dahl, 2001, p. 15); ênfase da ausência de feijões na planta “‘There’s not *one bean!*’” (Dahl, 2001, p. 15); expressão de surpresa “‘A *clever nose!*’” (Dahl, 2001, p. 17) e “‘He said he *smelled* an Englishman!’” (Dahl, 2001, p. 17); o filho desafia a mãe “‘Why don’t you climb the crazy bean.’” (Dahl, 2001, p. 17); expectativa quanto ao anúncio do gigante “‘Jack listened for the *fee-fo-fum.*’” (Dahl, 2001, p. 19); resignação de João quanto a sua única alternativa para adquirir as folhas de ouro “‘I guess I’ll *have* to take a wash” (Dahl, 2001, p. 19). O uso de caixa alta é restrito à reprodução das palavras do gigante: “‘FEE FI FO FUM/ ‘I FEEL THE BLOOD OF AN / ENGLISHMAN!’” (Dahl, 2001, p. 16) e “‘FEE FI FO FUM, / ‘RIGHT NOW I CAN’T SMELL ANYONE.’” (Dahl, 2001, p. 20) e, assim como convencionado para mensagens eletrônicas (embora não houvesse tal meio

⁹⁰ [...] It is Dahl’s style of narration that lifts his works beyond the mundane; his ability to convey character and situation with a few strokes of his pen. It is certainly not a traditionally literary style; rather it seems a more oral way of writing, akin to someone narrating a joke or a shaggy dog story, both in its directness and, often, its vulgarity. [...] He also uses a number of graphological technique to emulate a speaking voice, such as italics and capitals for emphasis. (Rudd, 2006, p. 9).

de comunicação quando o texto foi publicado), a caixa alta pode ser compreendida como uso de tom elevado da voz.

Em “Branca de Neve e os Sete Anões” caixa alta usada em “A MAGIC TALKING LOOKING-GLASS.” (Dahl, 2001, p. 21) e “And grabbed THE MIRROR off the wall.” (Dahl, 2001, p. 26) não só identifica precisamente que tipo de espelho se tratava, como também sugere o uso de inflexão de voz diferenciada em leitura em voz alta para surpreender e/ ou atrair a atenção do leitor. Quanto ao uso de itálico, observamos as seguintes ocorrências: ““From now on, Queen, you’re *Number Two*. / ‘*Snow-White* is prettier than you!’” (Dahl, 2001, p. 22) em que o recurso é usado para expressar troça e sarcasmo na resposta do espelho para o repetido questionamento da rainha; quando Branca de Neve corre o risco de ser morta pelo caçador, suplicando por sua vida declarou: “She cried again, ‘I’ve done no *wrong!*’” (Dahl, 2001, p. 23).

Observa-se que em “Cachinhos Dourados e os Três Ursinhos” não há uso de caixa alta; quanto ao itálico, o recurso é usado em situações em que a voz narrativa insta o leitor a considerar como se sentiria diante das traquinagens de Cachinhos Dourados: “I say again, how *would* you feel / If you had made this lovely meal / And some deliquent little tot / Broke in and gobbled up the lot? (Dahl, 2001, p. 30); o modal *would* italicizado reflete a intenção explícita da voz narrativa de levar o leitor a uma reação antipática em relação a Cachinhos Dourados. Essa intenção fica patente quando as ações desastrosas da menina são enumeradas como crimes cometidos por ela:

Crime One, the prosecution’s case:
She breaks and enters someone’s place.

Crime two, the prosecutor notes:
She steals a bowl of porridge oats.

Crime three: She breaks a precious chair
Belonging to the Baby Bear.

Crime four: She smears each spotless sheet
With filthy messes from her feet.
(Dahl, 2001, p. 34).

Como pode ser visto, além da própria escolha lexical – abordada mais adiante –, os recursos tipográficos são usados para induzir uma diferenciação vocal convidando o leitor para uma leitura em voz alta (diríamos que também na leitura silenciosa, pois a voz

interior também pode refletir esse destaque) e acréscimo de ênfase com consequente realce para informações específicas e relevantes na narrativa.

No que concerne às marcas de oralidade, destacamos inicialmente o uso de interjeições: “Heck!” (Dahl, 2001, p. 8) e “Whoopee!” (Dahl, 2001, p. 9) em “Cinderela”; em “João e o Pé de Feijão” temos: “By gollikins” (Dahl, 2001, p. 15), “By gad” (Dahl, 2002, p. 19), “By Christopher!” (Dahl, 2001, p. 19), “By gum!” (Dahl, 2001, p. 19); “Bravíssimo!” (Dahl, 2001, p. 24) em “Branca de Neve e os Sete Anões” e, por fim, “Then dad cries, ‘Golly-gosh! Gee-whizz! / ‘Oh cripes! How hot this porridge is!’” (Dahl, 2001, p. 29) e “Goody-good! Hooray! Hurrah!” (Dahl, 2001, p. 34) em “Cachinhos Dourados e os Três Ursinhos”.

O uso das interjeições citadas acima reforça a informalidade e aproxima o texto da oralidade. Interjeições usadas por Dahl particularmente em “João e o Pé de Feijão” e “Cachinhos Dourados e os Três Ursinhos” são consideradas datadas, mas pensamos que contrastam de forma lúdica com itens contemporâneos, a saber: o aspirador de pó usado pela mãe e o Rolls Royce citado por ela, aproximando o texto do leitor com um efeito cômico evidente. A respeito desse tipo de interjeição, Rudd (2011) observa:

[...] duas concepções erradas a respeito do vocabulário de Dahl precisam ser corrigidas. [...] A segunda acusação é de que sua linguagem – especialmente as gírias – são datadas (as frequentes exclamações ‘*by gum*’, ‘*by gosh*’, ‘*gee-whizz*’, e ‘*golly-gosh*’, por personagens de todas as idades). No entanto, eu argumentaria que a forte presença da voz de Dahl faz com que essas expressões façam parte de seu notável idioleto.⁹¹ (Rudd, 2011, p. 57, tradução nossa).

Além das interjeições, há marcas fonéticas – comuns na língua inglesa –, presença recorrente de discurso direto, uso de imperativo e diversas ocorrências em que o narrador interpela diretamente o leitor. Essa interpelação simula uma contação de história, situação em que ouvintes e contador da história interagem gerando uma atmosfera de acolhimento em que a criança ouvinte sente-se à vontade para interpelar, questionar e comentar a respeito da história que está sendo narrada. Evidentemente, em um texto impresso não há espaço real para a interação entre leitor e narrador, mas a interação com o leitor implícito

⁹¹ [...] two misconceptions about Dahl’s lexis need correction. [...] A second accusation is that his language – his slang especially – is dated (the frequent exclamations of ‘*by gum*’, ‘*by gosh*’, ‘*gee-whizz*’, and ‘*golly-gosh*’, by characters of all ages). However, I would argue that Dahl’s strong voice effectively makes these expressions part of his distinctive idiolect. (Rudd, 2011, p. 57).

é suposta, por exemplo: “I say again, how *would* you feel / If you had made this lovely meal / And some delinquent little tot / Broke in and gobbled up the lot?” (Dahl, 2001, p. 30).

Na tradução de Luciano Vieira Machado (2007) houve supressão total de itálico em “Cinderela”; em “João e o Pé de Feijão” também houve supressão de itálico, mas não só o uso de caixa alta foi preservado como há acréscimo do recurso na fala do gigante comentando sobre a mãe de João e, como resultado, há adição de ênfase: “O PETISCO FOI BOM E GOSTOSO, CONTUDO, / (isso em tom de raiva) POR DEMAIS OSSUDO.” (Dahl/ Machado, 2007, p. 22). Em “Branca de Neve e os Sete Anões” também houve supressão de itálico e manutenção de caixa alta e, por fim, em “Cachinhos Dourados e os Três Ursinhos” itálico foi mantido somente na enumeração dos “crimes” cometidos pela menina. Como itálico e caixa alta são usados no texto de partida com o fim de acrescentar ênfase instigando e convidando o leitor para uma leitura em voz alta com modulação de voz, no texto de chegada essa característica do texto apresenta alteração.

Como marcas de oralidade, assim como no texto de partida, há o uso de interjeições, imperativos, há comentários do narrador interpelando o leitor e o discurso direto é mantido. As onomatopeias em “Cinderela” não foram mantidas: “Her Magic Wand went *swoosh* and *swish*!” “sacode a varinha pra lá e pra cá/ e fala pra Cindy não se preocupar,” (Dahl/ Machado, 2007, p. 15); a marca de oralidade fonética “pra/ pro” é usada no exemplo acima e em outros momentos do texto. Quanto à colocação pronominal, observa-se que há várias instâncias em que o pronome átono é usado antes do verbo, refletindo o uso recorrente de próclise na língua falada. “Está tudo bem, **me** diz, sim ou não?” (Dahl/ Machado, 2007, p. 10, negrito nosso), “suba lá bem depressa e **me** traga tudo!” (Dahl/ Machado, 2007, p. 19, negrito nosso), ““Oh, **me** dá uma chance, faz esse favor!”” (Dahl/ Machado, 2007, p. 28, negrito nosso). Contudo, a próclise é evitada no início da oração, pois não está de acordo com a gramática normativa, embora seja de uso corrente entre os falantes: “**Leve-me** agora ao Palácio Real!” (Dahl/ Machado, 2007, p. 10, negrito nosso); nos exemplos “(O pé que **o** calça deve ser grudento).” (Dahl/ Machado, 2007, p. 12, negrito nosso) e “Eu **o** vi, oh mãe, senti um medão!” (Dahl/ Machado, 2007, p. 20, negrito nosso) a próclise soa menos natural na língua falada, pois seria substituída

pelo uso de pronome sujeito em posição de objeto, respectivamente: “O pé que calça **ele** deve ser grudento.” e “Eu vi **ele**, oh mãe, senti um medão!”

Há também o uso de “a gente” substituindo o pronome sujeito “nós”: “Reconheça agora, mamãe, ó descrente! / O feijão é melhor que a vaca **da gente!** / A mãe diz: “Ora, seu maluco, você quer me dizer / onde estão os feijões para **a gente** colher?” (Dahl/ Machado, 2007, p. 19, negrito nosso). Por fim, destacamos o uso de pretérito imperfeito do indicativo substituindo o futuro do pretérito do indicativo, uso comum na língua falada: “De minha parte eu acho que ela **devia** / Ser bem castigada, como **merecia.**” (Dahl/ Machado, 2007, p. 41, negrito nosso). Os recursos usados pelo tradutor, resguardadas as diferenças entre as línguas de partida e de chegada, possibilitam ao leitor desfrutar de uma leitura que se aproxima muito da língua falada e que, tanto quanto o texto de partida, simula a interação entre contador de histórias e ouvintes.

Foco narrativo

Valle (2008) discute a foco narrativo em obras para crianças e para adultos de Roald Dahl buscando demonstrar que, ao contrário do que pode parecer, o fato de Dahl ter escrito para ambos os públicos não implica o uso de códigos distintos, pois trata-se de um único escritor. A propósito, particularmente, do foco narrativo em livros para crianças, Valle (2008) afirma:

A voz narrativa é um elemento importante nos livros para crianças de Dahl. Seja ela uma primeira pessoa ou um narrador onisciente, todos compartilham em diferentes graus as seguintes características: todos são intrusivos, oniscientes e com controle total da narrativa. O leitor implícito é frequentemente interpelado com perguntas, conselhos e instruções demandando, assim, sua atenção e participação na história. Esses narradores da literatura infantil não são neutros, tomam partido e comentam frequentemente sobre eventos narrados e personagens descritos expressando suas opiniões livremente.⁹² (Valle, 2008, p. 293, tradução nossa).

⁹² The narrative voice is a very important element in Dahl’s children’s books. Be it either a first-person or a third-person omniscient narrator, they all share in various degrees the following features: they are all intrusive, all-knowing and overtly in control of the narrative. The implied reader is frequently addressed with questions, pieces of advice and instructions, thus demanding the reader’s attention and participation in the story. These children’s literature narrators are not neutral but take sides and often make comments about the events narrated and characters depicted, expressing freely their opinions. (Valle, 2008, p. 293)

Citando *Matilda* como exemplo de narrador intrusivo, Valle (2008) afirma também que:

[o] narrador tende a ser extremamente crítico e não só tem seus próprios pontos de vista como também os compartilha com o leitor implícito. Nos livros para crianças de Dahl, os narradores sempre expressam sua posição ideológica. Eles se mostram a favor ou contra certas atitudes e hábitos. [...] Esses narradores atuam como testemunhas e juizes do personagem e seu comportamento. Já têm uma opinião formada da história e, portanto, o que o leitor recebe é uma história filtrada por eles. Isso significa que os leitores não podem decidir por eles mesmos. O narrador nos diz quem são os personagens bons e os maus e quais atitudes e hábitos devem ser “aplaudidos” ou “reprovados”. Adjetivos positivos e negativos e recursos linguísticos tais como ironia informam o leitor sobre a posição ideológica na história. Ele nunca permanece neutro.⁹³ (Valle, 2008, p. 294, tradução nossa).

Em *Revolting Rhymes*, a voz narrativa é a terceira pessoa onisciente e intrusiva que assume explicitamente a posição de um contador de história conduzindo nosso olhar e estimulando a aprovação ou a reprovação dos personagens como afirmado por Valle (2008). Esse posicionamento é estabelecido nos primeiros versos de “Cinderela”: “I guess you think you know this story. / You don’t. The real one’s much more gory. / The phoney one, the one you know, / was cooked up years and years ago, / and made to sound all soft and sappy / just to keep the children happy.” (Dahl, 2001, p. 5); essa introdução apresenta não só a história, mas também a própria coletânea *Revolting Rhymes*, como alega Furniss (2002). Murdoch (2011), por sua vez, a respeito dos mesmos versos afirma: “Esse breve excerto contém duas alegações sobre os contos de fada: um, que há algo como uma história real ou original, e dois, que essa história original tem sido alterada no processo de censura dos contos para crianças leitoras.”⁹⁴ (Murdoch, 2011, p. 166, tradução nossa). Com essas palavras o narrador não só afirma que as histórias difundidas foram alteradas

⁹³ The narrator tends to be highly critical and not only has he got his own views but also shares them with the implied reader. In Dahl’s children’s books, narrators always express their ideological position. They show themselves in favour or against certain attitudes and habits. [...] These narrators act as witnesses and judges of character and behaviour. They have already formed an opinion of the story and, therefore, what the reader gets is a story filtered through them. This means the readers cannot decide for themselves. The narrator tells us who the ‘good’ and the ‘bad’ characters are and which attitudes and habits should be ‘applauded’ or ‘condemned’. Positive and negative adjectives and linguistic devices such as irony inform the reader of the narrator’s ideological position in the story. He never stays neutral. (Valle, 2008, p. 294).

⁹⁴ “This short section contains two claims about the fairy tale: one, that there is such a thing as a real or an original story, and two, that this original story has been corrupted in the process of censoring the tales for child readers.” (Murdoch, 2011, p. 166).

para satisfazer os leitores, como também deixa implícito que a história, prestes a ser apresentada, se aproxima de uma suposta “história original”.

Apresentamos breves comentários acerca do foco narrativo em *Revolting Rhymes* buscando evitar repetições desnecessárias, pois esse aspecto será retomado na análise dos contos e no desenvolvimento do cotejo entre os contos para adultos e para crianças. Contudo, é importante ainda apontar que concordamos com o ponto de vista de Valle (2008) que identifica semelhanças entre o procedimento adotado pela voz narrativa daquele de um diretor de cinema:

O narrador controlando a narrativa decide, como um diretor de cinema, para onde direcionar a câmera. Mostra o que quer que os leitores vejam. Desse modo, escolhe o que quer nos dizer, o que manter para si e quando expor certas informações. Está no controle do passo e do ritmo da história. [...] O leitor é levado pela mão por um narrador que age como um guia, mostrando o caminho.⁹⁵ (Valle, 2008, p. 301, tradução nossa).

Direcionando o olhar do leitor, o narrador – a um só tempo – controla o ritmo da narrativa e tende a sensibilizar o leitor com o objetivo de desenvolver empatia em relação aos personagens cujas atitudes pretende valorizar e antipatia com relação aos personagens cujas atitudes julga que devam ser reprovadas. Obviamente, o leitor pode não concordar inteiramente com o ponto de vista do narrador, mas os recursos usados na articulação da narrativa deixam pouco espaço para que o leitor consiga se desvencilhar do direcionamento do narrador.

A seguir, concentramos nossa atenção em cada um dos contos selecionados de *Revolting Rhymes* observando aspectos relevantes além de explicitar relações estabelecidas entre os textos de partida e de chegada.

⁹⁵ The narrator in control of the narrative decides like a film director where to point the camera. He shows what he wants the readers to see. Thus, he chooses what to tell us, what to keep to himself and when to disclose certain information. He is in charge of the pace and rhythm of the story. [...] The reader is taken by the hand of the narrator acting as a guide, showing the way. (Valle, 2008, p. 301).

3.1 “Cinderela”: e o príncipe nem sempre é encantado⁹⁶

O texto Dahliano em interlocução com Perrault, Grimm e Carroll

No cânone da literatura infantil temos duas versões consagradas e largamente difundidas: “Cinderela ou a Gata Borralheira” de Charles Perrault e “A Gata Borralheira” dos Irmãos Grimm e ambas as versões apresentam diferenças quando comparadas. Na versão dos Grimm a mãe da personagem morre no início da história, mas continua protegendo a filha mesmo depois do falecimento; no leito de morte a mãe pede à filha que plante uma árvore sobre o túmulo, diz que deve balançar a árvore para ter um desejo atendido e que receberá ajuda quando estiver em perigo; seguindo as instruções da mãe, balança a árvore e obtém as vestimentas para participar do baile real; pombas brancas ajudam Cinderela na realização das tarefas impostas pelas irmãs; na tentativa de calçar o sapatinho perdido por Cinderela ao fugir do baile, cada uma das irmãs corta parte do pé e são denunciadas pelo sangramento do pé ferido.

Em Perrault, a mãe de Cinderela é citada, mas não interfere na sorte da filha. A madrasta também tem duas filhas que tratam Cinderela e impõem a ela todas as tarefas da casa além de humilhá-la sempre que podem. O maravilhoso se faz presente na figura da Madrinha que auxilia a moça transformando uma abóbora e pequenos animais em uma carruagem com belos cavalos e pajens além de transformar as roupas encardidas em belos trajes; as irmãs não cortam parte dos pés para calçar o sapatinho e são perdoadas por Cinderela. É relevante observar que em ambas as versões Cinderela é uma jovem cordata, bondosa e bonita que aceita os maus tratos das filhas da madrasta sem queixas. Sua atitude implica sofrimento e abnegação, pois é obrigada a fazer todos os serviços da casa e servir as “irmãs” mesmo depois de sofrer zombarias e humilhações; sua recompensa é assegurada por intervenção do maravilhoso, seja pela proteção da mãe (além-túmulo), seja pela madrinha.

A versão Dahliana dialoga, simultaneamente, com o texto perraultiano, com a presença de uma fada madrinha que usa a varinha de condão para realizar os desejos de

⁹⁶ Trabalho apresentado no **VII Encontro Internacional de Tradutores e XIII Encontro Nacional de Tradutores – ENTRAD** de 07 a 11 de outubro de 2019, Universidade Federal da Paraíba com o título original é **E o príncipe nem sempre é encantado: uma leitura de “Cinderela” de Roald Dahl**.

Cinderela (embora não haja transformações como aquelas presentes no texto de Perrault); e dos Irmãos Grimm, na medida em que o Príncipe assume a tarefa de buscar a dona do sapatinho perdido. Contudo, é preciso observar que Cinderela é apresentada de maneira diversa como observam Furniss (2002) “[...] Cinderela, no início, é mimada e exigente, não doce e inocente.”⁹⁷ (Furniss, 2002, apud Karolides, 2002, p. 352, tradução nossa) e Bartu (2021):

O estilo sagaz e sarcástico de Dahl se revela na ilustração dos protagonistas e cenas do texto fonte. Na parte em que ela faz pedidos para a fada madrinha, a linguagem usada por Cinderela dá a primeira impressão sobre seu caráter. Ela ordena que a fada madrinha a leve para o baile porque está enciumada e, insolentemente, exige um vestido, uma carruagem, brincos, broche de diamante, sapatos prateados e meia-calça.⁹⁸ (Bartu, 2021, p. 526, tradução nossa).

Acerca do comentário de Bartu (2021), observamos que o adjetivo *jealous* usado no texto de partida revela não só o desejo de Cinderela de participar do baile como as demais moças, mas também um desvio inserido no conto. A Cinderela cordata e gentil de Grimm e Perrault é apresentada por Dahl com personalidade voluntariosa – ordena ações da fada madrinha que possibilitem sua ida ao baile –; ela admite que está enciumada: “She beat her fist against the wall, / And shouted, ‘Get me to the Ball! / ‘There is a Disco at the Palace! / ‘The rest have gone and I am jealous!’” (Dahl, 2001, p. 6) e é presunçosa, pois afirma: “‘Done up like that I’ll guarantee / ‘The handsome Prince will fall for me!’” (Dahl, 2001, p. 6). Na tradução de Machado, a atitude da moça também fica clara: “Ela esmurra a parede num gesto brutal/ e grita: ‘leve-me agora ao Palácio Real! / Hoje tem Discoteca no grande salão. / Todo mundo está lá, só eu é que não! [...] Garanto a você: produzida assim, / O bonitão do Príncipe vai cair por mim!’” (Dahl/ Machado, 2007, p. 10-11). No texto de partida percebe-se, com o uso do adjetivo *jealous*, que a educação de Cinderela era limitada pois, de acordo com o dicionário eletrônico *The Century*

⁹⁷ [...] Cinderella in the beginning is spoiled and demanding, not sweet and innocent. (Furniss, 2002, apud Karolides, 2002, p. 352).

⁹⁸ Dahl’s witty and sardonic style reveals itself in the illustration of the major characters and scenes of the source. In the part where she wished for things from the Godmother, Cinderella’s language gives the first impression about her character. She commands Godmother to take her to the ball because she is ‘jealous!’ and brazenly asks for a dress, a coach, earrings, a diamond brooch, silver slippers and nylon panty-hose (Bartu, 2021, p. 526).

Dictionary, *jealous* é considerado uma forma obsoleta ou dialetal de *jealous* (p. 3216)⁹⁹. O adjetivo é usado para descrever, pejorativamente, pessoas que querem ter o que outras pessoas têm, segundo a entrada número 2 no dicionário *LDELC*¹⁰⁰ (2005, p. 742, tradução nossa). A respeito do uso da forma obsoleta ou dialetal, Bartu (2021), em nota, observa que “A linguagem pobre de Cinderela indica sua nova identidade inculta e rude.”¹⁰¹ (Bartu, 2021, nota 1, p. 526, tradução nossa).

Em “Cinderela” o narrador, além de expressar sua opinião sobre a história: “Ah-ha, you see, the plot grows thicker, / And Cindy’s luck starts looking sicker.” (Dahl, 2001, p. 9), critica o comportamento do Príncipe: “Then rather carelessly, I fear, / He placed it on a crate of beer.” (Dahl, 2001, p. 8) sugerindo que ele é descuidado. Ademais, há um contraste entre seu entusiasmo quanto à dona do sapatinho perdido: “He pressed it to his pounding heart, / ‘The girl this slipper fits,’ he cried, / ‘Tomorrow morn shall be my bride! / I’ll visit every house in town / ‘Until I’ve tracked the maiden down!’” (Dahl, 2001, p. 8) e sua reação quando o sapatinho trocado serviu em uma das “irmãs” de Cinderela: “The Prince went white from ear to ear. / He muttered, ‘Let me out of here.’” (Dahl, 2001, p. 9); tal contraste revela que o Príncipe não estava exatamente em busca de uma mulher que merecesse seu amor, mas estava interessado na aparência física da moça e em satisfazer seus próprios caprichos. Quanto às “irmãs” de Cinderela, elas são feias “The Ugly Sisters, jewells and all, / Departed for the Palace Ball,” (Dahl, 2001, p. 5), e uma delas age com astúcia: “At once, one of the Ugly Sisters, / (The one whose face was bloched with blisters) / Sneaked up and grabbed the dainty shoe, / And quickly flushed it down the loo. / Then in its place she calmly put / The slipper from her left foot.” (Dahl, 2001, p. 8-9). Vê-se, assim, que o narrador apresenta os personagens ao leitor de maneira tendenciosa não deixando espaço para questionamento quanto ao caráter e às atitudes dos personagens.

No texto de chegada, nota-se que a voz narrativa descreve as irmãs de Cinderela de forma mais negativa em comparação com o texto de partida: “as Irmãs Feiosas, **encarnação do mal**, / vão empetecadas ao Baile **Real**,” (Dahl/ Machado, 2007, p. 10,

⁹⁹ an obsolete or dialectal form of *jealous* (*The Century Dictionary*, [1889]/ 2001, p. 3216) disponível em: <http://www.global-language.com/century/>, acesso em 09.06.2022).

¹⁰⁰ **Jealous** *adj often derog* 2 wanting to have what someone else has. (*Longman Dictionary of English Language and Culture*, 2005, p. 742).

¹⁰¹ Cinderella’s poor language indicates her low-brow and rude new identity. (Bartu, 2021, p. 526).

negrito nosso); “Uma das Feiosas, **muito espertinha**, / (A que tinha a cara cheia de **espinhas**) / Pegou o sapato – **olha que malvada!** – / E, mais que depressa, tacou na **privada**.” (Dahl/ Machado, 2007, p. 12, negrito nosso). Vê-se que o acréscimo de “encarnação do mal” viabiliza a rima com “Baile Real” enquanto “muito espertinha” não só possibilita a rima com “espinhas” como também recupera o sentido de *sneaked up* usado no texto de partida; há, além disso, o acréscimo de “olha que malvada” que rima com “privada” no verso seguinte. Esse recurso é utilizado também em “‘Cuide de sua vida’, diz o **malvado**. / Cindy quase morre, de tanta **aflição**.” (Dahl/ Machado, 2007, p. 13, negrito nosso) cujo acréscimo de “malvado” não só viabiliza a rima com “aflição” como também enfatiza o comportamento negativo do Príncipe. No texto Dahliano, o príncipe comporta-se de maneira oposta ao que se espera de um príncipe de contos de fada e essa mudança implica alterações que serão discutidas mais adiante.

Os versos iniciais de “Cinderela”, aos quais nos referimos anteriormente, expressa um alerta aos leitores sobre outras versões afirmando que foram suavizadas e embelezadas com o fim de agradar as crianças:

I guess you think you know this story.
 You don't. The real one's much more gory.
 The phoney one, the one you know,
 Was cooked up years and years ago,
 And made to sound all soft and sappy
 Just to make the children happy.
 (Dahl, 2001, p. 5).

Valle (2008) entende essa sequência de versos como um exemplo em que é compartilhada com o leitor informação que apenas o narrador detém, pois tem controle total sobre a história e seu andamento. Bartu (2021) nota que, com os versos iniciais, Dahl nega que sua versão seja a primeira a incluir violência e, concomitantemente, pretende não ser responsabilizado pelas cenas violentas do conto. Entendemos, como Furniss (2002) que Dahl retoma as chamadas *nursery rhymes* do ponto de vista formal, pois suas versões são escritas em versos rimados que evocam o ritmo das diferentes rimas infantis, tais como “Twinkle, Twinkle, Little Star” valorizando, dessa forma, a tradição dos textos para crianças; por outro lado, essa retomada da tradição dá sustentação para as alterações jocosas inseridas por ele. Outro aspecto retomado é a referida violência, um aspecto constante nos textos da tradição oral e muitas vezes criticada em sua obra.

Marcus Mazzari (2013), em sua apresentação para a tradução para o português dos primeiros 156 contos publicados pelos Irmãos Grimm, afirma:

Na passagem da versão oral para a escrita houve certa elaboração estilística, houve trabalho de padronização e homogeneização, trechos fragmentários foram complementados, contradições abrandadas etc. Isso se deu, porém, de modo bem mais acentuado a partir da segunda edição dos *Contos maravilhosos infantis e domésticos* [1819] e, principalmente, mediante a intervenção de Wilhelm Grimm que, tornando-se responsável por essa e todas as futuras edições da coletânea, procurou cada vez mais moldar as narrativas – que ademais iam se revelando um grande sucesso entre o público infantil – à leitura das crianças, em primeiro lugar atenuando as passagens de cunho sexual mais explícito. (Grimm, 2013, p. 18-19).

Dentre as várias possibilidades de estudos e análises dos contos de fadas, Zipes (2002) propõe um olhar do ponto de vista histórico. Referindo-se a diversos estudos, o pesquisador evidencia diferenças entre os contos folclóricos e os contos de fadas – os primeiros associados à tradição oral e os segundos à tradição literária –; assim, segundo Zipes (2002):

Originalmente, os contos folclóricos eram (e ainda são) uma forma narrativa oral cultivada por pessoas alfabetizadas ou não para expressar a maneira pela qual percebiam e percebem a natureza, a ordem social e seus desejos de satisfazer suas necessidades e vontades. Estudos históricos, sociológicos e antropológicos têm mostrado que os contos folclóricos têm origem tão antiga quanto o período Megalítico e que pessoas alfabetizadas e não alfabetizadas mantinham e transformavam os contos. Como August Nitschke demonstrou, os contos são reflexo da ordem social em um dado momento histórico e, como tal, simbolizam aspirações, necessidades, sonhos e desejos das pessoas comuns em tribos, comunidades ou sociedades, ora afirmando os valores e normas sociais, ora revelando a necessidade de mudá-los.¹⁰² (Zipes, 2002, p. 7, tradução nossa).

Zipes (2002) também afirma que no século dezenove “Os contos folclóricos foram reescritos e transformados em contos de fadas didáticos para crianças para que não fossem

¹⁰² Originally the folk tale was (and still is) an oral narrative form cultivated by non-literate and literate people to express the manner in which they perceived and perceive nature and their social order and their wish to satisfy their needs and wants. Historical, sociological and anthropological studies have shown that the folk tale originated as far back as the Megalithic period and that both non-literate and literate people have been the carriers and transformers of the tales. As August Nitschke has demonstrated, the tales are reflection of the social order in a given historical epoch, and, as such, they symbolize the aspirations, needs, dreams and wishes of common people in a tribe, community, or society, either affirming the dominant social values and norms or revealing the necessity to change them. (Zipes, 2002, p. 7).

prejudicadas pela violência, crueza e exagero fantástico dos originais.”¹⁰³ (Zipes, 2002, p. 18, tradução nossa). As observações de Zipes (2002) não só dialogam com as palavras de Mazzari (2013) como também de Tatar (1992):

Uma vez que os contos de fadas adentraram o reino da literatura infantil, assumiram uma nuance didático-protetiva que tem sido praticamente impossível de ser removida. Em vez de reduzir as cenas de violência nas histórias para crianças, transcritores e coletores frequentemente adicionaram lições morais que, a seus olhos, lhes deram licença para enfatizar ou até exagerar as descrições de punição e morte.¹⁰⁴ (Tatar, 1992, p. 11, tradução nossa).

Depreendemos, então, que o texto Dahliano apresenta alterações na narrativa das conhecidas histórias para crianças apresentando ao leitor cenas de violência que, apesar das várias críticas, resgatam, sem extrapolar, a violência já presente nos contos considerados tradicionais para crianças. A advertência inicial em “Cinderela” não introduz uma versão que se pretende ser a original, mas sim a aproximação com uma tradição alterada com suavizações e embelezamentos.

Seleção lexical nos textos de partida e chegada e estratégias de tradução

Quanto à seleção lexical em “Cinderela”, concentramos nossa atenção em alguns itens relevantes no texto de partida em língua inglesa e na tradução brasileira. A partir dessa observação tecemos alguns comentários levando em conta modalidades tradutórias adotadas que evidenciam a abordagem do tradutor. Assim, retomamos os versos iniciais de “Cinderela”:

I guess you think you know this story.
You don't. The real one's much more **gory**.
The **phoney** one, the one you know,
Was cooked up years and years ago,
And made to sound all soft and **sappy**
Just to keep the children happy.

¹⁰³ Folk tales were rewritten and made into didactic fairy tales for children so that they would not be harmed by the violence, crudity and fantastic exaggeration of the originals. (Zipes, 2002, p. 18).

¹⁰⁴ Once fairy tales entered the realm of children's literature, they took on a protective didactic coloring that has been virtually impossible to remove. Rather than toning down scenes of violence for children's stories, recorders and collector often added moral lessons that, in their eyes, gave them license to emphasize or even exaggerate descriptions of punishment and death. (Tatar, 1992, p. 11).

(Dahl, 2001, p. 5, grifo nosso).

Gory é um adjetivo usado em situações informais para descrever, por exemplo, um filme que inclui muitas cenas de violência e morte e na expressão *all the gory details* para referir-se a detalhes interessantes sobre uma situação desagradável segundo *LDEL*C (2005); de acordo com o *Longman Dictionary of Contemporary English* (1995, p. 1259), o adjetivo *sappy* é usado no inglês americano (cujo equivalente no inglês britânico é *soppy*) e refere-se à expressão de emoções de forma tola; o uso da forma americana não só possibilitou a rima com *happy* no verso seguinte, como também contribuiu para a articulação da comicidade do texto, pois ao afirmar que a versão tradicional é falsa e propositalmente tola preparou o leitor para a presença de fatos inesperados na história. Da mesma forma *phoney*, um adjetivo usado informalmente para referir-se a algo falso ou irreal com o objetivo de enganar alguém como em *a phoney address* é mais uma escolha no âmbito lexical que revela o propósito do narrador de elaborar uma versão inesperada de “Cinderela”.

Na tradução de Luciano Vieira Machado a solução adotada para *gory* é atenuada “A coisa é mais feia do que foi contado.” (Dahl/ Machado, 2007, p. 10), pois não há referência à violência. Contudo, no verso seguinte há uma transposição por desdobramento – de acordo com a nomenclatura de Aubert (2006) – e *phoney* é desdobrado em “falsificada, enganosa e falaz”. No verso: “e agradar as crianças – que patifaria!” (Dahl/ Machado, 2007, p. 10) verifica-se que o tradutor optou, mais uma vez, por uma transposição, mas, nesse caso, por acréscimo quando comparamos o verso em questão com o de partida “Just to keep the children happy.” (Dahl, 2001, p. 5). Buscamos o significado de “patifaria” e “patife” no *Dicionário Aurélio da língua portuguesa* e encontramos duas acepções adequadas para esse contexto: “**patifaria**: [De patife + -aria] **S. f.** Ato de patife; maroteira, velhacada; **patife**: [De or. obscura.] **Adj. S. m.** 1. Desavergonhado, descarado, insolente. 2. Tratante, velhaco, maroto.” (Ferreira, 2010, p. 1579). Reconhecemos que o acréscimo de “patifaria”, ainda que os jovens leitores não estejam familiarizados com o termo, possibilitou a compensação de *gory* que havia sido atenuado no verso anterior porque os adjetivos apresentados como sinônimos, sobretudo “**velhaco** [Do esp. *bellaco*.] **Adj. 1.** que ludibria de propósito ou por má índole. **2.** Que é

traíçoeiro ou fraudulento; patife, ordinário.” (Ferreira, 2010, p. 2139), têm carga semântica tão negativa quanto o adjetivo *gory* no texto de partida.

Quando Cinderela correu e o príncipe tentou detê-la, temos: “As Cindy shouted, ‘Let me go!’ / The dress was ripped from head to toe. / She ran out in her underwear, / And lost one slipper on the stair.” (Dahl, 2001, p. 8); na solução apresentada por Luciano Vieira Machado lemos: “Cinderela então grita: ‘Agora me larga!’/ E de cima a baixo o vestido rasga. / Além da calcinha, não lhe sobra mais nada, / E até o sapatinho perde na escada.” (Dahl/ Machado, 2007, p. 11); chamou-nos a atenção nesses versos o uso de *underwear* que se refere à roupa de baixo de forma genérica e o tradutor optou por “calcinha” que é uma peça específica de roupa de baixo. Nesse caso não entendemos a opção do tradutor como acréscimo de sensualidade para a cena, mas como uma solução que facilita a composição da rima com o verso seguinte.

A esse respeito, o comentário de Bartu (2021) auxilia a compreensão da mudança de atitude de Cinderela no decorrer da narrativa:

Em total contraste com o conto fonte, Cinderela é despida de ambos suas roupas e sua dignidade diferentemente da imagem de uma inocente e oprimida heroína. Ainda que a cena em que ela corre seminua pareça uma desgraça para ambos a heroína e a enraizada tradição dos contos de fada, Dahl reconta essa parte de forma tão divertida que o leitor ri diante da crua incongruência de uma Cinderela seminua e envergonhada vista em um ambiente suntuoso.¹⁰⁵ (Bartu, 2021, p. 526, tradução nossa).

A jovem, que estava tão ansiosa para participar do baile real e imaginava que teria plenas condições de conquistar o príncipe e ter a oportunidade de casar-se com ele, muda de opinião (a esse respeito teceremos comentários mais adiante). Ressalte-se, ainda, que nos versos: “The Prince cried, ‘Who’s this dirty slut?’/ ‘Off with her nut! Off with her nut!’ (Dahl, 2001, p. 12), o autor constrói a rima *slut-nut* ainda que o uso de *slut* possa ser questionado por adultos em geral, pois de acordo com *Longman Dictionary of Contemporary English* o substantivo é usado ofensivamente para referir-se a uma mulher que tem vários parceiros sexuais ou desleixada e preguiçosa. Já o substantivo *nut* é usado

¹⁰⁵ In total contrast with the source tale, Cinderella is stripped off both her clothes and her dignity unlike a typical innocent persecuted heroine figure. Even though the scene in which she runs out semi-naked seems like a disgrace both for the heroine and the rooted fairy tradition, Dahl retells this part so amusingly that the reader laughs at the crude incongruity of ashamed semi-naked Cinderella they see on the regal setting. (Bartu, 2021, p. 526).

informalmente em inglês britânico para referir-se à cabeça. Buscamos o substantivo em dicionários bilingues e encontramos: “slut, s. mulher relaxada ou devassa” (Vallandro, 1990, p. 450) e “slut s. mulher relaxada, sórdida, suja f.” (*Dicionário Michaelis*, 1985, p. 312). Em ambos os casos a primeira acepção conecta-se à segunda opção do dicionário monolíngue e, em vez do uso de “prostituta” como tradução de *slut* são usados “devassa” e “sórdida”, respectivamente, sem expressar conotação sexual de maneira tão evidente para um jovem leitor. Por outro lado, no dicionário eletrônico *Word Reference* encontramos sugestões de tradução não só de uso informal como também ofensivo e considerado vulgar e calão:

Tabela 8 – Definições e traduções de *slut* segundo o dicionário eletrônico *Word Reference*

Traduções principais		
Inglês		Português
slut <i>n</i>	(loose woman) (<i>ofensivo!</i> mulher) (vulgar) That slut will sleep with anybody. Aquele vagabunda dorme com qualquer um. Aquele piranha dorme com qualquer um.	vagabunda <i>sf</i> piranha <i>sf</i>
Traduções complementares		
Inglês		Português
slut <i>n</i>	(prostitute) (pop, prostituta) The sluts work on 33 rd Street.	puta <i>sf</i>

Fonte: *Word Reference*. Disponível em: <https://www.wordreference.com/>, diversos acessos.

Vários livros de Dahl, entre eles *Revolting Rhymes*, foram questionados se seriam adequados para crianças, como aponta Furniss (2002).

Nos anos 1990, *Revolting Rhymes* foi atacado três vezes, de acordo com o guia de livros banidos [*Banned Books Resource Guide*] (...) Objeções foram levantadas quanto à violência nos contos, presença de bruxas, e a palavra “piranha” em “Cinderela”. Pais em Massachusetts alegaram que o livro era “ofensivo e inapropriado para crianças”, o que levou à sua remoção das escolas primárias da comunidade. Os objetores em Stafford County, aparentemente, não encontraram estímulos à desobediência nesse caso particular, mas ainda assim atacaram *Revolting Rhymes* por “satirizar” *nursery rhymes*.

De fato, as seis narrativas em *Revolting Rhymes* não são *nursery rhymes* de forma alguma, nem são do tipo de histórias que atrairiam uma audiência muito jovem que lê [esses] poemas. Na verdade, as crianças não costumam ler *nursery rhymes*. [...] O objetivo de Dahl, obviamente, é satirizar esses contos tradicionais. Cada um deles tem um ou mais desvios na história conhecida.¹⁰⁶

¹⁰⁶ In the 1990s, *Revolting Rhymes* was attacked three times, according to the guide to banned books [*Banned Books Resource Guide*] (...). Objections were raised to violence in the tales, the presence of

(Furniss, 2002, apud Karolides, 2002, p. 352, *itálico do autor e nosso, tradução nossa*).

Como se vê, o uso de calão no texto Dahliano é um dos motivos que levam vários adultos a se perguntarem se a obra seria mesmo adequada para crianças. No entanto, é preciso considerar que o leitor implícito não é necessariamente crianças muito pequenas, mas sim aquelas que já têm experiência suficiente de vida e de leitura, inclusive de contos de fadas, que possibilite a percepção da ironia e da sátira presentes no texto de Dahl. Nesse contexto, concordamos com a análise apresentada por Furniss (2002) quanto ao uso de *slut* em “Cinderela”:

É certamente verdadeiro que dificilmente alguém deixaria de notar “*slut*” em “Cinderela”, pois aparece no final de um verso e é declarada por ninguém menos que o Príncipe nada encantado: “The Prince cried, ‘Who’s this dirty slut? Off with her nut.’” É também verdade que “*slut*” é uma palavra vulgar, a mais vulgar no livro. Creio que a questão a ser formulada é: Dahl usa a palavra gratuitamente, simplesmente para chocar? Eu argumentaria que não. Dahl quer que a palavra choque seus leitores, sim, e pode mesmo surpreender muitos leitores ao encontrá-la no livro. Eu diria, em primeiro lugar, que a palavra é usada de maneira genérica; não vejo nenhuma sugestão de que a intenção seja caracterizar Cinderela como sexualmente promíscua. Mas o ponto chave é que a palavra é dita pelo Príncipe, aceito como o par ideal para nossa Cinderela, e isso efetivamente tira a narrativa do reino da convenção com um puxão.¹⁰⁷ (Furniss, 2002, apud Karolides, 2002, p. 356, *itálico nosso, tradução nossa*).

Furniss (2002), assim como Bartu (2021), também percebeu que, em *Revolting Rhymes*, Dahl se serviu da tradição, inclusive resgatando a presença da violência constante nos contos que pertenciam à tradição oral; mas ao mesmo tempo, inseriu essa

witches, and the word “slut” in “Cinderella.” A parent in Massachusetts claimed that the book was “offensive and inappropriate for children,” which led to its removal in that community’s elementary schools. The objectors in Stafford County apparently found no incitements to disobedience in this particular case, but still attacked the *Revolting Rhymes* for “spoofing” nursery rhymes.

Of course, the six tales in *Revolting Rhymes* are not nursery rhymes at all, nor are they the sort of stories that would appeal to the very young audience that reads rhymes. As a matter of fact, children don’t usually read nursery rhymes. [...] Dahl’s purpose is quite obviously to satirize these folk tales. Each of them has one or more humorous twists on the familiar story. (Furniss, 2002, apud Karolides, 2002, p. 352, *itálico do autor*).

¹⁰⁷ It’s certainly true that one can hardly fail to miss “slut” in “Cinderella,” as it appears at the end of a line and is uttered by none other than the less-than-charming Prince: “The Prince cried, ‘Who’s this dirty slut? Off with her nut.’” It’s also true that “slut” is a vulgar word, the most vulgar word in the book. I think the question to ask is, does Dahl use it gratuitously, simply for shock value? I would argue that he doesn’t. Dahl wants the word to strike his readers, yes, and it may well surprise many of them to find it in the book. I would note first of all that the word is presented in a very broad sense; I can see no suggestions that it’s meant to characterize Cinderella as sexually promiscuous. But the key point is that it is spoken by the Prince, the putative ideal match for our Cinderella, and this effectively lifts the tale from the realm of convention with one strong yank. (Furniss, 2002, apud Karolides, 2002, p. 356).

mesma violência em um contexto que não pode ser levado a sério pelo leitor, ou seja, aproxima violência e humor. Quanto ao uso de linguagem vulgar, o uso de *slut* em “Cinderela” foi considerado chocante por muitos adultos mas, como observou Furniss (2002) e concordamos com o autor, a presença do substantivo é mais impactante por ter sido usado pelo príncipe para referir-se à Cinderela. Ou seja, o substantivo que pode ser facilmente traduzido para o português com uso de calão, tem pouca relação com a protagonista e é relevante por ser chave na desconstrução da imagem do príncipe como sinônimo de homem perfeito e marido ideal. Portanto, a presença de tal substantivo não é fortuita e não tem seu emprego com o objetivo de chocar o leitor gratuitamente, mas sem dúvida levou em conta um leitor com o perfil descrito acima, ou seja, crianças mais velhas – pré-adolescentes – que certamente já tiveram contato com esse tipo de linguagem e que também têm recursos internos e experiência de leitura que lhes permitem perceber críticas e ironias.

Ainda que o leitor implícito de *Revolting Rhymes* seja uma criança mais velha que já tenha ouvido (e até mesmo usado) vocabulário vulgar, Machado não poderia ignorar as normas vigentes no sistema literário infantil brasileiro em que o uso de calão não seria aceitável. Dessa forma, a solução adotada é: “Ele ainda berra: ‘Quem é a megera? / Cortem-lhe a cabeça, acabem com ela!’”, no dicionário *Aurélio* (2010) lê-se: “**megera** [Do gr. *Mégaira*, pelo lat. *Megaera*, de uma das três Fúrias (q. v.).] *S. f.* 1. Mulher de mal gênio, cruel. [Sin., bras.: *birraia*.] 2. Mãe desnaturada. 3. V. *bruxa* (2)”. (Ferreira, 2021, p. 1365). Nas definições apresentadas, as características não se aplicam à Cinderela, pois a personagem não é má, cruel, tampouco é mãe desnaturada. Depreende-se, então, que a justificativa para tal opção, além da composição da rima com o verso seguinte, é resgatar de alguma forma a carga semântica do substantivo usado no texto de partida e, concomitantemente, satisfazer também as normas do sistema de chegada. Há vários exemplos que poderiam evidenciar acréscimos e condensações, que em várias situações viabilizam rimas, contudo não julgamos necessário apresentar uma lista exaustiva.

Entretanto, cabe ainda comentar o uso de algumas expressões que auxiliam na elaboração de um texto de chegada tão informal e cômico quanto o texto de partida. Citamos: “Ao ver o calçado, o Príncipe pirou.” (p. 11), “tacou na privada.” (p. 12), “E daqui por diante é só bola fora.” (p. 12), “Ela grita: ‘Sim! Cai como uma luva!’” (p. 13). Com os exemplos, vê-se que o tradutor empregou a modulação como estratégia tradutória

ao selecionar expressões próprias de situações informais e que podem ser reconhecidas pelos leitores. A seleção de tal estratégia permite ao tradutor a elaboração de um texto informal e fluente facilitando a compreensão e fruição pelo jovem leitor, ainda que algumas opções específicas não façam parte do repertório lexical desses leitores.

Como resultado, a versão Dahliana apresenta-se como um texto caracteristicamente cômico e sedutor que dialoga simultaneamente com o leitor infantil e o adulto. O diálogo entre Dahl e os pequenos leitores se dá por meio da comicidade e do inusitado, pois assim como em outras versões de contos tradicionais, o autor insere elementos cômicos e uma dose de informalidade que não são próprios das versões dos contos de fadas consagrados no cânone. Enquanto Chapeuzinho Vermelho livra-se do lobo e termina a história com um casaco de pele de lobo, Cinderela descobre que o príncipe é malvado, decide não se casar com ele e acaba casada com um fabricante de geleia.

Por outro lado, a interlocução com os leitores adultos extrapola a fruição da comicidade da nova versão do conto e a atualização se dá por meio de nova caracterização dos personagens. A princípio, Cinderela almejava conquistar e casar-se com o Príncipe, se tornaria princesa e poderia desfrutar de todas as benesses que a posição lhe ofereceria. A personagem, porém, constatou que o príncipe não atendia suas expectativas e, rapidamente, compreendeu que dinheiro e realeza não seriam suficientes para lhe trazer felicidade; concluiu, depois disso, que caráter e bondade eram os verdadeiros valores que importavam para ela. Entendemos, assim, que o texto Dahliano não só se aproximou dos contos de fadas considerados tradicionais reinserindo a violência característica, como também não renunciou ao final feliz, pois Cinderela casou-se com um homem simples, mas com potencial para ser bem-sucedido financeiramente, pois era um comerciante.

Ademais, essa atualização do conto também está pautada pela independência da mulher que pode decidir com quem quer se casar e tem direito à mudança de opinião. A mulher, que antes era caracterizada como aquela que deveria dedicar-se aos afazeres domésticos e a quem cabia a responsabilidade de cuidar da família mantendo-se submissa, conquistou espaço mais assertivo na sociedade delimitando sua independência não só quanto à vida profissional, mas também quanto aos relacionamentos pessoais. Essa atitude ficou clara com a escolha de Cinderela porque a moça não renunciou à própria felicidade, mas escolheu outro companheiro.

Quanto ao homem, personificado na figura do príncipe, antes era visto como o provedor da família a quem cabia a responsabilidade de cuidar e proteger a mulher e os filhos. O príncipe era associado diretamente ao “homem perfeito” ou *Mr Right*, ou seja, o homem educado, honesto, cuidadoso que seria o cônjuge sonhado. No entanto, Dahl revelou por meio do comportamento descuidado (o príncipe perdeu o sapatinho da Cinderela) e violento (ele degolou pelo menos uma das irmãs) que não há homem perfeito e que é possível ser feliz com pessoas comuns. O contraste entre o marido escolhido por Cinderela e o príncipe revela um aceno ao leitor adulto de classe média, como aponta Murdoch (2011):

Dahl segue a tradição racionalista da classe média expondo o príncipe com tendências tirânicas de Henrique VIII, decapitando as irmãs de Cinderela porque não quer se casar com elas e, em vez disso, casa Cinderela com um laborioso homem que se fez sozinho. [...] Enquanto o príncipe teve seus princípios morais afetados pela riqueza, o marido de Cinderela – produtor de geleia – tem potencial para ganhar dinheiro por meio de trabalho duro. O que temos, afinal, é uma reelaboração curiosa do conto de fadas transformando-o em um conto didático para a classe-média e que parece menos rebelde que as versões que pretende reescrever. Dahl manipula a noção de que a violência precisa ser eliminada da história para inculcar uma moral; em vez disso, faz a violência necessária para a moral do conto [...] ¹⁰⁸(Murdoch, 2011 p. 167, tradução nossa).

A paródia elaborada por Dahl permite justamente o questionamento sobre os valores que antes eram reconhecidos e aceitos por meio dos contos tradicionais. A evolução da sociedade tornou-a mais complexa e muitos valores foram relativizados; essa relativização de valores pode ser percebida mais claramente por leitores adultos pelo fato de terem mais experiências sociais, culturais, ideológicas, etc., que os leitores infantis e estes, por terem experiências limitadas, possivelmente poderão desfrutar das alterações inseridas no conto por meio do humor, jogos sonoros e de palavras enquanto outras

¹⁰⁸ Dahl follows the middle-class rationalist tradition by exposing the prince as a tyrant of Henry VIII tendencies, who decapitates Cinderella’s sisters because he does not want to marry them, and instead marrying Cinderella to an industrious self-made man. [...] While the prince has had his morals spoiled by his wealth, Cinderella’s jam-maker husband has the potential to earn money through his hard work. What we thus end up with is a curious rehashing of the fairy tale into a didactic middle-class tale that seems less rebellious than the versions it rewrites. Dahl plays with the notion that violence needs to be removed from story in order to inculcate a moral, and instead makes the violence necessary to the moral of the tale [...] (Murdoch, 2011, p. 167).

camadas de sentido poderão ser acessadas em outro momento quando os pequenos leitores tiverem acumulado outras experiências de vida.

Podemos concluir que a tradução de Luciano Vieira Machado viabiliza aos leitores brasileiros – adultos e crianças – a fruição da obra *Dahlia* em sua complexidade. Por meio das modalidades de tradução, Machado pôde elaborar em língua portuguesa um texto tão rico quanto o de partida em língua inglesa permitindo igualmente a atualização do conto de fadas para a cultura de chegada. As crianças brasileiras também podem se deleitar com os eventos inesperados inseridos na ordem da história bem como os adultos poderão perceber que a nova Cinderela se deu conta de que o príncipe não era tão encantado quanto imaginava e, portanto, não seria o companheiro com o qual havia sonhado e o melhor mesmo seria casar-se com outro. A Cinderela *Dahlia* é, na verdade, a mulher dos dias de hoje que toma decisões acerca de sua própria vida e tem direito de enganar-se, refletir e tomar novas decisões como qualquer indivíduo.

3.2 “João e o Pé de Feijão”: um banho valioso

Duas versões de “Jack and the Beanstalk”: Joseph Jacobs e Edwin Sidney Hartland

“Jack and the Beanstalk”, conhecida em português como “João e o Pé de Feijão”, é um dos vários contos coletados por Joseph Jacobs e publicados na segunda metade do século dezenove em dois volumes *English Fairy Tales* (1890) e *More English Fairy Tales* (1894). A terceira edição foi publicada em 1898 incluindo ambos os títulos em um único volume intitulado *English Fairy Tales* com revisões e acréscimos nas notas e referências, segundo o editor da terceira edição.

Em nota referente ao conto, Jacobs esclarece:

FONTE Conto essa história como me foi contada na Austrália, por volta do ano 1860.

PARALELOS Há uma versão em *chap-book*¹⁰⁹ que é muito pobre; contada pelo Senhor E. S. Hartland, *English Folk and Fairy Tales* (Camelot Series) p. 35 seq. Nessa versão, quando João chega ao topo do pé de feijão, encontra uma fada que, em tom solene, o informa que o ogro havia furtado tudo o que pertencia ao pai dele. O objetivo dessa fala seria prevenir que o conto incentivasse o furto! Confiando em meus jovens amigos, exclui a fada que não existia na versão que me contaram.¹¹⁰ (Jacobs, 1968, p. 297, tradução nossa).

A versão do conto referida por Jacobs pode ser encontrada na publicação de Walter Scott em 1890, selecionada, editada e com introdução de Edwin Sidney Hartland, obra publicada em 2015 por Abela Publishing. Vários dos contos incluídos nesse volume circularam na forma de *chap-books*. Nessa edição, João é descrito como um rapaz que não dá atenção aos conselhos da mãe e age de maneira inconsequente:

A viúva tinha um único filho chamado João, a quem satisfazia de todas as maneiras; como consequência de sua parcialidade, João dava pouca atenção ao

¹⁰⁹ livro pequeno ou panfleto contendo poemas, baladas, histórias ou tratados religiosos assim denominados porque eram originariamente vendidos por mercadores. (*The American Heritage Dictionary*, 1991, p. 259, tradução nossa).

¹¹⁰ SOURCE I tell this as it was told me in Australia, somewhere about the year 1860. PARALLELS There is a chap-book version which is very poor; it is given by Mr E. S. Hartland, *English Folk and Fairy Tales* (Camelot Series,) p. 35 seq. In this, when Jack arrives at the top of the Beanstalk he is met by a fairy, who gravely informs him that the ogre had stolen all his possessions from Jack's father. The object of this was to prevent the tale becoming an encouragement to theft! I have had greater confidence in my young friends, and have deleted the fairy who did not exist in the tale as told to me. (Jacobs, 1968, p. 297).

que ela dizia; ele não ouvia seus conselhos e era esbanjador. Suas bobagens não se deviam à má vontade, mas ao fato de sua mãe nunca o repreender.¹¹¹ (*English Fairy and Other Folk Tales*, [2015], posição 488, tradução nossa).

A comparação de ambas as versões, de Hartland e Jacobs, permite identificar algumas diferenças relevantes. Na versão de Hartland, percebe-se que, estruturalmente, o conto está inserido na tradição dos contos populares segundo a descrição dos elementos estruturantes realizada por Propp (1984) em *Morfologia do conto maravilhoso*, ou seja, há um herói que precisa ser bem-sucedido nas provas a ele impostas – nesse caso João “furta” do ogro gigante três de seus tesouros: a galinha dos ovos de ouro, a bolsa com moedas e a harpa encantada –; cada vez que entra no castelo tem o desafio de não ser encontrado e não acordar o gigante para escapar sem ser devorado. O elemento mágico está presente nos próprios tesouros – a galinha que bota ovos de ouro e a harpa que toca sozinha –, e na figura da fada que tinha como incumbência proteger o pai de João; como não foi bem-sucedida, tem como responsabilidade a proteção do próprio João.

É por meio da fada que o rapaz toma conhecimento do destino fatídico do pai assassinado pelo gigante e que sua morte injusta deveria ser vingada. Dessa forma, os furtos dos tesouros do gigante são justificados, pois os objetos furtados, que antes pertenciam ao pai, deveriam ser de João por direito; como resultado, o rapaz não é questionado ou recriminado pelos furtos. Da mesma forma, quando João destrói o pé de feijão provocando a morte do gigante, sua ação está justificada pelo dever de vingar a morte do pai. Essa ação não só está de acordo com a tradição dos contos de fadas, uma vez que é consumada a relação dicotômica o bem derrota o mal, como também está de acordo com a justiça tribal presente em diversos textos que remontam a antiguidade clássica. A justiça tribal preconiza que a família que sofre algum tipo de ofensa tem o direito de vingar-se do responsável pela ofensa. Quando a ofensa infligida é concretizada na morte do patriarca, cabe ao filho vingar a morte do pai. Percebe-se, assim, que o alinhamento estrutural da versão do conto registrada por Hartland à tradição dos contos de fadas, segundo a descrição de Propp (1984), confere ao texto unidade e coerência.

¹¹¹ The widow had only a child named Jack, whom she gratified in everything; the consequence of her partiality was, that Jack paid little attention to anything she said; and he was heedless and extravagant. His follies were not owing to bad disposition, but to his mother never having chided him. (*English Fairy and Other Folk Tales*, [2015], posição 488).

Quanto à versão estabelecida por Jacobs, a omissão da fada e o contexto ao qual está conectada implica estranhamento, pois os “furtos” realizados por João ficam injustificados e a morte do gigante é explicada pela autodefesa, não para vingar a morte de um inocente – o pai de João –, ou seja, o garoto precisa livrar-se do gigante para sua proteção e de sua mãe. Na versão de Jacobs, do ponto de vista da estrutura dos contos tradicionais, o elemento mágico está presente somente nos tesouros e as três tarefas não são justificadas pela necessidade de reparação de um dano, mas sim pelo desejo de João de retornar à casa do gigante e tentar adquirir algo mais que possa satisfazê-lo. Ademais, o casamento do rapaz com uma princesa, no final do conto, pode ser compreendido como consequência de seu enriquecimento com a venda dos ovos de ouro e a apresentação da harpa encantada nada havendo, portanto, com a conquista dos tesouros do gigante e a eliminação dele, pois não há dano a ser reparado como em Hartland. Pensamos, portanto, que a alegação de Jacobs inserida em sua nota pode ser aplicada, de fato, a seu próprio texto, pois as omissões, a nosso ver, interferem na unidade estrutural do conto e em sua coerência. No entanto, deve-se reconhecer que a versão consagrada, repetida e adaptada inúmeras vezes é aquela contada por Jacobs, não a de Hartland.

A seguir, destacamos algumas diferenças além daquela apontada pelo próprio Joseph Jacobs. Em Hartland, a fada explica para João que ela influenciou sua decisão de trocar a vaca pelos feijões mágicos. Quando o rapaz conta para a mãe sobre a troca que havia feito, em Jacobs a mãe reage mais drasticamente:

Tabela 9 – Reação da mãe ao saber dos feijões mágicos nas versões de Hartland e Jacob

Hartland	Jacobs
O garoto tolo pensou que era uma ótima oferta. O negócio foi fechado e a vaca trocada por alguns feijões. Quando Jack chegou apressado em casa, disse a sua mãe sobre os feijões e os mostrou; ela os jogou pela janela com muita raiva. Os feijões se espalharam em todas as direções até o jardim. ¹¹²	“Que?” disse a mãe de João. “Será que você foi tão tolo, tão bobalhão e idiota a ponto de entregar minha Branca Leitosa, a melhor vaca da paróquia, e além disso carne da melhor qualidade, em troca de um punhado de reles feijões? Tome! Tome! Tome! E quanto a seus preciosos feijões aqui, vou jogá-los pela janela. Agora, já para a cama. Por esta noite, não tomará nenhuma sopa, não engolirá nenhuma migalha.” ¹¹³

¹¹² The foolish boy thought it a great offer. The bargain was momentarily struck, and the cow exchanged for a few beans. When Jack hastened home with the beans and told his mother and showed them to her, she kicked the beans away in a great passion. They flew in all directions, and were extended as far as the garden. (*English Fairy and Other Folk Tales*, [2015], posições 494 e 501).

¹¹³ ‘What!’ says Jack’s mother, ‘have you been such a fool, such a dolt, such an idiot, as to give away my Milky-white, the best milker in the parish, and prime beef to boot, for a set of paltry beans? **Take that!**

Fonte: *English Fairy and Other Folk Tales*, [2015], posição 494 e 501, tradução nossa e Jacobs, 2010, p. 253, negrito nosso.

Em Hartland, a mãe, com raiva, limitou-se a atirar os feijões pela janela; porém, na versão de Jacobs, o garoto foi castigado não só fisicamente – sugerido por “Tome! Tome! Tome!” –, como também ficou sem o jantar; a reação da mãe foi, portanto, mais agressiva. Levando-se em conta que muitos contos de fadas refletem, de alguma maneira, a situação dos camponeses séculos atrás, como apontam Darnton (1984) e Zipes (2002), a versão estabelecida por Jacobs aponta para uma dura realidade. No período estudado por Darnton (1984), a rotina das crianças oriundas de famílias camponesas incluía qualquer trabalho para o qual tivessem condições físicas para realizá-lo, as famílias eram paupérrimas, crianças e adultos compartilhavam o pouco espaço da casa assim como as atividades domésticas e a expectativa de vida era limitada, sobretudo entre as mulheres e as crianças. Não havia a percepção de que as crianças deveriam ser poupadas de assuntos inapropriados e como não havia propriamente diferenciação entre adultos e crianças, elas também estavam, eventualmente, sujeitas a situações que poderiam envolver violência.

Destacamos, ainda, que João descobriu o pé de feijão gigantesco na manhã seguinte. Em Jacobs, o garoto inicia sua escalada sem consultar a mãe; em Hartland, João fala para a mãe sobre sua intenção de escalar a planta gigante e o faz contrariando a vontade dela. O uso de repetição, em Jacobs, sugere não só a longa jornada, como também a escalada em si, pois este recurso estilístico proporciona ao leitor a experiência da subida: “Assim João subiu e subiu e subiu e subiu e subiu e subiu e subiu até que por fim chegou ao céu.”¹¹⁴ (Jacobs, 2010, p. 255); apesar da demora, o rapaz chega à casa do gigante ainda a tempo de pedir café da manhã. Hartland não usa o mesmo recurso e apenas descreve a ação do rapaz: “Ele se pôs a subir imediatamente, e depois de escalar por algumas horas, chegou ao topo do pé de feijão, fatigado e quase exausto.”¹¹⁵ (*English Fairy and Other Folk Tales*, 2015, posição 508, tradução nossa). As horas de escalada e

Take that! Take that! And as for your precious beans here they go out of the window. And now off with you to bed. Not a sup shall you drink, and not a bit shall you swallow this very night.’ (Jacobs, 1968, p. 41, negrito nosso). A tradução apresentada faz parte da coletânea *Contos de Fadas: de Perrault, Grimm, Andersen & outros* com apresentação de Ana Maria Machado.

¹¹⁴ So Jack climbed, and he climbed till at last he reached the sky. (Jacobs, 1968, p. 41) A tradução apresentada faz parte da coletânea *Contos de Fadas: de Perrault, Grimm, Andersen & outros* com apresentação de Ana Maria Machado.

¹¹⁵ He instantly set out, and after climbing for some hours, reached the top of the bean-stalk, fatigued and almost exhausted. (*English Fairy and Other Folk Tales*, [2015], posição 508).

o tempo de caminhada até a casa do gigante explicam porque já havia caído a noite quando lá chegou:

Quando a fada concluiu, desapareceu deixando João seguir sua jornada. Ele caminhou até depois do pôr do sol quando, para sua alegria, avistou uma grande mansão. Esta vista prazerosa revigorou seu espírito abatido e ele acelerou o passo logo alcançando a casa. Havia uma mulher de aparência comum à porta; João abordou-a pedindo um pedaço de pão e abrigo por uma noite.¹¹⁶ (Hartland, 2015, posição 1416, tradução nossa).

Por ter passado a noite na casa do gigante, João pôde, possivelmente, observar o que se passava naquele lugar. Outro aspecto a ser notado diz respeito à relação de João com a mãe. Em Hartland lê-se:

A viúva, com lágrimas nos olhos, não pôde deixar de reprimir João. “Ah! garoto perverso,” disse ela, “com seu comportamento esbanjador você nos levou ambos à ruína! Negligente, garoto negligente! Não tenho dinheiro suficiente para comprar pão para nem mais um dia: a única coisa que restou foi a pobre vaca, e teremos de vender, ou passaremos fome!” João se comoveu por alguns minutos, mas logo acabou; e então tornando-se faminto começou a atormentar sua mãe para deixá-lo vender a vaca; ela, relutante, acabou consentindo.”¹¹⁷ (*English Fairy and Other Folk Tales*, [2015], posições 488 e 494, tradução nossa).

Percebe-se, assim, que João não demonstrava cuidado em relação à mãe e, aparentemente, tendia a importar-se somente com seus próprios interesses. Curiosamente, com o desenrolar da narrativa, a atitude do rapaz se alterou e ele demonstrou aflição por ter causado o sofrimento da mãe:

João sentou-se, pensativo, sobre um bloco de pedra e pensou em sua mãe; a fome o atacou e ele estava arrependido de sua desobediência e escalada do pé de feijão contra a vontade dela; e concluiu que deveria morrer de fome.
[...]

¹¹⁶ When the fairy had concluded, she disappeared leaving Jack to pursue his journey. He walked on till after sunset when, to his great joy, he espied a large mansion. This agreeable sight revived his drooping spirits, and he redoubled his speed, and soon reached the house. A plain-looking woman was at the door, and Jack accosted her, begging she would give him a morsel of bread and a night’s lodging. (Hartland, 2015, posição 1416).

¹¹⁷ The widow, with tears in her eyes, could not help reproaching Jack. “Oh! you wicked boy,” said she, “by your prodigal course of life you have now brought us both to fall! Heedless, heedless boy! I have not money enough to buy a bit of bread for another day: nothing remains but my poor cow, and that must be sold, or we must starve!”

Jack was in a degree of tenderness for a few minutes, but soon over; and then becoming very hungry for want of food he teased his poor mother to let him sell the cow; to which at last she reluctantly consented.” (*English Fairy and Other Folk Tales*, [2015], posições 488 e 494).

João, com todo seu coração, implorou o perdão da mãe por todo sofrimento e aflição que havia lhe causado, prometendo com toda sinceridade ser dedicado e obediente no futuro. Ele honrou a palavra e tornou-se modelo de afeto e atenção para sua mãe.¹¹⁸ (*English Fairy and Other Folk Tales*, [2015], posições 508 e 600, tradução nossa).

Quanto à versão de Jacobs, não há referência ao comportamento questionável de João e quando ficam sem recursos, a reação do garoto tende a ser mais afetuosa:

“O que vamos fazer? O que vamos fazer?” perguntava a viúva, torcendo as mãos.

“Coragem, mãe. Vou arranjar trabalho em algum lugar”, respondeu João.

“Tentamos isso antes, e ninguém quis lhe dar emprego”, disse a mãe. “Temos de vender Branca Leitosa e, com o dinheiro, montar uma lojinha, ou coisa assim.”¹¹⁹ (Jacobs, 2010, p. 251).

Sabendo-se que a fada havia falhado em sua incumbência de proteger o pai de João e que o rapaz não demonstrava o cuidado e afeto esperado de um filho, pode-se entender que o sucesso de João em sua empreitada representa uma dupla redenção na versão de Hartland. Ao transgredir as regras impostas às fadas, a protetora do pai de João foi punida com a suspensão dos poderes e, como consequência, não pôde proteger da morte o pai do rapaz. Quando recuperou os poderes, a fada tinha como incumbência proteger o filho daquele que estava antes sob seus cuidados. As instruções dadas pela fada deveriam ser seguidas rigorosamente para que o rapaz obtivesse êxito e tudo ocorreu como previsto. Quanto ao rapaz, o dever a ele imposto e o risco que assumiu para completar a tarefa possibilitou que ele percebesse o sofrimento que causava a sua mãe e alterou, então, sua atitude. É dessa perspectiva que entendemos que ambos os personagens puderam se redimir, a fada por ter auxiliado João a vingar a morte do pai e recuperar tesouros que lhe pertenciam por direito e o rapaz por ter observado rigorosamente as

¹¹⁸ Jack sat himself pensively upon a block of stone, and thought of his mother; his hunger attacked him, and now he appeared sorrowful for his disobedience in climbing the bean-stalk against her will; and concluded that he must now die for want of food.

[...]

Jack heartily begged his mother's pardon for all the sorrow and affliction he had caused her, promising most faithfully to be dutiful and obedient to her in future. He proved as good as his word, and became a pattern of affectionate behaviour and attention to his parent. (*English Fairy and Other Folk Tales*, [2015], posições 508 e 600).

¹¹⁹ ‘What shall we do, what shall we do’ said the widow, wringing her hands.

‘Cheer up, mother, I’ll go and get work somewhere,’ said Jack.

‘We’ve tried that before, and nobody would take you,’ said his mother; ‘we must sell Milky-white and with the money start shop, or something.’ (Jacobs, 1968, p. 40) A tradução apresentada faz parte da coletânea *Contos de Fadas: de Perrault, Grimm, Andersen & outros* com apresentação de Ana Maria Machado.

instruções de sua protetora, ter reconhecido que havia causado o sofrimento de sua mãe e alterado completamente sua atitude cuidando do bem-estar da mãe.

Ambas as versões, de Hartland e de Jacobs, foram publicadas no século dezenove quando a estrutura familiar ainda estava sendo consolidada. Ao longo dos séculos a compreensão do período conhecido como infância passou por várias alterações. Segundo Heywood (2004) “[...] a criança é um constructo social que se transforma com o passar do tempo e, não menos importante, varia entre grupos sociais e étnicos dentro de qualquer sociedade. [...] A infância é, pois, em grande medida, resultado das expectativas dos adultos.” (Heywood, 2004, p. 21). Considerando a diferença perceptível da relação de João com sua mãe em ambas as versões, observa-se que os textos refletem a própria instabilidade das relações familiares. No entanto, na versão de Jacobs, temos a percepção de que o rapaz tem mais proximidade com a mãe; no final do conto o enriquecimento de ambos garante uma vida abastada para mãe e filho além do casamento privilegiado de João. Não há, porém, como associar o sucesso do rapaz com o reparo de um dano anteriormente sofrido porque as aventuras de João não têm outra justificativa além de seu próprio benefício.

“João e o Pé de Feijão” de Roald Dahl

Revisitando o conto “João e o Pé de Feijão”, Dahl não dispensa a irreverência e insere situações inesperadas assim como em outros contos de *Revolting Rhymes*. Tomando como ponto de partida dois elementos relevantes e recorrentes em sua literatura para crianças: uma dose de humor negro e relações familiares – nesse caso particular, a relação entre mãe e filho –, Dahl mantém seu texto similar ao texto de Jacobs até a primeira escalada do pé de feijão garantindo, assim, que o leitor reconheça o texto tradicional ainda que perceba pequenas alterações.

Comparando as versões de Hartland, Jacobs e Dahl, percebemos que a ameaça de canibalismo, ou sua consumação, está presente nas três versões. Em Hartland lê-se a descrição de parte da casa do ogro gigante que revela o hábito grotesco:

Havia, em seguida, uma longa galeria. Era muito escura, iluminada apenas para revelar que em vez de uma parede, em um dos lados havia grades de ferro que separavam uma masmorra sombria de onde vinham gemidos das pobres

vítimas mantidas em confinamento pelo gigante cruel para saciar seu apetite voraz.¹²⁰ (Hartland, 2015, posição 1425, tradução nossa).

Em Jacobs sabe-se do canibalismo do ogro gigante por meio de várias referências ao longo do texto e destacamos a fala do próprio gigante quando chega em casa e percebe a presença de João:

Fee-fi-fo-fum,
Sinto o cheiro de sangue de um inglês,
Esteja ele vivo ou esteja ele morto,
Comerei seus ossos moídos em meu pão.¹²¹
(Jacobs, 1993, p. 68, tradução nossa).

Dahl repete os dois primeiros versos usados por Jacobs: “It shouted loud, ‘FEE-FI-FO-FUM / ‘I SMELL THE BLOOD OF AN / ENGLISHMAN!’ (Dahl, 2001, p. 16), contudo, ao ouvir o filho narrar os eventos no topo do pé de feijão, a interpretação dada pela mãe revela uma subversão do texto (teceremos comentários a respeito da tradução de Luciano Vieira Machado adiante):

‘Oh mum!’ he gasped. ‘Believe you me
‘There’s something nasty up our tree!
‘I saw him, mum! My gizzard froze!
‘A Giant with a clever nose!’
‘A *clever nose!*’ his mother hissed.
‘You must be going round the twist!’
‘He smelled me out, I swear it, mum!
‘He said he *smelled* an Englishman!’
(Dahl, 2001, p. 17, itálico do autor).

Tal qual um animal, o ogro gigante, nas versões de Hartland e Jacobs, é capaz de farejar uma presa. Dahl acrescenta um elemento cômico – o mau cheiro do garoto – atenuando a brutalidade do canibalismo. A conversa de mãe e filho prossegue reforçando o jogo com a falta de higiene de João e o suposto exemplo de higiene da mãe:

The mother said, ‘And well he might!
‘I’ve told you every single night

¹²⁰ A long gallery was next. It was very dark, with just light enough to show that, instead of a wall, on one side there was a grating of iron which parted off a dismal dungeon, from whence issued the groans of those poor victims whom the cruel giant reserved in confinement for his own voracious appetite. (Hartland, 2015, posição 1425).

¹²¹ ‘Fee-fi-fo-fum, / I smell the blood of an Englishman, / Be he alive, or be he dead, / I’ll have his bones to grind my bread.’ (Jacobs, 1993, p. 68).

‘To take a bath because you smell,
 ‘But would you do it? Would you hell!
 ‘You even make your mother shrink
 ‘Because of your unholy stink!’
 Jack answered, ‘Well, if you you’re so clean
 ‘Why don’t *you* climb the crazy bean.’
 (Dahl, 2001, p. 17, grifo do autor).

A narrativa prossegue e o canibalismo é consumado:

The mother cried, ‘By gad, I will!
 ‘There’s life within the old dog still!’
 She hitched her skirts above her knee
 And disappeared right up the tree.
 Now would the Giant smell his mum?
 Jack listened for the *fee-fo-fum*.
 He gazed aloft. He wondered when
 The dreaded words would come ... And then...
 From somewhere high above the ground
 There came a frightful crunching sound.
 He heard the Giant mutter twice,
 ‘By gosh, that tasted very nice.
 ‘Although’ (and this in grumpy tones)
 ‘I wish there weren’t so many bones.’
 ‘By Christopher!’ Jack cried. ‘By gum!’
 ‘The Giant’s eaten up my mum!
 ‘He smelled her out! She’s in his belly!
 ‘I had a hunch that she was smelly.’
 (Dahl, 2001, p. 19, grifo do autor).

Como se vê, há efetivamente um ato de canibalismo, mas o desafio do garoto, o resmungo do gigante e o comentário de João após a mãe ser devorada acrescentam comicidade que tornam o ato grotesco um evento mais leve. Além disso, não há a inclusão de detalhes que evidenciem o terror da mãe ao ser capturada, tampouco derramamento de sangue; João ficou atento aos ruídos que vinham do topo do pé de feijão e esperava ouvir o anúncio de que o gigante havia farejado uma presa, o que talvez desse tempo para a fuga da mãe, mas não houve anúncio algum. O som de mastigação, embora descrito como *frightful* – assustador –, pode ativar a memória de situações cômicas ocorridas em desenhos animados de televisão, em que, muitas vezes, cenas semelhantes são mostradas de forma caricata provocando o riso e, por vezes, a vítima encontra um subterfúgio e consegue escapar da boca do vilão.

As reações da mãe, quando ouviu sobre o gigante, e de João, quanto à morte da mãe, podem ser consideradas uma conexão dos dois aspectos da história. O canibalismo está presente em vários contos tradicionais, por exemplo “O Pequeno Polegar” e “Hansel

e Gretel”; em Hartland e em Jacobs o canibalismo é mencionado como hábito do ogro gigante, mas João não se tornou uma vítima dele. Dahl resgata a violência recorrente em contos tradicionais com a consumação do canibalismo sem, contudo, envolver cenas explícitas de violência. Ao contrário, o evento torna-se cômico porque está associado à falta de banho, ou um banho desleixado, evidenciado com o comentário de João ““I had a hunch she was smelly.”” (Dahl, 2001, p. 19). Desse modo, a falta de banho do garoto é o fator que revela sua presença ao gigante e, ao mesmo tempo, nos dá pistas sobre o relacionamento de mãe e filho.

Alston (2012), em seu artigo “The Unlikely Family Romance in Roald Dahl’s Children’s Fiction”, discute diferentes aspectos de relações familiares em obras de Dahl: “Mulheres que se recusam a aceitar seu papel como genitoras férteis e cuidadoras das crianças são descritas como personagens estereis e repulsivas.”¹²² (Alston, 2012, p. 89, tradução nossa). A mãe de João não é caracterizada de maneira repulsiva como as bruxas em *The Witches*, por exemplo, mas é agressiva fisicamente com o garoto – dando-lhe uma surra de meia hora com o cabo do aspirador de pó –, e verbalmente, usando palavras que o desqualificam. Assim como as bruxas em *The Witches* ou as tias de James em *James and the Giant Peach*, essas mulheres que não representam uma mãe cuidadora e acolhedora encontram um fim condizente com sua maldade – as bruxas são transformadas em ratos com uma poção que usariam para aniquilar crianças e as tias de James morrem esmagadas pelo pêssego gigante –, a mãe de João é devorada pelo gigante quando tentou roubar folhas de ouro do gigantesco pé de feijão e o algoz farejou seu cheiro.

Em Hartland, assim como em Jacobs, a mãe é descrita como uma pobre viúva. Em Jacobs, quando a mulher se dá conta de que não terá dinheiro para comprar alimento porque a vaca deixou de dar leite, ela se queixa em tom de lamúria revelada pelo torcer das mãos: “O que vamos fazer? O que vamos fazer?” perguntava a viúva, torcendo as mãos”¹²³ (Jacobs, 2010, p. 251); em Hartland, a viúva repreende o filho pelo comportamento esbanjador e lamenta ter de vender a vaca leiteira: “Não tenho dinheiro suficiente para comprar pão para nem mais um dia: a única coisa que restou foi a pobre

¹²² Women who refuse to embrace their roles as the fertile producers and carers of children are depicted as sterile, repulsive characters. (Alston, 2012, p. 89).

¹²³ ‘What shall we do, what shall we do?’ said the widow, wringing her hands. (Jacobs, 1993, p. 65) A tradução apresentada faz parte da coletânea *Contos de Fadas: de Perrault, Grimm, Andersen & outros* com apresentação de Ana Maria Machado.

vaca, e teremos de vender, ou passaremos fome!”¹²⁴ (Hartland, 2015, posição 489, tradução nossa). Em ambos os casos a viúva aparenta ser uma pessoa simples, de boa fé e preocupada com o destino dela própria e do filho. Na versão Dahliana não há descrição explícita da mãe de João; contudo, é possível inferir sobre sua personalidade observando as instruções dadas ao rapaz:

Jack’s mother said, ‘We’re *stony broke!*
 ‘Go out and find some wealthy bloke
 ‘Who’ll buy our cow. Just say she’s sound
 ‘And worth at least a hundred pound.
 ‘But don’t you dare to let him know
 ‘That she’s as old as billy-o.’
 (Dahl, 2001, p. 13, itálico do autor).

Ao instruir o filho a omitir o fato de que o animal era muito velho, entendemos que a mulher não é um exemplo de honestidade, diferentemente da forma como a personagem é apresentada em Hartland e Jacobs; ademais, percebe-se que é gananciosa quando vê as folhas de ouro do pé de feijão: “She yells out loud, ‘My sainted souls! / ‘I’ll sell the Mini, buy a Rolls! (Dahl, 2001, p. 16). A agressão verbal sofrida por João é evidenciada com o uso de vocabulário que o desqualifica: “You little creep,” (p. 13), “You chump!” (p. 15), “You lunatic!” (p. 15), “you little clot!” (p. 16); segundo o dicionário *LDEL* temos:

Tabela 10 – Definições e traduções de adjetivos usados para qualificar o personagem João

Definições	Traduções
creep ² <i>n</i> 1 [C] <i>slang</i> an unpleasant person, especially one who tries to win the favour of people of higher rank, especially by praising them insincerely (p. 325)	2 BrE (informal) puxa-saco (p. 90)
chump <i>n</i> 1 <i>infnl</i> a fool; a word used especially by MIDDLE-CLASS and UPPER-CLASS people (p. 239)	cabeçudo, orelhudo (pessoa estúpida) jumento, burro (pessoa estúpida, brasil.) ¹²⁵
lunatic <i>n</i> 1 <i>derog</i> an extremely foolish person <i>lunatic</i> <i>adj</i> <i>derog</i> wildly foolish (p. 834)	(informal/ figurativo) descuidado, inconsequente ¹²⁶
clot <i>n</i> 2 <i>slang, especially BrE</i> a stupid person; fool (p. 254)	2 BrE (informal) idiota (p. 72)

¹²⁴ I have not money enough to buy a bit of bread for another day: nothing remains but my poor cow, and that must be sold, or we must starve! (Hartland, 2015, posição 489).

¹²⁵ *Word Reference*. Disponível em: <https://www.wordreference.com/enpt/chump> Acesso em 17-03-2022.

¹²⁶ *Word Reference*. Disponível em: <https://www.wordreference.com/enpt/lunatic> Acesso em 17-03-2022.

Fonte: *Longman Dictionary of English Language and Culture* (2005); *Longman Dicionário Escolar* (2009) e *Word Reference*

Como se vê, a mãe não demonstra respeito algum pelo filho além de surrar o garoto usando o cabo do aspirador de pó quando soube que a vaca havia sido trocada por um feijão mágico. Cabe uma observação quanto ao aparelho de limpeza, pois se trata de um elemento indicador de que o texto Dahliano se afasta temporalmente do texto tradicional e se aproxima, inequivocamente, da realidade do leitor, realizando, portanto, uma atualização da narrativa.

When Jack produced one lousy bean,
His startled mother, turning green,
Leaped high up in the air and cried,
'I'm *absolutely stupefied!*
'You crazy boy! D'you really mean
'You sold our Daisy for a bean?
She snatched the bean. She yelled, 'You chump!
And flung it on the rubbish-dump.
Then summoning up all her power,
She beat the boy for half an hour,
Using (and nothing could be meaner)
The handle of a vacuum-cleaner.
(Dahl, 2001, p. 15).

Ressaltamos que a agressividade demonstrada pela mãe ecoa a agressão sugerida na versão de Jacobs:

“Que?” disse a mãe de João. “Será que você foi tão tolo, tão bobalhão e idiota a ponto de entregar minha Branca Leitosa, a melhor vaca da paróquia, e além disso carne da melhor qualidade, em troca de um punhado de reles feijões? **Tome! Tome! Tome!** E quanto a seus preciosos feijões aqui, vou jogá-los pela janela. Agora, já para a cama. Por esta noite, não tomará nenhuma sopa, não engolirá nenhuma migalha.”¹²⁷ (Machado, 2010, p. 253, grifo nosso).

Ao contrário da mãe, o garoto não demonstrava agressividade mesmo quando era desqualificado, mas instou a mãe a admitir que estava errada quanto ao feijão mágico: “Young Jack cried, ‘Mum, admit it now! / ‘It’s better than a rotten cow!’” (Dahl, 2001, p. 15). A descrição oferecida pelo narrador é, de fato, o oposto: “Jack was nimble, Jack

¹²⁷ ‘What!’ says Jack’s mother, ‘have you been such a fool, such a dolt, such an idiot, as to give away my Milky-white, the best milker in the parish, and prime beef to boot, for a set of paltry beans? **Take that! Take that! Take that!** And as for your precious beans here they go out of the window. And now off with you to bed. Not a sup shall you drink, and not a bit shall you swallow this very night.’ (Jacobs, 1968, p. 41, grifo nosso).

was keen.” (Dahl, 2001, p. 16). Segundo o dicionário *LDELC*, o adjetivo *nimble* é usado para referir-se a uma pessoa com movimento ágil e com pensamento e compreensão rápidos; de acordo com a terceira definição, no mesmo dicionário, o adjetivo *keen*, usado para referir-se ao raciocínio, sentimentos ou sentidos, descreve pessoas boas, fortes e de rápida compreensão, ou seja, o garoto foi descrito de maneira oposta ao que afirmava a mãe.

Temos duas percepções a respeito do personagem João, do ponto de vista da mãe, o garoto é “puxa-saco, burro e idiota”, e do ponto de vista do narrador, ele é “ágil e tem pensamento rápido”. A oposição de ambos os pontos de vista, na verdade enfatizam a mesquinhez e falta de cuidado da mãe, pois como mencionado anteriormente, sua honestidade é questionável e sua ambição é explícita, uma vez que pensou logo em comprar um carro de luxo quando viu as folhas de ouro do pé de feijão. Por outro lado, a atitude ponderada do garoto foi reforçada na medida em que ele não se arriscou quando percebeu o perigo.

O desafio que João impôs à mãe – “Jack answered, ‘Well, if you’re so clean/ ‘Why don’t *you* climb the crazy bean.’” (Dahl, 2001, p. 17) – evidencia um comportamento infantil que não causa surpresa; o comportamento da mãe, aceitando o desafio, é o elemento singular: “The mother cried, ‘By gad, I will! / There’s life withing the old dog still!’” (Dahl, 2001, p. 19). Assim, mãe e filho são colocados em um mesmo patamar sendo que João manteve seu *status* de criança e a mãe assumiu um comportamento infantil. Como mencionamos anteriormente, Dahl mantém o texto muito semelhante ao tradicional até a primeira escalada. Diferentemente de Hartland e Jacobs, no texto Dahliano não há menção à galinha dos ovos de ouro, à bolsa com moedas de ouro, tampouco à harpa encantada; na medida em que os objetos de valor eram as próprias folhas do pé de feijão, a necessidade de entrar na casa do gigante desaparece; contudo, as folhas de ouro estavam no topo da planta impondo a necessidade da escalada. Enquanto nas versões de Hartland e de Jacobs a mãe era passiva cabendo ao rapaz as investidas até a casa do gigante em busca da sorte, em Dahl a mãe também escalou a planta uma vez em busca de enriquecimento.

Se no início da história, João parece ter sido enganado tal qual nas versões de Hartland e Jacobs, na versão Dahliana o garoto demonstrou cautela quando se aproximou do topo da planta e percebeu o perigo (ao ouvir a fala do gigante). Prudentemente, o

personagem desceu rápido e alertou a mãe sobre o risco. Todavia, a reação da mãe foi o oposto do esperado, ela não acreditou no filho e concluiu que o garoto estava fora de seu juízo: ‘*A clever nose!*’ his mother hissed. / ‘You must be going round the twist!’ (Dahl, 2001, p. 17). A cautela demonstrada por João deveria espelhar a atitude da mãe que, por ser adulta e investida da responsabilidade de cuidar de uma criança, deveria acolher o filho. A oposição criança cautelosa/adulta incrédula e imprudente possibilitou o questionamento da relação entre adultos e crianças. Espera-se que os adultos sejam exemplos de comportamento, além de instruir as crianças dizendo-lhes como agir em situações diversas. A atitude de muitos adultos é criticada na medida em que a mãe é caracterizada como uma pessoa com honestidade discutível, agressiva com o filho e ambiciosa. Sabe-se que as crianças testam os limites impostos pelos pais e buscam alternativas que lhes permitam burlar esses limites; por isso, tão importante quanto instruções verbalizadas, os exemplos são considerados fundamentais na instrução das crianças.

Foco narrativo

Retomando observações de Valle (2008) a respeito da voz narrativa, lembramos que o narrador tende a ser crítico em relação aos personagens e suas atitudes, além de expressar sua posição ideológica oferecendo ao leitor uma narrativa filtrada por seu ponto de vista. Como resultado, infere-se que o ponto de vista do leitor tende a se aderir àquele do narrador quanto à aprovação ou reprovação dos personagens. Dessa forma, entendemos que a empatia do leitor em relação ao garoto é construída por meio de contraste com a forma como a mãe é apresentada pela voz narrativa: caracterizada como uma mulher agressiva, ambiciosa, com caráter e honestidade questionáveis e sempre se dirigindo ao garoto com vocabulário depreciativo. João, por sua vez, é apresentado como um filho gentil, mesmo sendo maltratado por ela, “And said, ‘Oh mumsie dear, guess what’” (Dahl, 2001, p. 13) e prudente, pois o garoto voltou rapidamente para casa quando percebeu o perigo que o gigante representava: “Jack was frightened, Jack was quick, / And down he climbed in half a tick.” (Dahl, 2001, p. 16). A agilidade do garoto é expressa pela justaposição das coordenações que descrevem os movimentos de João ao subir ou descer do pé de feijão.

Mencionamos anteriormente dois aspectos que sustentam o texto: uma dose de humor negro e relações familiares. O humor negro está presente no canibalismo que resgata a violência muito presente nos contos tradicionais, mas é apresentada de forma caricata aproximando-se, a nosso ver, de cenas presentes em desenhos animados. Estabelece-se, assim, o diálogo com o leitor infantil por meio da comicidade inserida no texto presumidamente conhecido pelas crianças. Quanto às relações familiares, considerando os comentários de Valle (2008), fica claro que o leitor é levado, por um lado, a ter empatia por João, uma vez que o garoto foi gentil, seguiu as instruções da mãe, foi cauteloso e inteligente para desenvolver estratégias para ter sucesso em sua empreitada e, por outro lado, julgar o comportamento da mãe.

O comportamento questionável da mãe a leva para um desfecho trágico, não houve oportunidade para arrependimentos ou redenção, ela foi sumariamente julgada e condenada. A condenação e o castigo da mãe estão em consonância com o destino de outros adultos truculentos do universo Dahliano castigados, muitas vezes, por suas próprias vítimas, por não tratarem as crianças com quem interagem de maneira respeitosa e cuidadosa como, por exemplo, Miss Trunchbull em *Matilda*. Ademais, castigando a mãe é possível mostrar à criança que tipo de comportamento é reprovável e deve ser evitado, ou seja, as pessoas não devem ser agressivas, nem imprudentes; a ambição por bens materiais pelo prazer de tê-los e a falta de honestidade também são criticados e desaprovados. Isso pode ser presumido porque Dahl certamente não ignorava o fato de que seus livros para crianças também eram e são lidos por adultos; além disso, o caráter pedagógico que convive intimamente com as obras para crianças ainda é esperado por pais e cuidadores e foi reconhecido pelo autor de *Revolting Rhymes*.

Além da crítica ao adulto que não trata as crianças com a atenção, o cuidado e o respeito a elas devidos, as convenções sociais são subvertidas metaforicamente com o uso que se faz do banho. As convenções sociais estão presentes na vida cotidiana e permeiam as relações entre as pessoas, a conduta em diversas situações e a maneira como as pessoas se apresentam. Assim, o asseio é esperado como forma de cuidado com a saúde, mas também interfere nas relações sociais, pois uma pessoa pode escolher não cuidar da higiene do próprio corpo, mas esse comportamento pode provocar a segregação do indivíduo. No conto, entendemos que João, inicialmente, negligenciava um banho cuidadoso mimetizando o comportamento das crianças que ainda não compreendem a

importância da higiene do corpo e entendem, muitas vezes, apenas como uma imposição dos pais. O garoto considera a importância do banho apenas depois de ter a mãe devorada pelo gigante, mas ainda assim, a motivação não é o autocuidado em primeiro lugar. Entendemos que, nesse caso, João dispõe de uma convenção social de acordo com sua conveniência, ou seja, para que pudesse burlar o “faro” do gigante concluiu que precisaria tomar um banho cuidadoso a ponto de impedir que seu cheiro fosse identificado e, desse modo, poderia colher folhas de ouro sem ser notado.

Uma leitura rápida e superficial poderia induzir um leitor a associar o castigo da mãe à falta de banho cuidadoso e, por conseguinte, perceber a decisão de João de tomar um bom banho como um aprendizado do garoto. Pensamos, contudo, que o canibalismo está a serviço do castigo da mãe – como representante dos adultos truculentos – e a atitude do garoto como um aprendizado de outra natureza. Na verdade, João aprendeu que diante de um problema que parece insolúvel é necessário refletir e manter a calma, pois a solução pode ser mais simples que as aparências mostram. Faz parte do aprendizado também perceber que convenções sociais são muitas vezes burladas em nome do convívio com as pessoas, ou seja, desde cedo as crianças são ensinadas que mentir não é correto, no entanto, as pessoas convivem com as chamadas “mentiras brancas” consideradas parte do traquejo social; concluímos, então, que esse evento, no conto, evidencia a crítica ao adulto que subestima as crianças achando que elas não percebem quando os adultos ditam regras que eles próprios, por vezes, deixam de seguir. São criticados os adultos que deixam de ser exemplos genuínos para as crianças na crença de que elas devem seguir ordens e regras sem questionamentos. Pode-se dizer que a situação criada pela falta de banho do garoto e o suposto asseio da mãe, metaforicamente, representam todas as situações em que adultos determinam que alguma atitude deve ser adotada pela criança. Assim, mais que ditar regras de comportamento, os adultos deveriam ter em mente que o exemplo deve ser coerente com as regras determinadas e que as crianças merecem e devem ser tratadas com respeito e cuidado pelos adultos.

Seleção lexical e alguns aspectos formais

Ressaltamos anteriormente o uso de alguns adjetivos que demonstram a desqualificação de João do ponto de vista da mãe. Quanto às estruturas sintáticas, há a

predominância de períodos simples e, diversas vezes, coordenados não obstante o uso significativo de subordinação. A predominância de períodos mais breves e de versos com oito sílabas poéticas, além do uso frequente de vocativos e interjeições, aproxima o texto da oralidade bem como propicia o ambiente de contação de história. Destacamos dois exemplos em que a coordenação reflete a atitude do personagem: “Jack was nimble, Jack was keen. / He scrambled up the mighty bean.” (Dahl, 2001, p. 16). Nesse caso, tem-se a descrição de como o personagem escala a planta gigante de forma ágil embora a escalada oferecesse dificuldade. Dessa forma, a seleção lexical está refletida na estrutura sintática de modo a estimular no leitor a elaboração da imagem do garoto escalando a árvore gigante com agilidade. O primeiro verso é formado por dois períodos simples que incluem sujeito seguido de verbo de ligação e predicativo do sujeito. A coordenação assindética confere ao verso a mesma agilidade descrita pelos adjetivos e pelo verbo do verso seguinte. Também os versos “Jack was frightened, Jack was quick, / And down he climbed in half a tick.” (Dahl, 2001, p. 16) repetem a estrutura sintática dos versos que descrevem a escalada, citados acima, e, além de enfatizar a agilidade de João, explicitam sua prudência: ele não hesitou para voltar para um lugar seguro diante de uma situação de perigo.

Outro elemento que contribui para a construção da imagem de agilidade do personagem diz respeito à estrutura formal do texto. A versão Dahliana de “João e o Pé de Feijão” foi elaborada em versos rimados com predominância de oito sílabas poéticas e de tetrâmetros jâmbicos. Como resultado, a leitura em voz alta tende a ser cadenciada e ágil atendendo a um aspecto relevante conforme apontado por Oittinen, Ketola e Garavini (2019). As autoras discutem particularmente a tradução de livros ilustrados, mas entendemos que desde a elaboração do texto é importante ter em conta que a leitura compartilhada, ou seja, um adulto lendo em voz alta para uma ou mais crianças, é tão frequente quanto crianças lendo autonomamente. Assim, citamos:

Tradutores de livros ilustrados devem ter em mente os diferentes potenciais de expressão, tais como tom, entonação, tempo e pausas, e contribuir da melhor maneira possível para a fruição, pelo leitor, da leitura em voz alta, o que, por sua vez, contribui para a apreciação da história pela criança. [...] o tradutor deve estudar cuidadosamente o ritmo do texto original, lendo-o em voz alta

para apreender seu ritmo, entonação e tom da história.¹²⁸ (Oittinen, Ketola e Garavini, 2019, p. 69, tradução nossa).

Também é notável o uso de aliterações dentre as quais destacamos “She beat the boy for half an hour,” (Dahl, 2001, p. 15) – sugere a agressão infligida ao garoto; “The little bean began to sprout.” (Dahl, 2001, p. 15) – o crescimento da planta; “I saw him, mum! My gizzard froze! (Dahl, 2001, p. 17) – sugere o som que o congelamento poderia ter; “There came a frightful crunching sound.” (Dahl, 2001, p. 19) – a mastigação de algo crocante é sugerida. Não é nossa intenção fazer uma lista exaustiva de todas as ocorrências, mas evidenciar, assim como apontou Rudd (2012) que:

[...] a escrita de Dahl é poderosa na evocação de imagens visuais; e ele também busca evocar outros sentidos. É um texto que pede para ser lido em voz alta e os recursos fonológicos citados anteriormente auxiliam a captação da força do atrevimento evidente de suas histórias, além da representação gráfica de onomatopeias, [...] Outras convenções visuais também estão presentes para auxiliar o leitor, como o itálico [...], caixa alta e pontos de exclamação [...] essa satisfação imediata cria a sensação de presentificação, de que a história se desenrola como um sonho, uma fantasia;¹²⁹ (Rudd, 2012, p. 65, tradução nossa).

Apresentamos aspectos que julgamos importantes para a compreensão da versão Dahliana de “João e o Pé de Feijão” destacando não só elementos formais, como também implicações da voz narrativa na mensagem articulada para ambos os leitores adultos e crianças. A seguir, teceremos comentários referentes à tradução de Luciano Vieira Machado e para isso observaremos algumas escolhas lexicais, destacaremos algumas estratégias de tradução, segundo a nomenclatura de Aubert (2006), além de alguns aspectos formais.

¹²⁸ Translators of picturebooks should be aware of the different potentials of expressions, such as tone, intonation, tempo, and pauses, and contribute in every way possible to the aloud-reader’s enjoyment of the story, which, in turn, contributes to the child reader’s enjoyment of the story. [...] a translator should carefully study the rhythm of the original, reading it aloud to catch the rhythm, intonation, and tone of the story. (Oittinen, Ketola e Garavini, 2019, p. 69).

¹²⁹ [...] Dahl’s own writing is powerful in conjuring up visual images; and he also seeks to invoke other senses. It is writing that begs to be read aloud, and the phonological devices mentioned earlier help capture the energy of his stories’ usually brash exterior, besides que graphemic representation of onomatopoeia, [...] Other visual conventions are there to assist the reader, too, like the italics [...] capitals and exclamation marks [...] such immediate gratification creates the sense of being present, of the story unfolding like a daydream, a fantasy; (Rudd, 2012, p. 65).

A tradução de Luciano Vieira Machado

Quando comparado ao texto de partida, o texto de Machado apresenta versos que variam de 8 a 15 sílabas com predominância de versos com 10 e 11 sílabas; os versos apresentam rimas emparelhadas dentre as quais há predomínio de rimas agudas. Para maior fluência e ritmo, em leitura em voz alta, tendemos a fazer uma pausa dividindo o verso em duas partes, sendo que os versos decassílabos nem sempre apresentam a pausa na sexta sílaba que caracteriza os decassílabos heroicos. Também é importante destacar que ao longo do texto houve diversos acréscimos que viabilizam as rimas, tais como: “diga que é sadia, só não vá dizer / que está muito velha, **logo vai morrer.**” (Dahl/ Machado, 2007, p. 18, grifo nosso); “E levantando a saia até o joelho / pôs-se a subir, **veloz feito um coelho.**” (Dahl/ Machado, 2007, p. 22, grifo nosso).

Destacamos, ainda, o uso de aliterações que, assim como no texto de partida, acrescentam imagens sonoras que enriquecem a leitura. Em “das folhas de ouro que feito um farol” (Dahl/ Machado, 2007, p. 19) a aliteração em associação à combinação de “brilham e rebrilham à luz do sol!” (Dahl/ Machado, 2007, p. 19) do verso seguinte sugerem a imagem do ouro reluzindo. A repetição da fricativa alveolar surda /s/ em “desce bem depressa, logo está no chão.” (Dahl/ Machado, 2007, p. 20) sugere o movimento rápido do garoto descendo do pé de feijão. O som de mastigação é sugerido em “vem um som terrível de mastigação. / João ouve o resmungo do homenzarrão [...] ‘O feio gigante comeu minha mama!’” (Dahl/ Machado, 2007, p. 22) com a repetição dos fonemas fricativo alveolar surdo /s/, vibrante alveolar sonoro /r/ e nasal bilabial sonoro /m/. Quando o garoto está tomando banho os sons sugerem as próprias ações nos versos: “Esfrega o corpo com muito cuidado/ e lava o cabelo muito bem lavado. / Escova os dentes e assoa o nariz,” (Dahl/Machado, 2007, p 23). Por fim, as combinações e repetições de fonemas em “entre os dentes podres põe-se a resmungar:” (Dahl/ Machado, 2007, p. 23) sugerem o próprio resmungo do gigante.

Além dos aspectos formais que citamos acima, é relevante tecer comentários acerca de algumas seleções lexicais que estão intimamente relacionadas com estratégias de tradução adotadas. Dessa forma, observa-se que, de maneira geral, a informalidade do texto de partida está também presente no texto de chegada e pode ser identificada já no primeiro verso: “Estamos a zero, sem nem um tostão,” o substantivo “tostão” é usado

popularmente no Brasil para se referir a qualquer soma definida ou indefinida de dinheiro segundo o dicionário *Aurélio* (Ferreira, 2010, p. 718) e está incluído em uma vasta lista de gírias. Destacam-se também as interjeições e comparações usadas que aproximam o texto da língua oral e coloquial (o negrito é nosso em todas as citações a seguir): “**Oh, mamãe querida**”, diz ele a sorrir.’ (Dahl/Machado, 2007, p. 18); “Deixa de conversa, **ó menino chato**,” (Dahl/ Machado, 2007, p 18); “**Eu não acredito, ó criança má**,” (Dahl/ Machado, 2007, p. 18); “Reconheça agora, mamãe, **ó descrente!**” (Dahl/ Machado, 2007, p. 19); “mas perto do topo – **Oh! Que agonia!**” (Dahl/ Machado, 2007, P. 19); “**Oh, meu Deus do céu**”, o João exclama,” (Dahl/ Machado, 2007, p. 22). Há ainda outras ocorrências, mas cremos que os exemplos citados são suficientes para ilustrar o uso das interjeições.

Comentamos anteriormente que no texto Dahliano os adjetivos usados pela mãe são negativos e desqualificam o filho. Observando as escolhas de Machado, identificamos o uso dos seguintes adjetivos:

Tabela 11 – Adjetivos usados na tradução de Luciano Vieira Machado de “João e o Pé de Feijão” (continua)

Adjetivos	Definições
chato	Adj. 3. <i>Pop.</i> maçante p. 482
(criança) má	Maçante: Adj. 1. que maça, enfada, aborrece, entedia p. 1299 Adj. 1. que causa mal, prejuízo ou moléstia; 6. <i>Fam.</i> traquina, travesso; 12. rude, áspero, grosseiro p. 1358
doido	Adj. 1. Louco, alienado, demente; 2. que age como doido; extravagante, insensato, imprudente, arrebatado, exagerado p. 737
paspalhão	Adj. tolo p. 1572
maluco	Adj. 1. diz-se de alienado mental; doido, louco; idiota; 2. que age como se fosse doido; tonto, zozzo, gira; 3. tolo*; 4. diz-se de indivíduo doidivanas, estorvado; 5. extravagante, excêntrico, esquisito p. 1318
(cabeça) oca	Adj. 2. vazio, vão, esvaziado; 3. <i>Fig.</i> sem valor ou importância; fútil, insignificante p. 1494
idiota	Adj. 1. pouco inteligente; estúpido, ignorante, imbecil; 2. tolo* p. 1119
*tolo	Adj. 1. que diz ou pratica tolices; sem inteligência ou sem juízo; 2. tonto, simplório, ingênuo; 3. boquiaberto, pasmado p. 2052

Fonte: Ferreira (2010, passim)

Como pode ser notado, os adjetivos usados pela mãe para se referir ao filho são depreciativos e estão inseridos no campo semântico que descreve pessoas sem discernimento ou pouco inteligentes com exceção de “chato” e “má” – usado na expressão “criança má”. Embora o adjetivo “tolo” não tenha sido usado explicitamente no texto,

está diretamente relacionado aos adjetivos “maluco” e “idiota”, portanto, no mesmo campo semântico. Enquanto no texto de partida temos: “The mother said, ‘You little creep,’ (Dahl, 2001, p. 13), optou-se pelo uso de “chato” no texto de chegada e, como apontamos anteriormente, “creep” é um adjetivo usado em contexto pejorativo, portanto, tende a ser mais agressivo que “chato”, usado coloquialmente. Como solução para os versos “‘You **crazy** boy! D’you really mean / ‘You sold our Daisy for a bean?’ / She snatched the bean. She yelled, ‘You **chump!**’” (Dahl, 2007, p. 15, negrito nosso), Machado optou por uma reorganização nos versos: “tu és **doido** mesmo, és um **paspalhão**. / Trocaste uma vaca por esse feijão?” / E enfurecida – parecendo um bicho –” (Dahl/ Machado, 2007, p. 18, negrito nosso) e assim “doido” e “paspalhão” foram alocados no mesmo verso diferentemente do texto de partida em que “crazy” e “chump” são usados em versos diferentes. Como resultado, houve a possibilidade de inserir “parecendo um bicho” – uma transposição por desdobramento – que enfatiza o sentido de “enfurecida” e viabiliza a rima com o verso seguinte.

A descrição da mãe no texto de partida, conforme comentamos antes, é articulada pela descrição de algumas de suas ações e pelo modo como ela se dirige ao filho e o trata. No texto de chegada há um acréscimo que caracteriza uma transposição por explicitação no verso: “E com toda a força a mulher **malvada**” (Dahl/ Machado, 2007, p. 18, negrito nosso) evidenciando para o leitor uma característica da mãe e, ao mesmo tempo, viabilizando a rima com o verso seguinte: “deu-lhe uma surra – e muito bem dada –” (Dahl/ Machado, 2007, p. 18); nos versos que seguem “usando o cabo (ora, vejam só!) / de um velho e sujo aspirador de pó” (Dahl/ Machado, 2007, p. 19) identificamos que Machado também optou por uma transposição por acréscimo e, ao fazê-lo, enfatiza a agressividade da mulher ao descrever o aparelho usado na agressão como “velho e sujo”.

O verso que descreve a agilidade de João: “Jack was nimble, Jack was keen.” (Dahl, 2001, p. 16) tem como solução “Joãozinho era esperto feito um raposão” (Dahl/ Machado, 2007, p. 19) em que identificamos que as orações coordenadas deram lugar a uma comparação que enfatiza a esperteza do garoto. De maneira semelhante, a coordenação no verso “Jack was frightened, Jack was quick,” (Dahl, 2001, p. 16) é traduzida com duas orações reduzidas: “Joãozinho, assustado, coração na mão,” (Dahl/ Machado, 2007, p. 20) conferindo a mesma fluência presente no texto de partida. Ademais, o uso do diminutivo contribui para estimular a empatia do leitor em relação ao

personagem. Destacamos também o verso “I’ll sell the Mini, buy a Rolls!” (Dahl, 2001, p. 16), pois Machado optou por substituir “Mini” – um modelo de carro barato em relação aos carros de luxo no Reino Unido –, por “fusquinha” – um modelo de automóvel popular entre as famílias menos abastadas no Brasil. Trata-se de um exemplo de equivalência efetivada por meio de modulação, pois o modelo “Mini” é comercializado no Brasil, mas não é considerado um automóvel popular e o “Fusca” foi comercializado por muitos anos.

Quanto à delicada questão da domesticação ou estrangeirização discutida por Venuti (2002) e retomada por Oittinen (2006), percebe-se que houve uma aproximação do leitor com a substituição de “Mini” por “fusquinha” porque tende a facilitar o reconhecimento dos termos de comparação pois, como dissemos, o modelo britânico é comercializado no Brasil, mas em uma versão que está longe de ser considerada acessível por camadas menos abastadas da população. Ao fim e ao cabo, pensamos que se trata de um projeto de tradução bem estruturado e bem realizado quanto a esse atributo.

Observados diferentes aspectos de ambos os textos de partida e de chegada, percebe-se que a manipulação do conto de fadas tem a comicidade ancorada nas características e ações dos personagens. A mãe que deveria ser cuidadosa, acolhedora e afetuosa com o filho é, na verdade, agressiva, ambiciosa e desonesta. João, por sua vez, reúne características que possibilitam seu sucesso: o garoto é gentil, ágil e prudente por um lado, mas também é astuto e capaz de tirar proveito da situação quando conveniente.

Considerando as restrições sistêmicas referidas por Shavit (2011), a saber: “[...] adequação do texto aos modelos existentes, integralidade dos modelos primário e secundário do texto, grau de complexidade e sofisticação do texto; ajuste do texto aos propósitos ideológicos e didáticos; e o estilo do texto”¹³⁰ (Shavit, 2011, p. 115, tradução nossa), é possível perceber que as soluções adotadas por Machado atendem aos critérios do sistema de chegada. A adequação em termos de opções lexicais, estruturais e estilísticas oferecem ao leitor um texto rico e interessante mantendo equilíbrio entre a crítica presente no texto de partida e a percepção do aceitável no sistema de chegada. Assim, preservou-se a crítica ao comportamento da mãe e a valorização do protagonista mantendo a coloquialidade necessária; a violência e agressividade presentes no texto de

¹³⁰ [...] the affiliation of the text to existing models; the integrality of the text’s primary and secondary models, the degree of complexity and sophistication of the text; the adjustment of the ideological and didactic purposes; and the style of the text. (Shavit, 2011, p. 115).

partida continuam presentes sem, contudo, ferir a sensibilidade própria do sistema de chegada.

3.3 “Branca de Neve e os Sete Anões”: tirando proveito do espelho mágico

Diferentes versões de “Branca de Neve e os Sete Anões”

Em um volume intitulado *Branca de Neve – os contos originais*, Alexandre Callari (2012) nos apresenta sete versões do conto coletados por diferentes autores: “Pequena Branca de Neve” – Irmãos Grimm/ Alemanha (1857), “A jovem escrava” um dos contos que constituem *O conto dos contos* de Giambattista Basile/ Itália (1634), “Árvore-Dourada e Árvore-Prateada” Joseph Jacobs/ Escócia (1892), “Maria, a madrasta má, e os sete ladrões”, Laura Gonzenbach/ Itália (1870), “O caixão de cristal”, Thomas Frederick Crane/ Itália (1885), “A morte dos sete anões” Ernst Ludwig Rochholz/ Suíça (1856) e “A fábula da princesa morta e dos sete cavaleiros” Alexander Pushkin/Rússia (1833). Maria Tatar, editora de *The Classic Fairy Tales*, além das versões de Basile, dos Irmãos Grimm e de Joseph Jacobs – também apresentados por Callari (2012) –, apresenta uma versão em versos de Anne Sexton. Na versão de “Branca de Neve” dos Irmãos Grimm datada de 1810, mas não publicada, é a própria mãe da menina que tem inveja da beleza da filha e quer vê-la morta e o mesmo acontece em “Árvore-Dourada e Árvore-Prateada”. Nas versões dos Irmãos Grimm a partir de 1812, “Maria, a madrasta má, e os sete ladrões”, “O caixão de cristal” e “A fábula da princesa morta e dos sete cavaleiros” há uma madrasta enciumada que deseja a morte de Branca de Neve; em “A morte dos sete anões” não há referência à família da camponesa e ela pede permissão para pernoitar na casa dos sete anões; em “A jovem escrava” é a tia da princesa, motivada pelo ciúme, que lhe inflige castigos terríveis.

Dahl toma como pressuposto que os leitores conheçam a versão mais difundida do conto “Branca de Neve e os Sete Anões” pois adota como ponto de partida a morte da mãe de Branca de Neve e o casamento do Rei com uma mulher que tenta matar a menina. Partindo desse princípio, o autor inclui em seu texto apenas informações fundamentais que possibilitam ao leitor a identificação da história e a fruição das alterações por ele inseridas. Ressaltamos, ainda, que os textos parodísticos têm sua eficácia justamente porque o leitor pode identificar o diálogo estabelecido entre o texto parodiado e a paródia

ou, de acordo com a nomenclatura de Genette (2010), respectivamente entre o hipotexto e o hipertexto.

Foco narrativo

Consideramos que o texto Dahliano é um hipertexto em relação ao conto dos Irmãos Grimm, pois as transformações existentes no texto de Dahl permitem identificar o que foi modificado no texto dos Grimm. Dessa forma, teceremos comentários em relação aos personagens desconsiderando as outras versões do conto citadas acima. Na edição de 1812 dos Irmãos Grimm, o pai da Branca de Neve não é citado; na versão que se tornou consagrada, publicada em 1857, há a informação de que a mãe de Branca de Neve morreu após o nascimento da menina, seu pai – o rei – casa-se novamente depois de um ano e não é mais citado no desenvolvimento do conto.

Na versão de Dahl, o pai de Branca de Neve tem presença breve na história e os primeiros versos sugerem que o rei estava mais preocupado com o próprio bem-estar: “When little Snow-White’s mother died, / The king, her father, up and cried, / ‘Oh, what a nuisance! What a life! / ‘Now I must find another wife!’” (Dahl, 2001, p. 21). O comentário do narrador inserido em seguida: “(It’s never easy for a king / To find himself that sort of thing.)” (Dahl, 2001, p. 21) afirma que encontrar uma nova esposa não seria fácil; no entanto, pensamos que seja um comentário irônico, pois milhares de pretendentes atenderam aos anúncios publicados pelo rei: “He wrote to every magazine / And said, ‘I’m looking for a Queen.’ / At least ten thousand girls replied / And begged to be the royal bride.” (Dahl, 2001, p. 21). Com tal número de candidatas, imagina-se que alguma delas atenderia às expectativas do rei. Por outro lado, a busca por uma pretendente com perfil específico pode ser vista como fonte da dificuldade porque demandaria tempo para a seleção e isso pode ser confirmado com a declaração de que ele gostaria de “experimentar” as candidatas antes de escolher com quem se casaria.

Nos primeiros versos da tradução de Machado (2007) lê-se: “Quando a mãe de Branca de Neve morreu, / o coração do rei se **entristeceu**. / ‘Um **destino tão triste** – quem quer? / Vou ter de arranjar outra mulher!’” (Dahl/ Machado, 2007, p. 26, negrito nosso) e nota-se que há referência à tristeza do rei. No entanto, no texto de partida o rei lamenta pelo incômodo “Oh, what a nuisance! What a life!” (Dahl, 2001, p. 21) sem

demonstrar sofrimento. Essa ausência de pesar, a nosso ver, confirma a hipótese de que os versos iniciais apresentam o rei com ironia ao passo que no texto de chegada há um alinhamento com as expectativas dos leitores, pois quando há um falecimento, os membros da família costumam demonstrar tristeza.

O comentário do narrador “(Esse tipo de coisa, bem sei, / é uma dura tarefa para qualquer rei.)” (Dahl/ Machado, 2007, p. 26) também faz referência à dificuldade para encontrar uma esposa e alguns versos depois temos: “‘Para saber qual de vós eu escolherei, passarão por um teste’ – declara o rei.” (Dahl/ Machado, 2007, p. 26). Nesse caso é curioso notar a mudança de ponto de vista, pois no texto de partida, o comentário do rei pode ser entendido como um pensamento expresso em voz alta “The king said with a shifty smile, / ‘I’d like to give each one a trial.’” (Dahl, 2001, p. 21) enquanto no texto de chegada o uso do pronome “vós” indica que o rei estava se dirigindo diretamente às candidatas e o teste pode ser entendido não com a malícia presente no texto de partida (comentários sobre a seleção lexical serão apresentados adiante), mas sim como uma referência às provas comumente impostas aos heróis nos contos de fadas. As breves referências ao pai de Branca de Neve implicam a percepção de que não se trata de um personagem relevante para o desenvolvimento da narrativa.

Na introdução a respeito de quatro versões de “Branca de Neve e os Sete Anões”, Tatar (1999) observa: “Para explicar a notável estabilidade e duração cultural de “Branca de Neve”, a maioria dos críticos indica a poderosa encenação dos conflitos de mãe e filha.”¹³¹ (Tatar, 1999, p. 75, tradução nossa). Nessa introdução a pesquisadora apresenta, criticamente, o ponto de vista de Bruno Bettelheim e de Sandra Gilbert e Susan Gubar. Tatar (1999) destaca a respeito da interpretação de Bettelheim que a morte da mãe de Branca de Neve, no início da versão dos Irmãos Grimm de 1857, auxilia a preservação da imagem positiva da mãe. Do ponto de vista psicanalítico, a criança pode passar por uma fase em que tenha sentimentos conflitantes em relação à mãe; a substituição da mãe pela madrasta pode auxiliar a criança a projetar esses sentimentos negativos em uma figura que possibilita a preservação da relação afetiva com a mãe. Segundo Tatar (1999), para as críticas feministas Gilbert e Gubar (1979) “o conto dos Grimm encenam ‘a essencial, mas equivocada, relação entre a mulher-anjo e a mulher-monstro’ do patriarcado

¹³¹ To account for the remarkable narrative stability and cultural durability of “Snow White,” most critics point to the tale’s powerful staging of mother/ daughter conflicts. (Tatar, 1999, p. 75).

Ocidental, enfatizando o contraste entre protagonista e antagonista.”¹³² (Tatar, 1999, p. 75, tradução nossa). A esse respeito, Callari (2012) afirma:

A explicação é simples: ao matar a mãe de Branca, eles [Irmãos Grimm] a colocam em uma posição santificada, um pedestal intocável, uma imagem a ser preservada, respeitada e adorada. Ela não pode atuar para ajudar sua filha, mas seu estigma serve como inspiração, um porto seguro em uma ilha de tribulações. Na vida, como todos sabem, preto no branco não existe, e há mães adotivas boas, assim como mães biológicas más; mas é certo presumir que os autores quiseram fugir a essa variável e preservar a imagem da instituição família – tão importante para os leitores do século XIX. (Callari, 2012, p. 13).

Não é nossa intenção discorrer a respeito de diferentes e possíveis interpretações atribuídas especificamente a esse respeito, mas é relevante citar diferentes pontos de vista uma vez que na versão Dahliana a morte da mãe de Branca de Neve também é mencionada. A madrasta de Branca de Neve é apresentada de forma negativa: “The **spoiled** and **stupid** Queen would shout, / [...] For ten whole years the **silly** Queen / Repeated this absurd routine.” (Dahl, 2001, p. 22, negrito nosso). Na descrição da rainha temos os adjetivos *spoiled* (mimada) e *stupid* (usado para descrever pessoa com pouco discernimento, de pouca inteligência, de pouca importância) e *silly* (que pode ser usado como sinônimo de *stupid* descrevendo pessoas de pouca importância e pouco discernimento); destacamos, também, que *silly* retoma a aliteração de *spoiled and stupid* contribuindo para o ritmo dos versos.

A escolha desses adjetivos indica que a personagem é inicialmente descrita como uma pessoa de menor importância e pouca inteligência. Contudo, quando o espelho responde que Branca de Neve é mais bela, a rainha, cujo comportamento está em conformidade com outras versões, expressou sua fúria. Desse modo, repete-se a cena em que a rainha exigiu que um caçador levasse a menina para a floresta, tirasse sua vida e trouxesse uma prova de consumação da morte. A comprovação da morte de Branca de Neve varia nas diferentes versões: a rainha exige que o caçador lhe traga os pulmões e fígado ou intestino ou uma garrafa contendo o sangue da menina ou o coração. Na versão de Dahl a rainha exige o coração da garota. É importante ressaltar que o ritual canibalístico, comum em contos de fadas, é ridicularizado pelo narrador “Then (this is

¹³² the Grimm’s tale enacts ‘the essential but equivocal relationship between the angel-woman and the monster-woman’ of Western patriarchy, emphasize the contrast between protagonist and antagonist. (Tatar, 1999, p. 75).

the disgusting part) / The Queen sat down and ate the heart! / (I only hope she cooked it well. / Boiled heart can be as tough as hell.)” (Dahl, 2001, p. 24) A esse respeito, Bartu (2021) observa:

Quando sabe que Branca de Neve é a mulher mais bonita, ela se enfurece e ameaça “enforcar a menina”, “esfolá-la” e “comer suas vísceras podres no jantar” (1982, p. 23). Sua demonstração de séria violência e tendências canibalísticas podem ser consideradas reveladoras da intensidade de sua raiva e ciúme. No entanto, quando o caçador lhe traz o coração de um novilho comprado no açougue local, ela come o coração pensando que era de Branca de Neve. Apesar de a cena da rainha comendo o coração ser chocante para ambos os leitores adultos e crianças, na verdade é uma parte baseada na versão dos Grimm que é aceita como versão fonte. Para aliviar a violência com as linhas seguintes, o contador de histórias Dahl interfere e faz um comentário jocoso: “Oxalá não o tenham cozido mal./ Coração escaldado é duro feito pau.” (Dahl/ Machado, 2007, p. 29). Dessa forma, reempregando a cena brutal Dahl decide não eliminar a natureza grosseira dos contos, mas ele acrescenta seu humor para mitigar o poder da violência e desviar o foco para a diversão.¹³³ (Bartu, 2021, p. 527, tradução nossa).

Depreende-se, então, que mesmo apresentando uma cena violenta, a imagem construída pelo narrador e que prevalece para o leitor é de uma rainha ridícula e mimada. Na tradução de Machado (2007) essa imagem da rainha fica ainda mais evidente e pode ser percebida pelo exagero destacado na fala da personagem:

A Rainha enlouquece, grita, desatina:
“Agora eu esgano essa triste menina!
Eu vou acabar com a raça dela,
arranco o seu fígado, ponho na panela!”
 Ela chama o caçador e o leva à sala:
 “Ouça aqui, caçador”, a rainha fala,
“leve aquela menina nojenta e mimada
 para dar um passeio e, no meio da estrada,
meta a faca em seu peito sem compaixão
e me traga depressa o seu coração!”
 (Dahl/ Machado, 2007, p. 28, negrito nosso).

¹³³ Having learned that Snow-White is the most beautiful woman alive, she gets enraged and threatens to “scrag that child,” “Skin ‘er” and “have her rotten guts for dinner” (1982, p. 23). Her display of serious violence and cannibalistic tendencies can be considered to show the intensity of her rage and jealousy. However, when the Huntsman brings her a heart of a bullock purchased from the local butcher, she eats the heart thinking that it is Snow-White’s. Although the heart-eating scene has a shock value both for adult and child readers, it is in fact a part taken from the Grimm’s version which is accepted as the source version. To ease the goriness with the following lines, tale-teller Dahl butts in and makes a funny comment: “I only hope she cooked it well/ Boiled heart can be as tough as hell” (1982, p. 24). Hence, by re-employing this brutal scene Dahl decides not to eliminate the crude nature of the tales, yet he adds his humour to mitigate the power of violence and shifts the focus to amusement. (Bartu, 2021, p. 527).

Branca de Neve, por sua vez, inicialmente é retratada como nas versões conhecidas do conto, ou seja, é uma moça indefesa e ameaçada pela ira de sua madrasta. Ademais, quando estava em perigo, implorou por sua vida convencendo o caçador a libertá-la e ficou sozinha na floresta. Entretanto, diferentemente da personagem dos Grimm que corre perdida pela floresta até encontrar a casa dos anões, a Branca de Neve Dahliana mostrou-se mais bem dotada de recursos internos e lançou mão de sua beleza para conseguir uma carona. Na cidade, ela conseguiu trabalho não remunerado na casa dos anões; as atitudes da personagem evidenciam sua independência, desembaraço e atrevimento, muito diferente de uma princesa a espera de um príncipe para com ele se casar. Mais detalhes sobre os personagens Branca de Neve e os Anões são apresentados em nossa análise das seleções lexicais e suas implicações.

É relevante destacar que a narrativa é atualizada na medida em que há referências a locais e eventos marcados temporalmente. As narrativas dos contos de fadas têm local e tempo indeterminados, ao passo que na versão de Dahl a contemporaneidade se instala na narrativa. A primeira aproximação acontece quando o caçador foi a um “açougue local” para comprar algo com o que pudesse enganar a rainha. É certo que o consumo de carne é um hábito que se instalou desde as primeiras caçadas na pré-história; contudo, ainda que o substantivo “açougue” cuja língua de origem é o árabe e inicialmente fosse usada para referir-se a um mercado ou feira, ou ainda a um matadouro, a imagem que um leitor contemporâneo tem desse tipo de comércio é diferente. Além disso, sendo o encarregado de matar Branca de Neve um caçador, ele próprio poderia matar um pequeno animal para conseguir uma prova de que tinha concluído sua tarefa, o que aconteceu na versão dos Grimm.

O fato de Branca de Neve ter pedido carona para a cidade e a profissão dos anões também são índices da aproximação do conto com a atualidade. Na versão tradicional do conto Branca de Neve correu pela floresta até encontrar a casa dos anões onde assumiu as tarefas domésticas em troca de acolhimento e os anões, por sua vez, trabalhavam em uma mina. Para o leitor contemporâneo, “pedir carona” evoca a imagem de alguém abordando uma pessoa com algum tipo de veículo pedindo para ser transportado gratuitamente; além disso, a personagem não ficou na floresta, ela escolheu ir para uma cidade. Quanto aos anões, tinham renda irregular porque não trabalhavam mais como

jóqueis e viviam de apostas em corridas de cavalos, ou seja, eles tinham dinheiro para o próprio sustento apenas quando ganhavam as apostas.

Por fim, há também referência a um tradicional e importante torneio de corridas de cavalos “The Ascot Gold Cup Steeplechase” frequentado pela elite britânica e por membros da Família Real e a uma instituição financeira “Barclays Bank”. Entendemos, assim como Bartu (2021) que:

Com a menção do açougue, corridas de cavalos e bancos, os personagens parecem estar harmonizados com os aspectos do mundo. Plausível como parece, o objetivo dessas oito pessoas é ganhar seu sustento em um mundo onde o dinheiro é uma questão importante. Ao transportar os personagens de conto de fadas para o mundo moderno dominado por preocupações financeiras, Dahl tenta estabelecer “o espírito do carnaval” e “degrada quase todos os aspectos do roteiro clássico” (Flegar, 2015, p. 174). A degradação refere-se ao uso de linguagem abusiva, representações de violência física e a distorção da dignidade dos contos de fadas para evidenciar seu valor subvertido e inexplorado.¹³⁴ (Bartu, 2021, p. 527-528, tradução nossa).

A referência ao conceito bakhtiniano de carnavalização de Bartu (2021) e Flegar (2015) nos permite considerar que a construção do hipertexto Dahliano transforma o hipotexto dos Irmãos Grimm por meio de uma alteração do *script* segundo as observações de Rosas (2002). Para que essa transformação pudesse ocorrer foi necessário articular uma quebra de expectativas para o leitor, ou seja, a personagem Branca de Neve deixou de ser passiva e tornou-se uma moça com iniciativa, atrevida, desembaraçada e com recursos internos que lhe permitiram colocar em prática uma estratégia que garantisse meios de sustento para os anões e ela própria. Essa alteração na apresentação da personagem está ancorada na aproximação da narrativa com a contemporaneidade e, simultaneamente, serve de esteio para a transformação que fundamenta a estrutura parodística da versão Dahliana.

¹³⁴ Mentioning butcher’s shop, horse-races and banks, the characters seem to be harmonized with the ways of the world. Plausible as it seems, the aim of these eight people is to earn their livelihood in a world where money is an important issue. Transporting the fairy tale characters into the modern world dominated with financial concerns, Dahl attempts to establish “the spirit of the carnival” and “degrades almost all aspects of the classic script” (Flegar, 2015, p. 174). His degradation pertains to the use of abusive language, representations of physical violence and distorts the dignity of the fairy tales to bring about their subverted and unexplored value. (Bartu, 2021. p. 527-528).

Seleção lexical nos textos de partida e chegada e estratégias de tradução

Apresentamos, a seguir, considerações referentes a vários itens lexicais do texto de partida e as soluções apresentadas no texto de chegada. Dessa forma, podemos observar estratégias tradutórias empregadas – considerando a nomenclatura adotada por Aubert (2006) – e as implicações das escolhas adotadas pelo tradutor, pois seleções lexicais contribuem para a construção do efeito percebido pelo leitor. Assim, destacamos os primeiros versos de “Branca de Neve e os Sete Anões”:

When little Snow-White’s mother died,
The king, her father, up and cried.
‘Oh, what a nuisance! What a life!
‘Now I must find another wife!
(It’s never easy for a king
To find himself that sort of thing)
He wrote to every magazine
And said, ‘I’m looking for a Queen.’
At least ten thousand girls replied
And begged to be the royal bride.
The king said with a **shifty smile**,
‘I’d like to give each one a trial.’
(Dahl, 2001, p. 21, negrito nosso).

Quando a mãe de Branca de Neve morreu,
o coração do rei se entristeceu.
“Um destino tão triste – quem quer?
Vou ter de arranjar uma outra mulher!”
(Esse tipo de coisa, bem sei,
é uma dura tarefa para qualquer rei.)
Ele pôs no jornal anúncio de uma linha:
“Estou procurando por uma Rainha.”
E muitas donzelas – no mínimo dez mil –
responderam ao anúncio, ora já se viu?!
“Para saber qual de vós eu escolherei,
passarão por um teste” – decreta o rei.
(Dahl/ Machado, 2007, p. 27).

Destacamos o sintagma *shifty smile*, pois o adjetivo *shifty* tem significado negativo segundo *LDELC* (2005): “adjetivo informal [para referir-se a alguém que] parece desonesto; não confiável; furtivo.”¹³⁵ (2005, p. 1275, tradução nossa). Tendo em mente esta definição do adjetivo é possível compreender o verso seguinte “I’d like to give each one a trial.” como uma declaração maliciosa sugerindo que o rei gostaria de

¹³⁵ **shifty** adj *informal* looking dishonest; not to be trusted; FURTIVE: *shifty eyes* | *a shifty little man*. (*Longman Dictionary of English Language and Culture*, 2005, p. 1275).

relacionar-se intimamente com cada pretendente antes de decidir qual delas escolheria como esposa. Nossa leitura fundamenta-se em uma das definições do substantivo *trial* também encontrada em *LDELC* (2005)¹³⁶: “ato ou período de teste para assegurar qualidade, utilidade, segurança, etc.” Encontramos também a expressão *trial marriage*¹³⁷: “período em que duas pessoas vivem juntas sem serem casadas para saber se viveriam bem juntas.” (2005, p. 1480, tradução nossa). Considerando a expressão citada e que, de uma maneira geral, as rainhas de contos de fada não costumam desempenhar atividades produtivas e são servidas sempre que necessário, entendemos a presença de alguma malícia no referido verso.

Creemos que aos olhos de uma criança tal declaração possa soar cômica porque as associações suscitadas por *give a trial* estariam relacionadas com suas experiências de vida que envolvem, por exemplo, a experimentação de alimento, ou vestir uma roupa ou, ainda, experimentar um produto; além de situações concretas, as crianças poderiam também imaginar que o rei atribuiria a cada pretendente uma tarefa difícil de ser realizada, evento frequente em contos de fadas. A criança, portanto, não teria acesso ao duplo sentido que um adulto pode apreender, isto é, a sugestão de que o rei expressa seu desejo de ter relações íntimas com cada uma das candidatas a rainha.

Observando a solução adotada pelo tradutor: “Para saber qual de vós eu escolherei, / passarão por um teste” – decreta o rei.” (Dahl, 2007. p. 26), vê-se que houve omissão do sintagma *shifty smile*, de acordo com a nomenclatura adotada por Aubert (2006), porque mesmo com o uso de “passarão por um teste” não é possível recuperar, no texto alvo, o duplo sentido percebido no texto fonte. Como resultado, o leitor do texto de chegada provavelmente fará associação do “teste” declarado pelo rei com as provas que os heróis de contos de fadas usualmente devem cumprir. Prosseguindo nossas observações acerca das escolhas lexicais, citamos:

While all this was going on,
Oh where, oh where had Snow-White gone?
She'd found it easy, being pretty,
To hitch a ride into the city,
And there she'd got a job, unpaid,

¹³⁶ **trial** (2) (an act or period of) testing to ensure quality, usefulness, safety, etc. (*Longman Dictionary of English Language and Culture*, 2005, p. 1275).

¹³⁷ **trial marriage** (= when two people live together without being married to see if they would be suitable partners) (*Longman Dictionary of English Language and Culture*, 2005, p. 1480).

As general cook and parlour-maid
 With seven funny little men,
 Each one not more than three foot ten,
 Ex horse-race jockeys, all of them.
 These Seven Dwarfs, though awfully nice,
 Were guilty of one **shocking vice** –
 They squandered all of their resources
 At the race-track backing horses.
 (When they hadn't backed a winner,
 None of them got any dinner.)
 (Dahl, 2001, p. 24 e 26, negrito nosso).

Destaca-se na citação *shocking vice*, pois de acordo com o já referido dicionário *LDEL* (2005), há duas definições para o adjetivo *shocking*: “**1** que causa choque; muito ofensivo, errado, ou irritante [...] **2** *Britânico informal* muito ruim (porém não maligno)” [...] ¹³⁸ (2005, p. 1277, tradução nossa) e o verbete *vice* apresenta duas definições das quais destacamos a primeira: “**1** (qualquer tipo de) comportamento ou estilo de vida nocivo, especialmente quanto à práticas sexuais, uso de drogas prejudiciais, consumo descontrolado de bebidas, etc [...]” ¹³⁹ (2005, p. 1532, tradução nossa). Percebe-se pelo sintagma que o jogo é apresentado como uma atividade reprovável e relacionada com uma ação exagerada como ingestão de bebida alcoólica em excesso, por exemplo. Destaque-se, também, “They squandered all of their resources” (Dahl, 2001, p. 26) em cujo verso o uso do verbo *squander* reforça a reprovação da atitude dos anões tendo em vista sua definição: “gastar nesciamente, estupidamente; esbanjar [...]” ¹⁴⁰ (2005, p. 1349, tradução nossa). É preciso observar também que são apresentadas duas informações contrastantes a respeito das características dos anões:

These Seven Dwarfs, though **awfully nice**,
 Were guilty of one shocking vice –
 They squandered all of their resources
 At the race-track backing horses.
 (Dahl, 2001, p. 26, negrito nosso).

¹³⁸ *shocking* *adj* **1** causing shock; very offensive, wrong, or upsetting [...] **2** *BrE infml* very bad (though not evil) [...] (*Longman Dictionary of English Language and Culture*, 2005, p. 1277).

¹³⁹ *vice* **1** (any particular kind of) evil behaviour or living, especially in sexual practices, taking of harmful drugs, uncontrolled drinking habits, etc [...] (*Longman Dictionary of English Language and Culture*, 2005, p. 1532).

¹⁴⁰ *squander* to spend foolishly; use up wastefully [...] (*Longman Dictionary of English Language and Culture*, 2005, p. 1349).

O sintagma *awfully nice*, que pode ser traduzido como “extremamente simpáticos”, é introduzido pela conjunção adversativa *though* e imediatamente antes da informação de que são viciados em jogo de azar. Pode-se compreender essa forma de apresentação dos personagens como uma maneira de informar ao leitor que as pessoas têm defeitos e qualidades, sem que as qualidades sejam anuladas pelos defeitos, pois essa tensão dialética entre aspectos positivos e negativos é algo que pode ser constatado na vida, pois ninguém é perfeito ou isento de falhas.

Voltamos nossa atenção para a tradução de Luciano Vieira Machado e temos:

Nesse meio tempo, o que se passava,
com Branca de Neve, tão bela, tão brava?
Bonita que é, com facilidade
logo arruma carona para a cidade,
e consegue um emprego de cozinheira
e ainda faz o serviço de arrumadeira,
na casa de sete homens pequeninos,
todos ex-jóqueis – coisas do destino –
todos bem baixinhos, parecem meninos.
Esses Sete Anões eram de amargar,
Cabeças de vento, só queriam jogar
Gastavam o que tinham, sem pestanejar,
apostando em cavalos – onde iriam parar?
(Quando faziam apostas no cavalo errado,
iam dormir com fome – ah vício danado!)
(Dahl/ Machado, 2007, p 31).

Segundo o *Dicionário Aurélio da língua portuguesa* a locução “de amargar” pode ser empregada nas seguintes situações: “Pop. 1. Bras. Difícil de suportar ou de resolver (...) 2. Diz-se do que é insuportável, muito desagradável ou irritante; de morte.” (Ferreira, 2010, p. 121). A locução “cabeça de vento” é assim definida no *Grande Dicionário Houaiss*¹⁴¹: “fig.; infm. pej. pessoa que não age com atenção, bom senso, prudência ou responsabilidade; cabeça no ar.”.

Ambas as locuções são usadas para descrever os anões e expressam características negativas. Na medida em que a tradução de literatura infantil permite certa flexibilidade ao tradutor, como aponta Shavit (2011), percebemos que Machado optou por omitir a característica positiva dos anões *awfully nice*, acrescentou características negativas e tal acréscimo antecede a informação de que apostavam em cavalos. O verso “Gastavam o

¹⁴¹ *Grande Dicionário Houaiss*. Disponível em: https://houaiss.uol.com.br/corporativo/apps/uol_www/v5-4/html/index.php#0. Acesso em 20-08-2020.

que tinham, sem pestanejar,” (Dahl/ Machado, 2007, p. 31) recupera o sentido de *squander* por meio de uma transposição por desdobramento; percebe-se, ademais, que as informações negativas culminam em “ah, vício danado!” – comentário feito pela voz narrativa –, como pode ser confirmado com as definições do verbete:

vício S. m. 1. Defeito grave que torna uma pessoa ou coisa inadequados para certos fins ou funções. 2. Inclinação para o mal. [Nessa acepç., opõe-se a virtude (1).] 3. Costume de proceder mal; desregramento habitual. 4. Conduta ou costume censurável ou condenável; libertinagem, licenciosidade, devassidão. 5. Qualquer deformação física ou funcional. 6. Costume prejudicial; costumeira. (Ferreira, 2010, p. 2155).

E dentre os vários significados atribuídos ao adjetivo “danado” destacamos os dois primeiros: “1. amaldiçoado, condenado. 2. Que sofreu dano; corrompido, estragado, arruinado, danificado.” (Ferreira, 2010, p. 635). Considerando tais escolhas lexicais, percebemos que há um reforço dos traços negativos do caráter dos anões e nenhuma menção a características positivas; o efeito resultante do texto, do ponto de vista de Nord (2016), é que o emissor se alinha a uma atitude de reprovação quanto ao fato de os anões apostarem em cavalos a ponto de ficarem sem recursos para comprar alimentos quando a aposta era malfadada.

Em contrapartida, sobre o caçador incumbido de matar Branca de Neve temos:

The Huntsman dragged the lovely child
Deep deep into the forest wild.
Fearing the worst, poor Snow-White spake.
She cried, ‘Oh please give me a break!’
The knife was poised, the arm was strong,
She cried again, ‘I’ve done no *wrong!*’
The Huntsman’s heart began to flutter.
It melted like a pound of butter.
He murmured, ‘Okay, beat it, kid,’
And you can bet your life she did.
(Dahl, 2001, p. 23, itálico do autor).

O homem ouviu tudo, mas não disse nada,
e levou a menina pra mata fechada.

Temendo o pior, a menina exclamou:
“Oh, me dá uma chance, faz esse favor!”
A faca já sobe para o golpe mortal.
Ela grita de novo: “Não fiz nenhum mal!”
A alma do homem é bondosa e meiga
e seu coração é pura manteiga.
Ele fala: “Tudo bem, você pode ir embora”.
E ela sai disparada na mesma hora.

(Dahl/ Machado, 2007, p. 28).

A solução adotada para o verso “The Huntsman’s heart began to flutter” é “A alma do homem é bondosa e meiga” e esta opção reforça e desdobra a ideia apresentada no verso seguinte “e seu coração é pura manteiga.”. Vê-se que no texto fonte não há referências quanto ao caráter do caçador e descreve-se apenas como seu coração batia forte dada a situação tensa em que se encontrava, pois não é esperado de caçadores que matem pessoas e se não cumprisse a tarefa poderia ser castigado pela rainha. Desse modo, embora a atividade desempenhada pelo caçador envolva violência física e isso não seja verdade quanto à atitude dos anões, o efeito que percebemos no texto de chegada é um contraste marcante. Isso se explica porque o personagem que usualmente relaciona-se com a atividade fisicamente violenta é descrito de forma positiva e os anões, que em última instância prejudicavam a si mesmos, mas sem violência física, são descritos de forma marcadamente negativa.

Destacamos que há algumas ocorrências de acréscimos no texto de chegada, que de maneira geral, são usados como recurso para viabilizar rimas. Como exemplo de nossa afirmação citamos:

The King was in his counting house
Counting out his money,
The Queen was in the parlour
Eating bread and honey,
(Dahl, 2001, p. 26).

O rei, **que trocava a noite pelo dia,**
contava dinheiro na tesouraria.
Enquanto isso a rainha, **de luva e chapéu,**
comia tranquila o seu pão com mel.
(Dahl/ Machado, 2007, p. 31-32, negrito nosso).

Vê-se o acréscimo da explicação “que trocava a noite pelo dia” possibilitando a rima com “tesouraria” e do aposto “de luva e chapéu” que, por sua vez, rima com “pão com mel”. Há algumas outras ocorrências de acréscimo assim como alguns exemplos de omissão dentre os quais julgamos oportuno destacar itens mais significativos. Quando os anões perguntaram ao espelho mágico o resultado de uma corrida temos: ‘Which horse

will win tomorrow's race, / 'The Ascot Gold Cup Steeplechase?'¹⁴² (Dahl, 2001, p. 26 e 28) traduzido da seguinte forma: “Que cavalo ganha o Grande Torneio? / Saber isso agora é meu grande anseio”. (Dahl/ Machado, 2007, p.32). Nesse caso, o tradutor optou por não incluir informação que está culturalmente marcada, pois *The Ascot Gold Cup* é o prêmio principal de um torneio realizado ao longo de quase uma semana e é frequentado por personalidades de destaque incluindo membros da Família Real britânica. Depois de receber a informação solicitada, os anões buscaram formas de adquirir dinheiro para a aposta e uma das opções foi recorrer ao banco: “(For much of it they had to thank / The manager of Barclays Bank.)” (Dahl, 2001, p. 28) em cuja tradução lê-se “O gerente ajuda, **risonho e franco.**” (Dahl/ Machado, 2007, p. 32, negrito nosso). A solução adotada é a forma genérica “o gerente” e recorre a um acréscimo qualificando o gerente do banco.

Nos dois versos seguintes: “Eles vão ao Jóquei e apostam seu dinheiro / no cavalo certo – que tipos matreiros!” (Dahl/ Machado, 2007, p. 32) tem-se que o acréscimo de “que tipos matreiros” viabiliza a rima com “dinheiro” do verso anterior. Contudo, esse acréscimo reforça a imagem negativa estabelecida anteriormente no texto conforme as seguintes definições: “**matreiro** [Do esp. matrero] *Adj.* 1. Muito experiente; astuto, sabido, experimentado, matraqueado: [...]. 2. *Bras. S.* Esquivo, arisco.” (Ferreira, 2010, p. 1356).

Uma vez que os anões possuíam o espelho mágico que sempre lhes indicaria o resultado das corridas de cavalos, isso pode ser compreendido como artimanha porque nenhum outro apostador poderia ganhar sempre como os anões. Nos versos finais:

Each Dwarf and Snow-White got a share,
And each was soon a millionaire,
Which shows that gambling's not a sin
Provided that you always win.
(Dahl, 2001, p. 28).

os anões apostam, ganham um dinheirão
e Branca recebe também seu quinhão.
Moral da história: Jogar não faz mal
- Mas só nas histórias – a sério é fatal.
(Dahl/ Machado, 2007, p. 33).

¹⁴² Founded in 1807, the Gold Cup is one of the most prestigious races at Royal Ascot. At two miles and four furlongs, it thoroughly tests a horse's stamina but is not the longest contest of the meeting, with that accolade going to the Queen Alexandra Stakes over nearly two miles and six furlongs on the final day. Disponível em: https://www.racingbetter.co.uk/royal_ascot/gold_cup.html. Acesso em 19-08-2020.

É evidente, no texto de partida, que o uso do espelho mágico para saber em qual cavalo apostar era lucrativo para todos; a afirmação “jogar não é problema desde que sempre ganhe” revela uma crítica suavizada porque o problema maior é perder a aposta, não o ato de apostar em si. No texto de chegada também há lucro com os palpites certos; contudo, não é acertar sempre que ameniza a seriedade do ato de apostar, mas sim a condição de que isso ocorra somente ficcionalmente, pois na realidade continua sendo condenável.

Nota-se, ainda, que a atualização do texto Dahliano em relação ao conto “Branca de Neve e os Sete Anões” de Grimm é viabilizada por meio da inserção de eventos inusitados e alteração do rumo dos acontecimentos – Branca de Neve pediu carona para a cidade, furtou o espelho mágico e os anões passaram a ganhar dinheiro apostando em cavalos; além disso, há uso de expressões informais inesperadas em contos de fada, como *Oh, what a nuisance!*, *you are the cat’s pyjamas*, *cook her flaming goose*, *buddy* e *beat it*. Também são encontrados exemplos de vocábulos usados em situações formais como *thereafter*; *spake* é usado como alternativa de *spoke* – passado simples de *speak* e essa forma alternativa é encontrada em textos poéticos ou citações bíblicas; *parlour-maid* usado para referir-se à uma criada que serve os patrões à mesa está em desuso; *eventide* foi usado para viabilizar uma rima e substitui *evening* em textos poéticos; *fore and aft* é uma expressão usada em contexto naval, mas no texto expressa a ideia de que os anões beijaram muito Branca de Neve para agradecer a possibilidade de ganhar nas corridas de cavalos e cremos que em português poderia ser expressa por “da cabeça aos pés” ou por uma das expressões similares: “dos pés à cabeça” ou “de cabo a rabo”.

Com os exemplos acima percebe-se que há, no texto, variação do registro em termos de formalidade, ora usando palavras e expressões muito informais, ora o oposto, além de usar expressões em desuso ou usadas em contextos restritos. A articulação dessa variação de nível de formalidade contribui para a elaboração do efeito cômico da versão da conhecida história e proporciona ao leitor um texto original em comparação com a narração tradicional do conto. Quanto ao tradutor, proporciona aos leitores do texto de chegada experiência semelhante àquela dos leitores do texto fonte quanto ao nível de informalidade por meio do emprego de “todo santo dia”, “o maior barato”, “passar para trás”, “acabar com a raça dela”, “meta a faca em seu peito”, “põe o pé na estrada” e

“levantam a grana para apostar” expressões usadas em situações coloquiais e familiares aos leitores brasileiros.

Tendo em mente os pontos de vista de Shavit (2009) e Oittinen (2014), podemos perceber como valores ideológicos e restrições atinentes ao sistema literário brasileiro se fazem presentes na tradução de “Branca de Neve e os Sete Anões” de Dahl. A partir da análise lexical apresentada acima, percebe-se que Machado apresenta o caçador com certa benevolência, pois apesar de sua profissão envolver violência, a caça não é uma atividade presente na rotina de vários grupos sociais no Brasil, dessa forma, a figura do caçador fica mais associada à fantasia característica dos contos infantis ao passo que a imagem dos anões não é apresentada da mesma forma.

Os personagens são caracterizados diferentemente no texto de partida e de chegada. No primeiro, percebemos que o vício dos anões é tratado de forma relativizada notadamente nos dois últimos versos: “Which shows that gambling’s not a sin / Provided that you always win.” (Dahl, 2001, p.28) que traduzimos literalmente “O que mostra que apostar não é pecado / contanto que você sempre ganhe.”. Esses versos que encerram o texto apresentam uma “moral da história” que relativiza o vício em apostas. Conjecturamos que o sistema literário infantil britânico no momento histórico em que o texto foi publicado – a saber, início da década de 1980 –, possibilitasse tal atitude de Dahl, por um lado, porque o autor optou por elaborar uma paródia e, por outro, pelo fato de se tratar de um escritor que já contava com reconhecimento consolidado como autor de literatura infantil. Como afirmou Shavit (2006), a paródia é uma forma possível de apresentação de textos ambivalentes possibilitando ao autor dialogar simultaneamente com ambos os públicos, infantil e adulto. Quando relativiza o vício e quando apresenta um rei que não se acanha em afirmar que gostaria de “experimentar” as candidatas a rainha antes de se decidir, Dahl estabelece interlocução com o adulto que tem experiência suficiente para compreender o jogo de sentidos e com a criança por brincar com um texto tradicional e por ela conhecido. A chave para esta comunicação está justamente no humor pois, ao adulto, a mensagem é tranquilizadora porque embora toque em assunto sensível, a forma como isso ocorre sugere que se trata de um jogo de palavras apenas; e atrai a criança justamente com o jogo estabelecido com o texto que o pequeno leitor já conhece.

No entanto, é evidente que Machado necessita estabelecer interlocução não só com o contexto de partida, mas também com a cultura brasileira. Nota-se que o tradutor

percebe diferenças culturais importantes concluindo que não seria possível apresentar para o crivo do leitor adulto brasileiro uma obra endereçada à criança que relativiza a opinião em relação ao vício em jogo de azar. Exercendo um grau aceitável de manipulação do texto, Machado apresenta uma tradução que corrobora a opinião de que o vício é reprovável mesmo tendo de lidar com a ambiguidade social relativa ao jogo de azar. Ressalte-se que no Brasil manter pontos de aposta no “jogo do bicho” é considerado uma contravenção (ainda assim muitos brasileiros fazem suas apostas rotineiramente), apostas em bingos e cassinos são proibidas (ainda que possam ocorrer clandestinamente), mas há várias loterias baseadas regulamentadas em apostas em resultados de partidas de futebol. Nesse cenário, o tradutor opta por reforçar a reprovação quanto ao vício em apostas em corridas de cavalos por meio de escolhas lexicais semanticamente negativas para referir-se aos anões e a atitude adotada por eles, conforme apontado.

Isto posto, a análise das opções lexicais adotadas por Luciano Vieira Machado nos permitiu refletir a respeito da complexidade da tradução de literatura infantil. Aspectos ideológicos, característicos de cada cultura envolvida na tradução, podem se impor cabendo ao tradutor apurar sua percepção de como lidar com tais imposições. Machado parece perceber que mesmo se tratando de uma obra parodística, poderia enfrentar dificuldades quanto à recepção de seu trabalho caso não aderisse à percepção do leitor adulto brasileiro que ainda entende o jogo de azar como uma atividade reprovável. Dessa forma, produziu um texto coerente com o sistema literário infantil da cultura de chegada que entende alguns temas como sensíveis. Assim, foi possível manter o efeito cômico do texto deslocando o foco da “moral da história” e a aceitação do jogo fica condicionada à ficcionalidade.

Quanto ao fato de Branca de Neve ter furtado o espelho mágico, tanto no texto de partida como no de chegada, essa atitude é naturalizada. Dessa maneira, o furto pode ser entendido, na narrativa, como retribuição à maldade da rainha e também como uma solução possível para a falta de dinheiro dos anões e a conseqüente falta de alimentos. Assim como na versão de Jacobs do conto “João e o Pé de Feijão”, os furtos realizados por João e por Branca de Neve são tomados como ações naturais no âmbito dos contos de fada não causando estranhamento para os leitores de ambas as culturas de partida e de chegada.

3.4 “Cachinhos Dourados e os Três Ursinhos”: os perigos da curiosidade¹⁴³

“A história dos três ursos”: observações iniciais

Na edição *Goldilocks and the Three Bears* publicada por Enhanced Ebooks Publishing de 2014 há sete versões de “Cachinhos Dourados e os Três Ursos” em prosa e versos. Nessa edição temos a notícia de uma versão manuscrita por Eleanor Mure, presumidamente baseada em uma versão oral, datada de 1831, em que uma velha invade a casa dos três ursos e no final os animais discutem o que fazer com a invasora. Na segunda versão, publicada em 1837 por Robert Southey, a casa dos três ursos também é invadida por uma velha e é relevante notar que os ursos – todos machos – são descritos como ordeiros e asseados “The door was not fastened, because the Bears were good Bears, who did nobody any harm, and never suspected that anybody would harm them.” (SOUTHEY, 2014, p. 2). “The window was open, because the Bears, like good, tidy bears as they were, always opened their bedchamber window when they got up in the morning.” (SOUTHEY, 2014, p. 4). A velha, por outro lado, é descrita de forma negativa: “And while they were walking a little old woman came to the house. She could not have been a good, honest, old woman; for, first, she looked in at the window, and then she peeped in at the keyhole, and, seeing nobody in the house, she lifted the latch.” (SOUTHEY, 2014, p. 2); ela usa, também, palavras chulas na casa dos ursos:

And then she went to the porridge pot of the Little, Small, Wee Bear, and tasted that, and that was neither too hot nor too cold, but just right; and she liked it so well she ate it all up; but the naughty old woman said **a bad word** about the little porridge pot, because it did not hold enough for her. (SOUTHEY, 2014, p. 3, **negrito nosso**).

A terceira, baseada na publicação de Southey, foi publicada em versos pelo poeta George Nicol no mesmo ano (1837). A quarta versão da coletânea é de John Batten,

¹⁴³ A primeira versão da análise aqui apresentada foi intitulada “Os perigos da curiosidade: uma leitura de “Cachinhos Dourados e os Três Ursos” de Roald Dahl” foi apresentada no **II Colóquio Internacional: Escrita, Som, Imagem** de 21 a 25 de maio de 2019, na Universidade Federal de Minas Gerais e publicada em *Literartes – Contos de fadas: tradição literária, transmidialidade, teoria e crítica*, São Paulo, v. 1, n. 11, p. 28-56, dez. 2019.

ilustrador de coleções de contos folclóricos e contos de fadas, que contribuiu para a coleção *More English Fairy Tales* de Joseph Jacobs publicada em 1894 com o conto “Scrapefoot (An English Tale)” em cuja história a casa dos três ursos é invadida por uma raposa. Nessa versão não é possível saber se os três ursos eram todos machos e a raposa é atirada pela janela por dois dos três ursos. A quinta, de Joseph Cundall, foi publicada em 1849 e em sua versão “Silver-hair and The Three Bears” a velha e a raposa foram substituídas por uma menina pela primeira vez segundo informação encontrada na introdução que precede o conto. A sexta versão, “The Three Bears” do folclorista Andrew Lang, foi publicada em 1892 e baseada na versão de Southey de 1837 sem alterações. A sétima e última versão da história “The Story of the Three Bears” foi creditada a Flora Annie Steel. Na introdução que precede a história temos:

Em 1858, *Aunt Mavor’s Nursery Tales For Good Little People* o nome da menina protagonista foi alterado de Cabelo Prateado para Cachos Prateados. Em 1868, em *Aunt Friendly’s Nursery Book*, o nome foi alterado novamente, dessa vez para Cabelo Dourado. Em 1889 ela se tornou Pequena Cabelo Dourado. Finalmente, mais de 50 anos depois da menina ter sido introduzida, em 1904 temos... CACHINHOS DOURADOS em “Old Nursery Stories and Rhymes” creditado a Flora Annie Steel. (Southey, 2014, p. 20, tradução nossa).¹⁴⁴

Na versão de Flora Annie Steel há várias pequenas modificações em comparação com a versão de Southey, mas é relevante destacar a forma negativa como a menina é descrita: “If she had been a well-brought-up little girl she would have waited till the Bears came home, [...] But she was an impudent, rude little girl, and so she set about helping herself.” (Southey, 2014, p. 20-21). Joseph Jacobs comentou:

“Os três ursos” é o único exemplo que conheço de um conto cuja autoria pode ser identificada e que tenha se tornado um conto popular. Além disso o conto desenvolveu-se de forma curiosa e instrutiva com a substituição da garotinha de cachinhos dourados por uma velha rude. Na versão de Southey não há nada da pequena Cabelo Prateado como heroína: aparentemente a personagem foi introduzida em uma versão metrificada de G. N. [George Nicol], bastante elogiada por Southey.¹⁴⁵ (Jacobs, 1968, p. 300, tradução nossa).

¹⁴⁴ In 1858, *Aunt Mavor’s Nursery Tales For Good Little People* altered the name of the girl protagonist from Silverhair to Silverlocks. In 1868, in *Aunt Friendly’s Nursery Book*, the name changed again, this time to Golden Hair. In 1889 she became Little Golden-Hair. Finally, over 50 years after the little girl is introduced, in 1904 we get ... GOLDILOCKS in “Old Nursery Stories and Rhymes” with credit to Flora Annie Steel. (Southey, 2014, p. 20).

¹⁴⁵ *The Three Bears* is the only example I know of when a tale that can be definitely traced to a specific author has become a folk-tale. Not alone is this so, but the folk has developed the tale in a curious and

É curioso que Jacobs tenha apontado a versão de George Nicol como a primeira protagonizada pela menina, pois na coletânea que apresentamos acima vê-se que o texto de Nicol foi baseado na versão de Southey em que a invasora é uma velha. A caracterização da personagem na versão Dahliana nos faz crer que o autor teve contato com a versão consagrada do conto, porém não é possível descartar a possibilidade de que Dahl tivesse conhecimento de outras versões na medida em que sua *Cachinhos Dourados* usa linguagem imprópria como nas versões anteriores àquela que chegou aos nossos dias.

Foco narrativo

Em “Cachinhos Dourados e os Três Ursinhos”, tal qual em “Cinderela”, no início da narrativa há uma crítica ao conteúdo do conto e aos pais que permitem que seus filhos tenham acesso a ele:

This famous wicked little tale
Should never have been put on sale.
It is a mystery to me
Why loving parents cannot see
That this is actually a book
About a brazen little crook.
Had I the chance I wouldn't fail
To clap young Goldilocks in jail.
(Dahl, 2001, p. 29).

Com essa observação o narrador expressa sua reprovação e, a partir desse ponto, *Cachinhos Dourados* é descrita com adjetivos negativos e suas traquinagens, na casa dos ursos, são descritas como crimes. Os ursos, por outro lado, são antropomorfizados e descritos de forma positiva e a “mãe urso” é particularmente descrita por meio de seu cuidado com a mesa do café da manhã, o requinte e o asseio da casa.

A simpatia do leitor em relação aos ursos é estimulada quando o narrador convida o leitor a colocar-se no lugar da “mãe urso” perguntando como o leitor se sentiria com a intromissão de *Cachinhos Dourados*; para isso, a mesa do café da manhã é descrita com

instructive way, by substituting a pretty little girl with golden locks for the naughty old woman. In Southey's version there is nothing of little Silverhair as the heroine: she seems to have been introduced in a metrical version by G. N., much bepraised by Southey. (Jacobs, 1968, p. 300).

detalhes e a forma como a menina come o mingau reflete falta de modos. Quando a cadeira do pequeno urso se quebra, o narrador nos diz que a menina usa um palavrão; quando ela decide se deitar, o edredom fica todo sujo porque a menina não tira os sapatos. As ações de Cachinhos Dourados são enumeradas como crimes cometidos por ela e o narrador, nesse momento, assume a posição de um advogado de acusação em um julgamento, demandando a condenação da menina. Além disso, critica-se a versão tradicional do conto em que a personagem sai correndo da casa e não recebe punição alguma.

Identificamos na versão Dahliana a co-presença do conto de fadas e do julgamento de um crime. Esse diálogo improvável está no cerne da relação hipertextual entre o hipotexto (versão tradicional do conto) e o hipertexto (a versão de Dahl) segundo a definição de Genette (2010). A transformação introduzida por Dahl gera, como resultado, uma versão parodística que tem como pressuposto que o hipotexto é reconhecido pelo leitor; ademais, para que o aspecto cômico seja identificado, partiu-se também do pressuposto que os leitores percebam o julgamento da personagem. É possível questionar se as crianças também poderiam reconhecer o julgamento da garota que está em curso, mas o fato de as traquinagens da menina serem descritas como crimes, a nosso ver, já bastam para que o efeito cômico também possa ser percebido pelos leitores mais jovens. Cabe ressaltar que, segundo Furniss (2002), é possível que Dahl tivesse em mente crianças não tão pequenas como público-alvo de *Revolting Rhymes*, leitores com maturidade e experiência de leitura suficientes para apreciar o humor introduzido nos contos.

Seleção lexical nos textos de partida e chegada e estratégias de tradução

Buscando a melhor compreensão de como o efeito cômico foi articulado, apresentamos comentários acerca de vários itens lexicais em ambos os textos de partida e chegada, bem como estratégias de tradução adotadas por Luciano Vieira Machado. No conto tradicional, após as peripécias da menina bisbilhoteira – ou velha em algumas edições – temos o seguinte desfecho:

Ergueu-se num sobressalto. E quando viu os três ursos de um lado da cama, pulou fora pelo outro e correu para a janela. Ora, a janela estava aberta, porque os ursos, como ursos bons e asseados que eram, sempre abriam a janela do quarto ao se levantar de manhã. Cachinhos Dourados pulou da janela; e saiu correndo o mais rápido que podia – sem nunca olhar para trás. E o que aconteceu depois eu não sei dizer, mas os três ursos nunca mais tiveram notícia dela.¹⁴⁶ (Jacobs, 2010, p. 280).

Na versão Dahliana, o narrador onisciente apresenta sua reprovação do conto logo no início da narrativa: “This famous wicked little tale / Should never have been put on sale. / It is a mystery to me / Why loving parents cannot see / That this is actually a book / About a brazen little crook.” (Dahl, 2001, p. 29); traduzido por Machado da seguinte forma: “Essa história famosa é balela, / ninguém deve dar crédito a ela. / Eu por mim nunca vou entender / por que uma mãe amorosa não vê / que a heroína é perversa e atrevida / (Pode haver coisa mais descabida?).” (Dahl/ Machado, 2007, p. 36). O conto é desqualificado por meio do adjetivo *wicked* usado para descrever algo ou alguém moralmente reprovável e que pode exercer influência negativa. Além disso, descreve pejorativamente a personagem como uma criminosa cínica usando *brazen* e *crook*. Observando a tradução, notamos que o conto é igualmente desqualificado, porém com diferente intensidade, pois optou-se pelo uso de “balela” que corresponde a mentira. O campo semântico de *brazen* pôde ser retomado pelo uso de “perversa” para caracterizar a menina, curiosamente denominada “heroína” no texto em português que, pensamos, remete o leitor aos contos tradicionais nos quais a presença de um herói ou uma heroína é uma constante.

A continuação do texto instaura a disposição condenatória do narrador: “Had I the chance I wouldn’t fail / To clap young Goldilocks in jail. / Now just imagine how *you’d* feel” (Dahl, 2001, p. 29); na tradução temos o uso de “xilindró”, uma gíria usada no português do Brasil para referir-se à cadeia: “Se tivesse a chance, sem dó, / eu a mandaria para o xilindró. / Imagine o que você sentiria” (Dahl/ Machado, 2007, p. 36). O uso de itálico em “*you’d* feel”, como citamos anteriormente, é um recurso usado para indicar graficamente aspectos da oralidade como mudança de tom de voz, por exemplo. Dado que o narrador declara que Goldilocks deveria ser presa, pensamos que esse narrador

¹⁴⁶ A tradução apresentada faz parte da coletânea *Contos de Fadas: de Perrault, Grimm, Andersen & outros* com apresentação de Ana Maria Machado.

assume, então, o tom de um advogado de acusação durante um julgamento. Adiante, no texto, lemos:

That nosey thieving little louse,
Comes sneaking in your empty house.
[...]
I say again, how *would* you feel
If you had made this lovely meal
And some delinquent little tot
Broke in and gobbled up the lot?
(Dahl, 2001, p. 30).

Mal você põe o pé na estrada
lá vem Cachinhos – menina mimada,
enxerida, ranheta, ladrona, esperta –
e invade a casa deserta.
[...]
Eu repito: o que você sentiria
se fizesse uma tal iguaria
e uma pirralha sem fé, sem moral,
devorasse todo o seu mingau?
(Dahl/ Machado, 2007, p. 37).

No trecho citado vemos que *nosey thieving* e *louse* também caracterizam pejorativamente a menina e no texto em português há uma transposição por desdobramento, segundo a descrição de Aubert (2006), pois os dois adjetivos e o substantivo são desdobrados em cinco adjetivos – “mimada, enxerida, ranheta, ladrona, esperta” – todos informais e de conotação negativa com exceção de “esperta” que, dependendo do contexto, pode ser usado positivamente. As duas formas verbais *sneaking in* que pode ser traduzida por “esgueirando” e *broke in* são condensadas no verbo “invadir”, tradução usual para a segunda forma verbal e *delinquent* é desdobrado em “pirralha” e “sem moral”; assim como o desdobramento, a condensação também é uma possibilidade de transposição segundo a descrição de Aubert (2006). Como pode ser observado, o autor usa a mesma estrutura do conto tradicional, largamente conhecido, recupera a caracterização dos personagens apresentando os ursos como uma pacata família que vive em uma casa decorada com certo requinte: “You have collected lovely things / Like gilded cherubs wearing wings, / And furniture by Chippendale / Bought at some famous auction sale.” (Dahl, 2001, p. 32) e substitui a velha (presente em algumas versões do conto) por uma menina igualmente mal-educada e inconveniente.

Ainda sobre a seleção lexical, ressaltamos o uso de “xilindró”, “pôr o pé na estrada”, “enxerida”, “ladrona” que, embora possam não ser de uso corrente entre as crianças atualmente, são expressões bastante informais que aproximam o texto do leitor infantil. Essa aproximação é relevante no texto de partida e Luciano Vieira Machado obtém efeito semelhante em língua portuguesa.

Enquanto na versão tradicional do conto a atitude de Cachinhos Dourados pode ser vista como um reflexo da curiosidade infantil que, em geral, não suscita aplicação de castigo porque o desbravamento do mundo é considerado inerente ao universo da criança, o texto Dahliano apresenta inovação. Após a apresentação das aventuras da menina na casa dos ursos, cada demonstração de curiosidade dela é expressa como um crime e todos os crimes cometidos por Cachinhos Dourados são apresentados de forma resumida como se fosse parte das alegações em um julgamento. Ou seja, o autor não está simplesmente recontando a famosa história, mas sim torna o leitor um espectador de um julgamento:

Tabela 12 – Enumeração dos crimes da personagem Cachinhos Dourados e desfecho do conto (continua)

Dahl (2001)	Dahl/ Machado (2007)
Oh, what a tale of crime on crime! Let's check it for a second time.	Repassemos agora, ainda uma vez, essa história de crimes, que pasmar nos fez.
<i>Crime One</i> , the prosecution's case: She breaks and enters someone's place.	<i>Crime um</i> : entrar numa casa sem permissão. Coisa muito grave que não tem perdão.
<i>Crime Two</i> , the prosecution notes: She steals a bowl of porridge oats.	<i>Crime dois</i> : uma vez instalada na casa alheia, rouba um belo prato de mingau de aveia.
<i>Crime Three</i> : She breaks a precious chair Belonging to the Baby Bear.	<i>Crime três</i> : ela quebra a mais bela mobília do membro mais novo daquela família.
<i>Crime Four</i> : She smears each spotless sheet With filthy messes from her feet.	<i>Crime quatro</i> : emporcalha o lençol limpinho, que a mãe urso lavou com tanto carinho.
A judge would say without a blink, 'Ten years hard labour in the clink!' But in the book, as you will see, The little beast gets off scot-free, While tiny children near and far Shout, 'Goody-good! Hooray! Hurrah! 'Poor darling Goldilocks!' they say, 'Thank goodness that she got away!' Myself, I think I'd rather send Young Goldie to a sticky end.	Um juiz com certeza nem iria piscar: “Dez anos de cana ela tem de pegar!” Mas no livro, vocês verão, a malvada escapa sem um arranhão, e o coro das crianças em toda parte diz: “Viva! Viva! Viva! Que final feliz! A pobre menina conseguiu se safar e graças ao bom Deus voltou pro seu lar!” De minha parte eu acho que ela devia Ser bem castigada, como merecia.

‘Oh daddy!’ cried the Baby Bear,
 ‘My porridge gone! It isn’t fair!’
 ‘Then go upstairs,’ the Big Bear said,
 ‘Your porridge is upon the bed.
 ‘But as it’s inside mademoiselle,
 ‘You’ll have to eat *her* up as well.’

“Ah, papai”, o pobre ursinho grita,
 “Meu mingau sumiu, que coisa esquisita!”
 “Vai então lá em cima,”, papai urso exclama,
 “Teu mingau está em cima da cama,
 mas dentro da menina, então note,
 comendo a menina, tu o comes também!”

Fonte: Dahl, 2001, p. 34 e Dahl/ Machado, 2007, p. 39 e 41

Com o trecho citado acima ilustramos, por um lado, o entrelaçamento do conto de fadas com o julgamento e, por outro lado, que esse entrelaçamento associado à informalidade que recorre frequentemente ao uso de vocabulário pejorativo constituem o “gatilho do humor” Dahliano, para usarmos a nomenclatura de Rosas (2002). Cria-se, dessa forma, o efeito cômico a partir de uma fusão de registros: os contos de fada tendem a ser informais, principalmente nas versões mais recentes e um julgamento que tem normas rígidas e o registro bastante formal e cerimonioso. Na citação acima, vemos também que o narrador apresenta as ações da menina como uma sequência de crimes, contrapondo a possível opinião condenatória de um juiz à reação de alívio e celebração dos leitores infantis diante da fuga ilesa de Cachinhos Dourados na versão canônica da história, além de apresentar sua opinião enquanto narrador/ advogado de acusação: a menina deve ser condenada. Em seguida, testemunhamos o diálogo final entre “papai” urso e o pequeno urso sugerindo que a menina precisa ser devorada para que o pequeno urso finalmente coma seu mingau. Nesse contexto, a fala do pai soa como o pronunciamento da sentença. Em seguida, apresentamos comentários a respeito das relações hipertextuais que conectam o texto Dahliano com as versões consagradas dos contos de fadas.

3.5 Relações hipertextuais no texto Dahliano

Retomando o artigo de Murdoch (2011) sobre *Revolting Rhymes*, destacamos:

Se concordarmos com Culley, e concordamos com a divisão do gênero [sugerida] por Zipes em contos folclóricos e contos de fadas, podemos ler *Revolting Rhymes* como uma tentativa de recuperar o conto folclórico medonho. Contudo, os anticontos de Dahl, se é que são isso, são completamente não convencionais; alegam que restauram a origem dos contos de fadas, mas tal alegação é jocosa e pertence ao mundo da imaginação dos contos de fadas em que se permite a suspensão da incredulidade.

[...]

A versão de Dahl do anticonto é jocosa, uma piada literária que debocha da ideia do cânone impenetrável ou uma tradição sólida, porém a piada só é divertida se o leitor tem familiaridade com a narrativa que está sendo ridicularizada.¹⁴⁷ (Murdoch, 2011, p. 171, tradução nossa).

A partir do comentário de Murdoch (2011), entendemos que Dahl sugere uma retomada dos contos da tradição oral que incluíam toda sorte de violência, mas com o passar do tempo, foram pouco a pouco suavizados e adaptados aos interesses ideológicos prevalentes como já discutido anteriormente. Assim, as versões Dahlianas dos contos incluem eventos violentos, mas de maneira caricatural, com o objetivo de provocar o riso, não o medo. Essa característica possibilita que o autor critique adultos que reprovavam (e ainda reprovam) suas histórias alegando, sobretudo, inadequação de linguagem e excesso de violência, mas esses mesmos adultos não censuram os contos canônicos que também foram usados para induzir determinados comportamentos infantis muitas vezes por meio de narrativas ameaçadoras. A alegada retomada dos contos folclóricos na obra de Dahl, enquanto anticonto segundo Murdoch (2011), recupera largamente a carnavalização da literatura segundo o ponto de vista bakhtiniano.

O viés cômico impresso nas versões Dahlianas, com situações inusitadas inseridas nos contos, não exclui a manutenção da convenção de um final que aponta para a realização e felicidade dos protagonistas: Cinderela casa-se com um fabricante de geleia;

¹⁴⁷ If we agree with Culley, and we agree with Zipes' division of the genre into folk tales and fairy tales, we can read *Revolting Rhymes* as an attempt to recover the gruesome folk tale. Yet Dahl's anti-tales, if that is what they are, are thoroughly unacademic; they claim to restore the fairy tale to its origins, but that claim is playful and belongs to the imaginative world of fairy tale where we allow it the suspension of disbelief. [...]

Dahl's version of the anti-tale is playful, a literary joke which pokes fun at the idea of an impenetrable canon or a solid tradition, yet the joke is only funny if the reader has some familiarity with the narrative that is being mocked. (Murdoch, 2011, p. 171).

Branca de Neve não se casa com um príncipe, mas deixa de ser perseguida pela Rainha má e tem uma vida confortável com os anões; João consegue ludibriar o gigante e obtém ouro suficiente para enriquecer; Cachinhos Dourados é castigada, mas os Ursos têm a tranquilidade restaurada. Assim, ressaltamos relações de hipertextualidade, conforme a terminologia de Genette (2010), articuladas principalmente por meio da paródia em cada um dos contos.

“Cinderela”

Na versão perraultiana, Cinderela tem a ajuda de sua Madrinha para ir a dois bailes oferecidos pelo Príncipe e, quando parte apressada do segundo baile, perde um sapatinho. Dias depois todas as jovens experimentam o sapatinho, incluindo as irmãs de Cinderela. Nessa versão do conto, as irmãs tentam calçar o sapato e este não serve; quando Cinderela sugere que deveria tentar também, as irmãs zombam dela, mas a verdade logo é revelada e a moça casa-se com o Príncipe. Depois disso, as irmãs são perdoadas por Cinderela que arranja bons casamentos para ambas.

Na versão dos Irmãos Grimm, as irmãs de Cinderela também são más e não querem que a moça vá ao baile. Por três noites seguidas Cinderela recebe das irmãs uma tarefa difícil de ser cumprida e é bem-sucedida com a ajuda de duas pombas brancas; para ir ao baile no palácio a moça balança a árvore que havia plantado no túmulo da mãe e recebe vestes magníficas. Diferentemente da versão perraultiana, em Grimm o próprio Príncipe leva o sapato para as moças experimentarem. Seguindo o conselho da mãe, madrasta de Cinderela, cada uma das irmãs corta um pedaço do próprio pé para calçar o sapato, porém o Príncipe é alertado pelas pombas que a moça em sua carruagem não é a noiva certa porque é possível ver a meia ensanguentada. Somente quando Cinderela calça o sapato as pombas dizem que é a noiva correta.

Apresentamos apenas um breve resumo de cada versão do conto tradicional, mas é possível perceber que ambos podem ser considerados, simultaneamente, hipotexto em relação ao hipertexto Dahliano. Parte do texto tradicional é mantido na versão de Dahl: assim como em Perrault, Cinderela também recebe ajuda de uma Madrinha para ir ao baile e como em Grimm o próprio Príncipe vai em busca da moça a quem pertence o sapato perdido. De acordo com Genette (2010) é necessário que o hipertexto guarde

semelhança em relação ao hipotexto para que o efeito cômico da paródia possa ser elaborado.

Diferentemente das versões tradicionais, o Príncipe não é tão cuidadoso com o sapatinho perdido, uma das irmãs de Cinderela livrou-se dele e colocou seu próprio sapato no lugar. Quando o Príncipe se dá conta de que o sapato serve em uma das irmãs gritou: “Cortem-lhe a cabeça!” (Dahl/ Machado, 2007, p. 13) estabelecendo clara intertextualidade com a personagem Rainha de Copas de Lewis Carroll. Enquanto os condenados pela Rainha de Copas não eram de fato executados, as irmãs de Cinderela acabaram mortas: não está claro quem executou a primeira, provavelmente um dos guardas do séquito real sugerido pelo uso do pronome de terceira pessoa plural *they* usualmente usado de forma genérica para referir-se a uma terceira pessoa singular: “‘Off with her head!’ the Prince roared back. / **They** chopped it off with one big whack.” (Dahl, 2001, p. 11, negrito nosso) e na tradução lê-se: “‘Cortem-lhe a cabeça!’, grita ele então. / E a cabeça rola, na hora, no chão.” (Dahl/ Machado, 2007, p. 13), mas a segunda irmã é decapitada pelo próprio Príncipe. Na versão dos Irmãos Grimm, a farsa das irmãs que tentam se casar com o Príncipe é denunciada pelo sangramento dos pés, em Dahl a farsa consiste na troca do sapato e não é propriamente revelada, mas as irmãs são castigadas com a morte.

Além da evidente intertextualidade com o texto de Carroll, entendemos que a transformação do hipotexto, ou seja, versão tradicional do conto de fadas, foi engendrada por Dahl. Retomando a reflexão apresentada por Bartu (2021), o fato de o Príncipe ter executado pelo menos uma das irmãs e apreciado a execução é o que faz Cinderela desiludir-se com o almejado Príncipe. A moça percebe que ele não era o homem perfeito como imaginava e mais, além de violento se comprazia com isso. Deu-se conta, então, que o caráter deveria ser valorizado antes de qualquer coisa e desejou casar-se com um homem decente renunciando à realeza e ao dinheiro. Por sua vez, o Príncipe age de forma bem diferente do esperado diante da possibilidade de ter de se casar com quem não desejava, uma moça feia e nada delicada. Assim como a Rainha de Copas que reagia de forma agressiva sempre que contrariada, o Príncipe reagiu à possibilidade do casamento com as irmãs de Cinderela, uma a cada vez, de forma explosiva e violenta não ouvindo argumentos ou explicações. Além disso, quando Cinderela manifestou-se depois de ouvir o barulho da confusão, o Príncipe não cogitou a possibilidade de que ela também pudesse

experimentar o sapato, foi rude com ela e ordenou que a cabeça da moça também fosse cortada.

Há, na versão Dahliana, a desconstrução da imagem do príncipe e a mudança de atitude de Cinderela. O príncipe, como dissemos anteriormente, é usualmente associado à imagem de homem perfeito que assume a responsabilidade de cuidar da família, é exemplo de educação, honestidade e justiça além de ter aparência atraente. Em “Cinderela”, o príncipe é apresentado de maneira oposta, é desleixado a ponto de perder o sapatinho da protagonista; está interessado na moça com quem dança no baile por causa de sua bela aparência; reage com agressividade diante da possibilidade de ter de se casar com uma moça que não atende às suas expectativas; não é capaz de manter a palavra, uma vez que havia prometido casar-se com a moça em quem o sapatinho servisse e, em vez disso, livra-se, violentamente, das possíveis indesejadas noivas. Em outras palavras, em vez de um provedor com todas as características consideradas ideais, revela-se um homem egoísta e concentrado na satisfação de seus desejos.

Cinderela, inicialmente, mostra-se de maneira grosseira e invejosa demandando que a Madrinha a leve para o Baile depois de satisfazer suas exigências. A moça, por um lado, era motivada pelo ciúme das “irmãs” que haviam ido ao baile deixando-a para trás; por outro lado, era presunçosa e desejava ascender socialmente, pois tinha certeza de que seria capaz de conquistar o príncipe. Ainda assim, trata-se da moça injustiçada a quem cabe as tarefas da casa, sem direito a roupas apropriadas e a quem é negado o direito de divertir-se no baile. Percebe-se, dessa maneira, que o efeito cômico oriundo da relação hipertextual com os textos de Perrault e Grimm se articula justamente na desconstrução da imagem de homem ideal do príncipe. Quando a mocinha que deseja encontrar seu príncipe encantado é confrontada com a realidade de que dinheiro e realeza não garantem felicidade, vê-se forçada a reconhecer que estava iludida e que a melhor opção para alcançar a felicidade deveria ser a valorização do caráter. Como resultado, o texto mantém seu caráter cômico principalmente com as reações exacerbadas do príncipe, mas não há ruptura com a tradição de final feliz, pois Cinderela termina casada com um bom homem.

“João e o pé de feijão”

Na versão do conto apresentada por Jacobs, a mãe é uma viúva que se vê obrigada a vender a vaca leiteira quando não teve mais a possibilidade de obter sustento para ela e o filho. A mulher, que inicialmente estava aflita com a situação de penúria, foi agressiva com o rapaz quando soube da troca da vaca pelos feijões, mas depois que o filho mostrou a ela as moedas de ouro obtidas quando escalou o pé de feijão pela primeira vez, ficou evidente que ele tinha razão e não há mais manifestações da mãe no desenvolvimento da narrativa. Em *Revolted Rhymes*, a mãe é apresentada desde o início como uma mulher agressiva com o filho, ambiciosa e de honestidade questionável. Assim, a mulher humilde da versão de Jacobs tem características opostas na versão Dahliana. Quanto a João, a esperteza do rapaz na versão de Jacobs permite que ele fure moedas de ouro, uma galinha que bota ovos de ouro e uma harpa encantada sem ser capturado pelo gigante. Apesar dos furtos, o personagem não é repreendido em nenhum momento e, ao contrário, tem um final feliz garantido com o ouro obtido e o casamento com uma princesa. João, na versão Dahliana, também é um garoto esperto e com recursos internos que lhe permitem escapar do gigante e acumular ouro suficiente para seu final feliz.

O efeito parodístico resultante da transformação do hipotexto está fundamentado na alteração de caráter da mãe e o estratagema do filho. Como em outros textos de Dahl para crianças, a mãe, que representa a figura do adulto e tem características reprovadas pela voz narrativa, foi executada quando o gigante a devorou e o castigo recebido deve-se à forma como maltratava o garoto. João, que era criticado pela mãe por não tomar banho, não se adequava aos padrões de higiene considerados ideais, mas percebeu que poderia usar essa convenção social a seu favor e foi muito bem-sucedido.

“Branca de Neve e os Sete Anões”

Como citamos anteriormente, há diferentes versões do conto “Branca de Neve e os Sete Anões” e a protagonista é vítima do ciúme da mãe ou da madrasta. Na versão de Dahl, há uma madrasta tão vaidosa quanto na versão consagrada dos Irmãos Grimm que também ordena a morte da garota. Assim como na versão tradicional, o caçador incumbido de executar Branca de Neve também a deixa ir depois de ouvir suas súplicas.

As alterações inseridas na narrativa, que alteram o curso dos acontecimentos, incluem o espaço, pois a moça não fica na floresta, ela decide ir para a cidade e lá obtém trabalho para se manter. Tal qual na versão original, suas atribuições também consistiam em trabalho doméstico na casa dos anões e essas tarefas estavam, antes, alinhadas com a visão burguesa do papel da mulher dentro do lar enquanto cabia ao homem o papel de provedor. No entanto, na versão Dahliana, a voz narrativa destaca o fato de ser um trabalho não remunerado e, com isso, percebe-se uma crítica a essa forma de organização social em que o trabalho doméstico não é valorizado.

Outra alteração inserida no conto é a ausência de um príncipe. Branca de Neve é caracterizada como uma mulher de iniciativa e recursos internos que a capacitam para a busca de soluções para seus problemas. Por conseguinte, a moça não demonstra disposição para esperar por um casamento que antes era visto como parte integrante da vida das mulheres e ela assume atitude proativa contribuindo para a manutenção da casa onde vive com os anões. O elemento cômico inserido na narrativa parte dessa necessidade, isto é, como os anões eram viciados em apostas em corridas de cavalos e com frequência não tinham dinheiro nem para comprar alimentos, Branca de Neve encontrou uma solução inusitada para o problema. Usando seu conhecimento do castelo real, decide furtar o espelho mágico da madrasta para que os anões pudessem ganhar suas apostas. Com o furto do objeto mágico, ela pôde, por um lado, liquidar a ameaça que porventura pudesse ainda pairar sobre sua cabeça e, por outro, garantir, indefinidamente, a boa sorte nas apostas. Sabe-se que o furto é não apenas criminoso, mas também moralmente reprovável. Essa distorção moral desencadeia o efeito parodístico do conto, pois espera-se que Branca de Neve seja sempre honesta, mas a moça aceitou o vício em apostas dos anões e furtou o espelho da rainha.

“Cachinhos Dourados e os Três Ursinhos”

Em “Cachinhos Dourados e os Três Ursinhos” houve pouquíssimas alterações no andamento da narrativa do hipotexto e o efeito cômico no hipertexto está vinculado à manipulação da curiosidade inerente à criança. Esse conto é usado de maneira singular para responder a adultos que criticam os textos de Dahl alegando que há excesso de violência e inadequação de linguagem. Considerando os comentários de Murdoch (2011),

entendemos que a nova versão da narrativa é usada para criticar a leniência dos adultos quanto às traquinagens da personagem como reflexo da curiosidade infantil. Ademais, o autor demonstra aos críticos que, ao contrário do que muitos possam pensar, tinha plena compreensão de que os contos de fada foram e podem ser usados para induzir as crianças a adotar comportamentos considerados adequados pelos adultos em dados contextos sociais, históricos e ideológicos.

Na versão Dahliana a criança é mostrada como um ser humano capaz de atitudes reprováveis como qualquer pessoa e a falta de represália do mau comportamento da personagem, que comumente é bem aceito, é usada para estimular o questionamento a respeito do que de fato seria adequado para os pequenos leitores. Nesse caso, a execução de Cachinhos Dourados, após sua condenação sumária, a princípio poderia ser reprovada se entendermos como uma forma de canibalismo disfarçado, pois os ursos são apresentados antropomorfizados, mas é atenuada pelo fato de a menina ter sido devorada pelo pequeno urso, portanto seu igual na condição infantil; além disso, a execução da menina resulta do fato de ela ter sido devorada por um animal, fato que está de acordo com o curso da natureza, afinal ursos são ferozes e a ferocidade é reconhecida por todos. Portanto, a consumação do que na verdade é uma pena capital não causa estranheza e, simultaneamente, pretende retomar características dos contos de tradição oral, pois Cachinhos Dourados é penalizada assim como aqueles identificados como antagonistas do herói também o são nos contos tradicionais.

É possível argumentar e apontar um caráter pedagógico na versão Dahliana de Cachinhos Dourados se entendermos o pequeno urso como uma representação da criança ideal que recebe instruções e orientações da família quanto às regras de comportamento. Nessa perspectiva vemos que o texto de Dahl atende às expectativas de adultos que valorizam e esperam encontrar a função pedagógica em obras produzidas para crianças. Sabe-se que o autor de *Matilda* dialogava com leitores infantis respeitando-os como indivíduos e em várias obras apresenta o adulto que desrespeita e, por vezes, maltrata a criança recebendo punição. Na história dos ursos vemos, então, que uma criança está sujeita a punição da mesma forma que um adulto estaria ao proceder de forma condenável. A punição de uma criança na obra Dahliana é incomum e pensamos que a resposta para essa situação esteja fundamentada na crítica ao conto canônico, ou seja, desde o início do texto o narrador expressa sua reprovação em relação ao texto tradicionalmente oferecido

às crianças. Dessa forma, ao apresentar a protagonista sendo condenada e executada por seus comportamentos reprováveis, a voz narrativa exprime sua visão de que comportamentos inadequados devem ser reprimidos.

4 Discussão sobre os contos

The complex awareness of the nature of traditional tales that he [Dahl] displays throughout his novels for children is a distinctive feature of his work and goes some way to explain not only why he is often reviled by adult readers, but also why he continues to be so popular with children. (Thacker, D. C., 2012, p. 15).

Nos capítulos dois e três apresentamos as análises de cada um dos contos que compõem o *corpus* deste trabalho. As análises foram desenvolvidas usando como ferramentas as questões organizadas por Nord (2016) e a descrição das modalidades de tradução segundo a revisão de Aubert (2006); levamos em conta, também, marcas de oralidade de acordo com Britto (2016). Ademais, observamos aspectos relacionados com a voz narrativa tendo em vista que há grande influência do narrador na forma como os protagonistas são apresentados ao leitor resultando em um olhar mais ou menos empático em relação aos personagens. Tendo em conta que os contos que analisamos tinham como leitores implícitos públicos de diferentes faixas etárias, buscamos, agora, identificar semelhanças e/ ou diferenças na forma como os protagonistas interagem com seu interlocutor nas histórias analisadas. Para isso, são de grande valia as observações de Cortázar (2011) e Piglia (2000) a respeito de uma possível definição de “conto” além da definição de literatura carnalizada, pois o efeito cômico, a ironia e a visão crítica das relações humanas são constantes na obra Dahliana. Torna-se necessário, desse modo, revisitar nossa hipótese inicial de pesquisa para melhor compreensão das relações entre os casais protagonistas dos contos direcionados para adultos e dos protagonistas nos contos para crianças analisados neste trabalho.

Quando o projeto dessa pesquisa foi elaborado, havia a percepção de que personagens femininas nos contos de *Kiss Kiss* são representações de diferentes facetas do feminino estruturadas em relação de alteridade com ao menos uma figura masculina com quem interagem ao longo da narrativa. Daí a ideia inicial de uma relação especular, pois as imagens dos personagens femininos e masculinos são apresentadas de maneira inversa, ou seja, mulheres submissas estão submetidas aos maridos que apresentam atitudes fortes e controladoras. Com o desenvolvimento das análises, percebeu-se que as relações conjugais retratadas, bem como as mudanças de atitudes das personagens dos

contos para crianças, eram mais complexas que uma primeira leitura permitia apreender. Para melhor compreensão desses textos, fez-se necessário partir da definição de alteridade, assim apresentada no dicionário eletrônico *Houaiss*:

alteridade S. f.:

1 natureza ou condição do que é outro, do que é distinto, diferente; diversidade
2 [FIL] situação, estado ou qualidade que se constitui através de relações de contraste, distinção, diferença [Relegada ao plano de realidade não essencial pela metafísica antiga, a alteridade adquire centralidade e relevância ontológica na filosofia moderna (*hegelianismo*) e esp. na contemporânea (*pós-estruturalismo*).].¹⁴⁸

A definição de “alteridade” é importante para compreender que um indivíduo constrói sua identidade e a percepção de si mesmo em relação aos outros com os quais interage nos diversos grupos sociais em que está inserido, pouco a pouco percebendo e compreendendo semelhanças e diferenças. Assim, o contraste entre as características dos personagens femininos e masculinos nos levou a observar como essa relação com o outro se dá em cada narrativa. Considerando as relações matrimoniais, centrais nos contos selecionados de *Kiss Kiss*, percebe-se que os papéis de cada uma das partes estão bem delimitados, as mulheres são donas de casa e os maridos, aposentados ou não, continuam exercendo seu poder codificado na situação de provedor da família (o Sr. Bixby é dentista, o Sr. Foster é aposentado, William é professor universitário e Edward parece estar aposentado).

As personagens Mary, Sra. Foster e Louisa são apresentadas como mulheres submissas e controladas por seus respectivos maridos – William, Sr. Foster e Edward. Essas mulheres dificilmente ousavam contrariar seus companheiros, não costumavam expressar suas opiniões limitando-se a concordar e obedecer. Essa atitude, na verdade, está de acordo com o esperado das mulheres na década de 1950, uma vez que os referidos contos foram publicados nesse período, portanto antes de uma crescente demanda por mais espaço social e profissional para as mulheres. Os personagens masculinos eram figuras fortes e tinham a percepção da extensão de seu controle sobre suas esposas e não titubeavam, quando julgavam necessário, para impor sua vontade e conveniência em detrimento das necessidades e desejos das mulheres. É possível identificar a forma como

¹⁴⁸ Dicionário eletrônico *Houaiss*. Disponível em: https://houaiss.uol.com.br/corporativo/apps/uol_www/v6-1/html/index.php#1. Acesso em 17.06.2023.

essas figuras masculinas se impunham por meio de marcas deixadas na linguagem, na forma como eles se dirigiam à suas esposas, perceptível principalmente pelo uso de imperativos na forma de comandos e o uso de vocabulário que auxiliam na expressão da relação de poder e controle. No capítulo dois incluímos exemplos de seleções lexicais associadas à relação entre cada casal e pensamos que repetições são desnecessárias. Seguem alguns exemplos de uso de imperativo:

P. S. ***Be good when I am gone, and always remember that it is harder to be a widow than a wife. Do not drink cocktails. Do not waste money. Do not smoke cigarettes. Do not eat pastry. Do not use lipstick. Do not buy a television apparatus. Keep my rose beds and my rockery well weeded in the summers. And incidentally I suggest that you have the telephone disconnected now that I shall have no further use for it.***

W. (Dahl, 2011, p. 37-38, itálico do autor, negrito nosso [William and Mary]).

‘Then **eat** before you come in. **Don’t be so stupid, woman.** Everything you do, you seem to want to make a fuss about it.’

‘Yes,’ she said. ‘I’m sorry. I’ll get myself a sandwich here, and then I’ll come on in.’ (Dahl, 2011, p. 60, negrito nosso [The Way Up To Heaven]).

‘**Listen,**’ he said. ‘I’m hungry. I’ve given up my golf and I’ve been working all day in the garden, and I’m tired and hungry and I want some supper. So do you. **Off you go now to the kitchen and get us both something good to eat.**’ (Dahl, 2011, p. 232-233, negrito nosso [Edward the Conqueror]).

‘**Oh, for God’s sake, woman, sit down and keep calm.** There’s nothing to get worked up about, Louisa! **Louisa, sit down!**’ (Dahl, 2011, p. 235, itálico do autor, negrito nosso [Edward the Conqueror]).

Quanto ao conto “Mrs Bixby and the Colonel’s Coat”, observa-se que a relação entre o casal Sr. e Sra. Bixby era pautada em dissimulações. O desenvolvimento da narrativa evidencia que a Sra. Bixby, que se sentia valorizada por seu amante, via o marido como um homem apenas concentrado no trabalho e, sentindo-se ignorada pelo marido, julgava que poderia enganá-lo facilmente. O marido, por sua vez, mantinha um casamento burocrático e inserido em uma rotina metódica, mas ao receber pacientes mulheres ele usava seu jaleco meio desabotoado de modo a construir uma imagem sedutora.

As relações humanas e, particularmente, os relacionamentos conjugais são o ponto fulcral dos contos analisados. Cada casal protagonista tem uma forma de interação própria pautada principalmente nas relações de poder, dissimulações e ardis. West (1992) observa que “A maioria dos contos em *Kiss Kiss* salientam relações tensas e infelizes entre

homens e mulheres, [...]”¹⁴⁹ (West, 1992, p. 44, tradução nossa). West (1992) cita algumas resenhas e dentre elas citamos a publicação de *Times Literary Supplement* em que foi destacado que a verossimilhança das caricaturas das fraquezas humanas dos personagens Dahlianos revelam “[...] um satirista e moralista social trabalhando por trás da fantasia divertida.”¹⁵⁰ (West, 1992, p. 49, tradução nossa) e West (1992) observa ainda que:

A sugestão de que os personagens de Dahl pudessem ser vistos como caricaturas da fragilidade humana é válida. Embora o resenhista do *Times Literary Supplement* não tenha elaborado sobre esse ponto, isso se encontra no cerne das histórias de Dahl. Como qualquer bom caricaturista, Dahl exagera aspectos particulares da personalidade de seus personagens para atrair a atenção do leitor para características e padrões de comportamento que de outra forma poderiam não ser notados. Na maioria das histórias em *Kiss Kiss* essas características e padrões de comportamento estão associados às tensões entre homens e mulheres. Apesar de exageradas, essas tensões estão presentes em muitos casamentos e outras relações de homens e mulheres. Desse modo, muito embora os personagens de Dahl possam não ser realistas, eles ainda são baseados na vida real.¹⁵¹ (West, 1992, p. 49, tradução nossa).

Pudemos observar que as referidas tensões nas relações conjugais perpassam a estruturação de duas narrativas que se desenrolam simultaneamente com maior ou menor visibilidade de ambas em cada conto. Para melhor compreensão desse entrelaçamento de narrativas recorreremos a algumas considerações a respeito da definição de conto segundo os pontos de vista de Cortázar (2011) e Piglia (2015), apresentadas a seguir.

O conto Dahliano a partir do ponto de vista de Cortázar e Piglia

O gênero conto atraiu e continua atraindo a atenção de inúmeros pesquisadores. Em seu estudo sobre os poemas e contos de Edgar Allan Poe, Cortázar (2011) destaca:

¹⁴⁹ Most of the stories in *Kiss Kiss* focus on tense and unhappy relationships between men and women, [...] (West, 1992, p. 44).

¹⁵⁰ [...] a social satirist and moralist at work behind the entertaining fantast. (*sic*) (West, 1992, p. 49).

¹⁵¹ The suggestion that Dahl’s characters should be seen as caricatures of human frailty is certainly valid. Although the reviewer for *Times Literary Supplement* did not elaborate on this point, it lies at the core of Dahl’s stories. Like any good caricaturist, Dahl exaggerates particular aspects of his characters’ personalities in order to focus the reader’s attention on traits and behaviour patterns that might otherwise go unnoticed. In most of the *Kiss Kiss* stories these traits and behaviour patterns are associated with tensions between men and women. Although exaggerated, these tensions are present in many marriages and other male-female relationships. Thus, even though Dahl’s characters may not be realistic, they are still drawn from real life. (West, 1992, p. 49).

Sua especial preferência por esse gênero dentro da prosa marcha paralelamente à que demonstrava pelos poemas breves, e pelas mesmas razões: “Pronuncio-me sem vacilar pelo conto em prosa ... Refiro-me à narrativa curta, cuja leitura atenta requer de meia a uma ou duas horas. Dada sua extensão, o romance comum é criticável ... Como não pode ser lido de uma só vez, se vê privado da imensa força que deriva da *totalidade*. [...] O conto breve, ao contrário, permite ao autor desenvolver plenamente seu propósito [...]”

[...]

Tecnicamente, sua teoria do conto segue de perto a doutrina poética: também um conto deve partir da intenção de obter certo efeito, para o qual o autor “inventará os incidentes, combinando-os da maneira que melhor o ajude a conseguir o efeito preconcebido...” (Cortázar, 2011, p. 121, *itálico do autor*).

Essas observações referem-se à unidade e brevidade do conto no sentido de que não deve haver excessos e o leitor deve ser seduzido a ponto de não desejar interromper a leitura. Cortázar (2011) afirma ainda que:

Poe percebeu, *antes de todos*, o rigor que exige o conto como gênero, e que as diferenças deste em relação ao romance não eram só uma questão de tamanho. [...] Poe descobriu imediatamente a maneira de construir um conto, de diferenciá-lo de um capítulo de romance, dos relatos autobiográficos, das crônicas romanceadas do seu tempo. Compreendeu que a eficácia de um conto depende da sua *intensidade como acontecimento puro* [...] Cada palavra deve confluír, concorrer para o acontecimento, para *a coisa que ocorre* e esta coisa que ocorre deve ser só acontecimento e não alegoria [...] ou pretexto para generalizações psicológicas, éticas ou didáticas. Um conto é uma verdadeira máquina literária de criar interesse. (Cortázar, 2011, p. 122-123, *itálico do autor*).

Como afirma Cortázar (2011) a diferença entre conto e romance vai além da extensão. Enquanto em um romance há a possibilidade de inclusão de digressões e comentários ou descrições mais detalhadas, um conto bem elaborado, do ponto de vista de Cortázar (2011), apresenta ao leitor apenas informações essenciais e fundamentais para a apreensão da atmosfera, das características dos personagens e sobretudo, dos eventos em si. A nosso ver Cortázar retoma o ponto de vista de Poe ao entender que o conto deve seduzir irremediavelmente o leitor, ou seja, enquanto para Poe o escritor deveria ter clareza do efeito que queria causar no leitor e produzir o texto usando os artifícios necessários para alcançar seu intento, Cortázar refere-se a uma intensidade necessária para cooptar a atenção do leitor: “O que chamo intensidade num conto consiste na eliminação de todas as ideias ou situações intermédias, de todos os recheios ou fases de transição que o romance permite e mesmo exige.” (Cortázar, 2011, p. 157).

É também relevante a comparação apresentada por Cortázar (2011) aproximando romance, conto, cinema e fotografia:

Nesse sentido, o romance e o conto se deixam comparar analogicamente com o cinema e a fotografia, na medida em que um filme é em princípio uma “ordem aberta”, romanesca, enquanto que uma fotografia bem realizada pressupõe uma justa limitação prévia, imposta em parte pelo reduzido campo que a câmara abrange e pela forma com que o fotógrafo utiliza esteticamente essa limitação. (Cortázar, 2011, p. 151).

Pensamos que a comparação do conto com a fotografia apresenta a dimensão da condensação com que os eventos de um conto devem ser apresentados ao leitor. Daí podemos compreender a imagem da esfera aludida por Cortázar (2011) pois a construção do conto, segundo o autor, acontece de dentro para fora. Assim, o contista precisa colocar em prática recursos literários que permitam articular acontecimentos, caracterização de personagens, atmosfera e qualquer outro elemento que se faça essencial no conto de maneira a poupar recursos e expressar o máximo dentro de sua limitação espaciotemporal, nas palavras do autor: “O tempo e o espaço do conto têm de estar como que condensados, submetidos a uma alta pressão espiritual e formal para provocar essa ‘abertura’ a que me referia antes.” (Cortázar, 2011, p. 152).

Piglia (2015) também tece considerações a respeito do conto em *Formas breves*. Em sua primeira tese a respeito do conto afirma:

Um conto sempre conta duas histórias.

II

O conto clássico (Poe, Quiroga) narra em primeiro plano a história 1 (o relato do jogo) e constrói em segredo a história 2 (o relato do suicídio). A arte do contista consiste em saber urdir a história 2 nas frestas da história 1. Um relato visível esconde um relato secreto, narrado de um modo elíptico e fragmentário. O efeito de surpresa se produz quando o final da história secreta aparece na superfície.¹⁵² (Piglia, 2015, p. 105-106, tradução nossa).

Prosseguindo suas reflexões, Piglia (2015) pondera:

¹⁵² Un cuento siempre cuenta dos historias.

II

El cuento clásico (Poe, Quiroga) narra en primer plano la historia 1 (el relato del juego) y construye en secreto la historia 2 (el relato del suicidio). El arte del cuentista consiste en saber cifrar la historia 2 en los intersticios de la historia 1. Un relato visible esconde un relato secreto, narrado de un modo elíptico y fragmentario.

El efecto de sorpresa se produce cuando el final de la historia secreta aparece en la superficie. (Piglia, 2015, p. 105-106).

V

O conto é um relato que encerra um relato secreto. Não se trata de um sentido oculto que depende da interpretação: o enigma não é outra coisa além de uma história que se conta de modo enigmático. A estratégia do relato está posta a serviço dessa narração enredada. Como contar uma história enquanto se está contando outra? Essa pergunta sintetiza os problemas técnicos do conto.

Segunda tese: a história secreta é a chave da forma do conto e suas variantes.¹⁵³ (Piglia, 2015, p. 107-108, itálico do autor, tradução nossa).

O efeito buscado por Poe, a intensidade referida por Cortázar (2011) e a urdidura de uma história secreta entrelaçada em outra história segundo Piglia (2015), como se tocariam esses pontos de vista? Poe compreendia que primeiro era necessário perceber que efeito o conto, prestes a ser escrito, deveria suscitar no leitor; a partir daí, toda a construção deveria convergir para a concretização desse efeito. Para tanto, as descrições do espaço, dos personagens e das ações deveriam ser condensadas e precisas de forma que a narrativa pudesse conter apenas o essencial e conquistar a atenção do leitor por força da síntese.

Essa síntese, a nosso ver, constitui justamente a intensidade a que se refere Cortázar (2011). Em outras palavras, a justa adequação de cada elemento, de cada informação que compõem os acontecimentos possibilitam a construção da tensão da narrativa. Retomando a comparação do conto com a fotografia, o fotógrafo precisa fazer um recorte habilidoso de uma cena mais abrangente devido à impossibilidade de captar com a lente um amplo cenário. Dessa forma, é necessário ao fotógrafo a sensibilidade que lhe permita expressar metonimicamente uma situação, um evento, uma paisagem muito maiores que a lente poderia captar. Esse recorte estético do espaço, do tempo, da ação e da emoção deve estar impregnado de um contexto muito mais amplo para que um observador possa ser arrebatado pela potência que é ao mesmo tempo fragmento e vastidão. Alguns poderiam argumentar que atualmente há recursos para o trabalho com fotos panorâmicas, mas pensamos que as observações de Cortázar (2011) ainda sejam

¹⁵³ V El cuento es un relato que encierra un relato secreto. No se trata de un sentido oculto que depende de la interpretación: el enigma no es otra cosa que una historia que se cuenta de un modo enigmático. La estrategia del relato está puesta al servicio de esa narración cifrada. ¿Cómo contar una historia mientras se está contando otra? Esa pregunta sintetiza los problemas técnicos del cuento.
Segunda tesis: la historia secreta es la clave de la forma del cuento y de sus variantes. (Piglia, 2015, p. 107-108, itálico do autor).

válidas porque o valor estético da imagem, mesmo registrando um cenário mais amplo, ainda depende da sensibilidade do fotógrafo.

Essa mesma sensibilidade é exigida do contista, pois tendo uma limitação espaciotemporal, precisa despojar sua narrativa de tudo que possa ser supérfluo para concentrar-se no que é essencial no acontecimento narrado condensando sentimentos, reflexões e sentidos sem, contudo, deixar de remeter o leitor a uma realidade que extrapola os limites do conto. Parece-nos que é essa intensidade que também pode criar um efeito impactante no leitor que se conecta com a urdidura de duas narrativas segundo a compreensão de Piglia (2015). Ou seja, o contista tece duas narrativas que se desenrolam paralela e simultaneamente em relação de interdependência sendo que, por vezes, a narrativa que se mantém oculta apenas se insinua; dessa maneira, instala-se uma tensão interna que contribui para a economia do conto. Com efeito, o vislumbre de uma história que não se apresenta em sua inteireza e que compartilha elementos com aquela história apresentada na superfície pode, por exemplo, surpreender o leitor que tem uma expectativa ao longo da leitura e em dado momento se dá conta de que há uma narrativa que se desenvolveu em outra direção.

O que pensar a respeito das narrativas de Dahl cujas análises apresentamos anteriormente? Cabe retomar o que declarou o próprio autor em uma das várias entrevistas por ele concedidas:

Peter Wallace – Contos têm sido seu gênero. Você iniciou escrevendo contos e escreveu um romance, que eu saiba. Por que esta forma é tão fácil para você?
 Dahl – Não sei. Acho, bem, acho que sei sim. Estou errado quando digo que não sei. Sei por que escolhi esta forma. Em primeiro lugar, fui iniciado por causa daquela primeira história que escrevi sobre a qual lhe falei, que era, na verdade, um relato de uma ação real. Mas tenho tamanho horror de entediar o leitor e fazer com que feche o livro e o ponha de lado dizendo, “Céus, como é chato, que história lenta!”, que sempre condenso meu trabalho fazendo-o cada vez mais curto. Quando estou reescrevendo, tento eliminar tudo o que é possível, que não seja significativo ou útil por causa de meu terror de que o leitor abandone a leitura.¹⁵⁴ (Entrevista dada a Peter Wallace em 1985, transcrição e tradução nossa).

Vê-se que Dahl verbalizou seu processo de criação, que partia de um temor declarado de entediar o leitor e essa motivação interferia na duração do processo, por exemplo, pois o autor disse que trabalhava em um conto por seis meses, em média, para

¹⁵⁴ O texto original pode ser lido na nota nº 28.

considerá-lo finalizado. Uma implicação importante para a arquitetura do texto é a economia das descrições de personagens como, por exemplo, os olhos de William que tanto incomodavam Mary: “She had never liked those eyes. **They were ice blue, cold, small, and rather close together, with two deep vertical lines of disapproval dividing them.** All her life they had been watching her.” (Dahl, 2011, p. 17, negrito nosso).

Merece destaque a descrição do Sr. Foster na medida em que indicam como a imagem do marido gradualmente se degrada do ponto de vista da Sra. Foster, aspecto a que já nos referimos antes:

[...] Mr Foster came into the hall. He stood for a moment, looking intently at his wife, and she looked back at him – at this **diminutive but still quite dapper old man with the huge bearded face that bore such an astonishing resemblance to those old photos of Andrew Carnegie.**

[...]

He had a peculiar way of cocking the head and then moving in a series of small, rapid jerks. Because of this and because he was clasping his hands up high in front of him, near the chest, **he was somehow like a squirrel standing there – a quick clever old squirrel from the Park.** (Dahl, 2011, p. 55, negrito nosso).

Mr Foster came out five minutes later, and watching him as he walked slowly down the steps, **she noticed that his legs were like goat’s legs in those narrow stovepipe trousers that he wore.** (Dahl, 2011, p. 62, negrito nosso).

A Sra. Bixby compara o marido com o Coronel de forma breve, mas precisa o suficiente para que tenhamos o ponto de vista dela a respeito dos dois homens:

It was funny how small he always looked after the Colonel. **The Colonel was huge and bristly,** and when you were near to him **he smelled faintly of horseradish. This one was small and neat and bony and he didn’t really smell of anything at all,** except peppermint drops, which he sucked to keep his breath nice for the patients. (Dahl, 2011, p. 115, negrito nosso).

Os segmentos que acabamos de citar nos mostram a habilidade de Dahl em dosar a descrição de reações e expressões dos personagens criando a atmosfera e a tensão em cada situação. As descrições do olhar de William, particularmente, contribuem para a articulação da intensidade da interação do casal ao mesmo tempo que dão suporte para o efeito geral do conto, aquele a que se refere Poe. Por outro lado, também pode-se entender o entrelaçamento de narrativas citado por Piglia (2015). Ou seja, a relação tensa e de dominação que existia entre o casal emerge no incômodo de Mary ao ser observada pelo

marido. O narrador apresenta Mary como uma mulher submetida ao controle de William, mas a forma como ela tira proveito da condição dele depois de sua “morte” revela a intensidade de seu ressentimento e quão perversa ela também poderia ser; essa narrativa, que diz respeito à relação conjugal desequilibrada e ancorada na relação de poder, é sugerida em uma observação do médico:

Landy turned and stared at her. What **a queer little woman** this was, he thought, **with her large eyes and her sullen, resentful air**. Her features, which must have been quite pleasant once, had now gone completely. The mouth was slack, the cheeks loose and flabby, and **the whole face gave the impression of having slowly but surely sagged to pieces through years and years of joyless married life**. (Dahl, 2011, p. 41, negrito nosso).

Quanto à outra narrativa, temos William, um professor universitário de filosofia que, prestes a morrer de câncer, concordou em submeter-se a um experimento proposto por um médico neurocirurgião e deixou uma carta para a mulher descrevendo tudo o que aconteceria com ele. O procedimento em si, por mais absurdo que pudesse parecer, foi habilmente descrito de modo a estabelecer a verossimilhança e sustentar a relação que se estabeleceu entre o médico e o paciente. Essa relação também se deu por meio do controle, mas com inversão de papéis, aquele que antes era dominador consentiu em ser dominado; em outras palavras, William mantinha grande controle das ações da mulher, mas tornou-se totalmente submisso ao médico quando concordou com o experimento. Nesse sentido, pode-se dizer que médico e paciente apresentaram a mesma atitude de superioridade e dominação variando, apenas, o objeto de controle. Para que Mary pudesse decidir os rumos da própria vida foi necessário que William deixasse de ter controle de sua própria vida e, com a iminência da morte, a preservação de seu cérebro – órgão considerado muito precioso – foi possível por intermédio da ação do médico.

Retomando nosso comentário quanto à conexão do sobrenome do casal – Pearl – e a característica feminina da pedra preciosa segundo a cultura chinesa, a força masculina – *yang* – foi exercida por William ao longo do casamento. Como na natureza há sempre uma alternância entre as duas forças e essa alternância não acontece de maneira estanque, podemos entender o período de submissão de William ao controle do médico como um momento de transição, pois quando a força *yang* está se esvaziando a força *yin* está tomando forma, como em um movimento circular infinito. Assim, no entrelaçamento das histórias contidas no conto “William and Mary” a força latente de Mary chega à superfície

quando o leitor se dá conta de que William, absolutamente vulnerável após o desmembramento, receberá, de maneira ainda mais cruel, a retribuição do controle que exerceu sobre Mary ao longo da vida, pois não tem a menor possibilidade de contestar as atitudes da mulher.

Em “The Way Up To Heaven”, a narrativa mais explícita descreve ao leitor a manipulação exercida pelo Sr. Foster do medo quase patológico da mulher de se atrasar para um compromisso. O narrador descreve como o Sr. Foster colocou em prática todo tipo de estratégia para interferir na viagem que a Sra. Foster faria a Paris para visitar a filha e conhecer os netos. Ao longo da narrativa o leitor é manipulado e persuadido pelo narrador a identificar-se com a mulher e a antipatizar com o Sr. Foster. Essa aderência com a protagonista permite ao leitor sentir a mesma angústia que ela sentia com a possibilidade de perder a viagem que considerava fundamental. Quanto ao senhor Foster, sua atitude em relação à esposa é apresentada, inicialmente, como uma dúvida, mas na verdade descreve ao leitor a estratégia que usava sempre que tinham um compromisso:

Mr Foster may possibly have had a right to be irritated by this foolishness of his wife's, but **he could have had no excuse for increasing her misery by keeping her waiting unnecessarily**. Mind you, **it is by no means certain that this is what he did**, yet whenever they were to go somewhere, **his timing was so accurate – just one minute or two late**, you understand – and **his manner so bland that it was hard to believe he wasn't purposely inflicting a nasty little torture of his own on the unhappy lady**. (Dahl, 2011, p. 52, negrito nosso).

A senhora Foster, leal e dedicada ao marido, recusava-se a acreditar que a atitude dele pudesse ser proposital, mas seu desejo de conhecer os netos contribuiu para a mudança de sua percepção:

[...] Even she, a very modest woman, was aware of it, and although she had for years refused to let herself believe that Mr Foster would ever consciously torment her, there had been times recently when she had caught herself beginning to wonder. (Dahl, 2011, p. 52).

A tensão é crescente e sustentada pelo medo de perder o voo e os atrasos deliberados do marido. Houve um momento em que a Sra. Foster poderia ter rompido o controle do Sr. Foster, quando estava no aeroporto esperando para saber se seu voo seria confirmado ou não devido ao mau tempo. Depois do adiamento para o dia seguinte, ela

telefonou para casa e quando o marido disse que ela deveria retornar, poderia ter se recusado e se hospedado em um hotel, pois tinha recursos financeiros para isso. No entanto, ela ainda não contava com recursos internos suficientes para confrontá-lo e voltou para casa. Depois de repetir seu ritual com a intenção de atrasar a esposa mais uma vez, o Sr. Foster escondeu, no taxi, o presente que comprara para a filha para ter uma desculpa para retornar à casa; quando a Sra. Foster descobriu a artimanha, ela finalmente se convenceu de que a atitude do marido era proposital.

Essa tomada de consciência desencadeou a atitude tomada pela Sra. Foster. A oportunidade de desvencilhar-se do controle do marido surgiu quando, prestes a entrar na casa para chamá-lo, ela ouviu o som do elevador que ficou travado. Analisando rapidamente a situação, ela decidiu não entrar na casa e se dirigir ao aeroporto mesmo sabendo que o marido poderia ficar preso no elevador por seis semanas. O destino do Sr. Foster estava selado pois, se estivesse mesmo preso, poderia morrer lentamente de inanição e a mulher teria sua liberdade finalmente decretada. O leitor não sabe ao certo o que houve com o Sr. Foster, pode somente suspeitar e as cartas regularmente escritas pela mulher reforçam a dúvida do leitor. O destino do marido é revelado apenas no final, quando ela retornou da viagem, encontrou a correspondência acumulada e o elevador travado. É justamente com o desfecho do conto que tomamos conhecimento da segunda narrativa que se desenvolvia, pois a mulher descrita como leal e subserviente ao marido, secretamente acumulava tamanho ressentimento que decidiu deixar o marido controlador preso no elevador da casa.

Verifica-se um ponto em comum quanto à atitude de ambas as personagens – Mary e a Sra. Foster: Mary colocou seu aparelho de TV (antes proibido pelo marido) na mesa que antes fora usada por William para trabalhar e a Sra. Foster sentou-se na cadeira no escritório do marido para esperar pelo conserto do elevador. Em ambos os casos, as mulheres se apropriaram do espaço que antes pertencia ao marido consumando metaforicamente a ruptura do domínio ao qual estavam submetidas e assumindo o controle de um espaço que antes lhes era negado e, por conseguinte, de suas próprias vidas.

Em “Mrs Bixby and the Colonel’s Coat” também é possível perceber duas narrativas paralelas. A narrativa mais aparente é a artimanha elaborada pela Sra. Bixby para tentar ficar com um casaco valioso que recebeu de seu amante. Desde o início de seu

casamento, mensalmente ela passava uma noite visitando uma tia em outra cidade com a anuência do marido, que apenas impôs como condição que ele não tivesse que acompanhá-la. Essa visita mensal servia para encobrir um relacionamento extraconjugal mantido pela mulher. O acordo do Sr. e da Sra. Bixby pode sugerir que o marido, se não soubesse, poderia desconfiar da verdadeira intenção dessa visita mensal; entretanto, isso não fica claro para o leitor até o final do conto. A Sra. Bixby, diferente de Mary e da Sra. Foster, não é uma mulher oprimida e controlada pelo marido. Muito pelo contrário, trata-se de uma personagem independente, pois mantém sua rotina de viagens mensais, e artilosa, pois vangloria-se de ter enganado o marido anteriormente:

Very well, my dear. You shall have the coat. But don't panic. Sit still and keep calm and start thinking. **You're a clever girl, aren't you? You've fooled him before. The man never has been able to see much further than the end of his probe, you know that.** So just sit absolutely still and *think*. There's lots of time. (Dahl, 2011, p. 110, negrito nosso).

A segunda narrativa diz respeito à relação extraconjugal do Sr. Bixby e a imagem equivocada que a Sra. Bixby tinha de si mesma e do marido. Como pode ser notado nos segmentos que destacamos acima, a mulher pensava ser uma pessoa muito esperta capaz de ludibriar o marido quando quisesse e o via como um homem ingênuo e alheio que poderia ser enganado facilmente. No entanto, a Sra. Bixby foi vítima do próprio artil elaborado para manter o presente do amante sem se delatar, pois Cyril, de maneira muito mais sorrateira, não só mantinha um relacionamento com a assistente, como teve a oportunidade preparada pela própria mulher para espezinhá-la e humilhá-la.

A atitude dissimulada do dentista é sugerida em falas de duplo sentido como no momento em que ele e a mulher estão falando sobre o possível valor do objeto penhorado: **“There's a lot of things you don't know, my dear.”** (Dahl, 2011, p. 118, negrito nosso); quando a mulher expressa ansiedade para recuperar o item da penhora: **““Oh, Cyril, I can hardly wait! Isn't it exciting?"/ ‘It's amusing,’** he said, slipping the ticket into his waistcoat pocket. **‘There's no doubt about that.’”** (Dahl, 2011, p. 120, negrito nosso). A primeira observação sugere que ele próprio teria algo a esconder e a segunda que ele havia se dado conta de que poderia se vingar da esposa. Quando a Sra. Bixby recebeu uma estola surrada no lugar de seu belo casaco, Cyril perguntou: **“What's the matter, my dear? Don't you like it?”** (Dahl, 2011, p. 123). Ele também destacou a bela qualidade e a

cor da pele e, quando ele colocou a estola no pescoço da mulher, afirmou: “It’s perfect. It really fits you.” (Dahl, 2011, p. 124). Destacamos a ironia nas falas do Sr. Bixby, principalmente porque o leitor já sabe que a Sra. Bixby fora ludibriada e o narrador descreveu a estola como uma peça surrada e desgastada, além de o Sr. Bixby ter declarado que gastaria menos de cinquenta dólares em um presente para a mulher. Portanto, quando ele afirma que a pele é perfeita para ela, está também dizendo que a mulher vale tão pouco quanto a estola. A segunda narrativa fica evidente apenas no final quando o leitor e a Sra. Bixby são apresentados à amante do dentista.

No conto “Edward the Conqueror” também podemos identificar as duas narrativas, uma mais evidente em que Louisa se encantou com um gato e acabou convencida de que ele era a reencarnação do compositor Liszt, e outra em que o marido Edward disputava a atenção da esposa com seu oponente – o gato. O incômodo de Edward aconteceu logo que o animal apareceu no jardim: “**‘Go home,’** the man said. **‘Go on home. We don’t want you.’**” (Dahl, 2011, p. 211, negrito nosso). Chama-nos a atenção, nesse comentário, que ele afirmou que ambos não queriam o gato – ele usa *we* –, mas não consultou a mulher para saber sua opinião, ele decidiu por ela. Quando o gato foi acolhido pela mulher ele disse:

‘I don’t like this cat,’ Edward said.”
 ‘Oh, I think it’s a beautiful cat. I do hope it stays a little while.’
 ‘Now, listen to me, Louisa. **The creature can’t possibly stay here.** It belongs to someone else. It’s lost. And if it’s still trying to hang around this afternoon, you’d better take it to the police. They’ll see it gets home.’ (Dahl, 2011, p. 212, negrito nosso).

Como o gato atraiu a atenção de Louisa imediatamente, o marido expressou seu desconforto e continuou evidenciando seus sentimentos pela forma como se referia ao animal: “‘You mean this **lousy cat?**’” (Dahl, 2011, p. 220, negrito nosso); “‘My dear woman! This is a *cat* – **a rather stupid grey cat** [...]’” (Dahl, 2011, p. 221, negrito nosso); “‘[...] Just give me that **goddamn cat** and I’ll take it to the police station myself.’” (Dahl, 2011, p. 228, negrito nosso). Louisa percebeu corretamente que o marido estava com ciúmes do animal, mas não percebeu a dimensão do embate e que só poderia haver um vencedor, por conseguinte, foi surpreendida com o desfecho.

Na narrativa mais aparente, Louisa ficou cada vez mais encantada com o gato e convencida de que ele pudesse ser Liszt reencarnado. Do ponto de vista da mulher, o

animal passou a demonstrar reações e comportamentos que os humanos apreciadores de música costumam apresentar. Edward também percebeu o gato antropomorfizado, mas como um inimigo que colocaria em risco seu domínio e controle da casa e de sua esposa. Quando ele repreendeu a mulher dizendo que ela precisava se recompor e deixar de agir como tola ou lunática, a reação de Edward foi cada vez mais agressiva porque, na percepção dele, o risco de perder a batalha travada contra o gato era cada vez maior.

O leitor, por sua vez, é levado a empatizar com Louisa – uma dona de casa que gostava de música clássica e gostaria de ficar com o gato que surgiu em seu jardim –, o fato de ela apresentar comportamento desequilibrado por acreditar na reencarnação do músico tende a ser relativizado por meio de manipulação do narrador. Em vez de se convencer que a mulher está com a saúde mental comprometida, o leitor é levado a pensar que o marido não tinha paciência com a esposa como poderia ter e agia com intransigência. Dessa forma, o leitor fica tão surpreso quanto Louisa quando se dá conta de que Edward livrou-se do animal, provavelmente matando-o; o arranhão na mão do marido denunciou não só a batalha silenciosa que ele estava travando com o oponente como também a forma drástica usada por ele para reestabelecer seu domínio sobre a casa e a mulher, evidenciado quando ele ordenou a ela que se sentasse à mesa para jantar.

Assim como os contos para adultos, também é possível observar as versões dos contos de fadas a partir da perspectiva de Piglia (2015) pois, pelo fato de serem paródias, implicam a co-presença de duas narrativas, as tradicionais bem conhecidas, mantidas como pano de fundo, e as novas versões. A diferença que se impõe nesse caso é que as duas narrativas devem ser aparentes para que o efeito cômico parodístico possa ser apreendido. Em “Cinderela”, a protagonista é uma moça que perdeu a mãe e é submetida aos maus tratos da madrasta e de suas filhas. A garota suporta tudo sem queixas e como recompensa tem o auxílio para ir ao baile real e, finalmente, encontrar o homem perfeito com quem pode se casar. Parte dessa narrativa é mantida na versão Dahliana, mas a protagonista foi apresentada inicialmente como uma moça sem modos que exigiu ser atendida pela Fada Madrinha para ir ao baile, ter a oportunidade de conquistar o príncipe e se casar com ele. O príncipe, por sua vez, não era o homem perfeito encontrado nos contos tradicionais e Cinderela apresentou uma mudança de atitude. A moça percebeu que a solução para seus problemas não seria o casamento com o príncipe e a ascensão social, mas sim o casamento com um homem decente. Essa nova versão, no entanto, não

rompeu totalmente com a tradição de um final feliz, pois Cinderela teve seu desejo atendido e se casou com um homem empreendedor – um fabricante de geleia – mantendo, portanto, a possibilidade de ter o conforto financeiro se o marido fosse bem-sucedido nos negócios.

Como mencionamos antes, em “João e o Pé de Feijão” há pouca alteração no enredo tradicional. Depois de adquirir o feijão mágico, o protagonista também escalou a planta gigante e adquiriu vantagem financeira se apossando de parte do ouro do gigante. A nova narrativa apresenta ao leitor a forma questionável como a mãe de João o tratava e seu caráter ambicioso e não tão honesto, ao passo que o filho é um garoto gentil, astuto, cauteloso e inteligente. O resultado da interação das duas narrativas é a crítica à forma como alguns adultos tratam as crianças e como são merecedores de castigos por não assumirem o papel de cuidadores das crianças sob sua responsabilidade, sobretudo quando o adulto é uma mãe.

De maneira semelhante, temos em “Branca de Neve e os Sete Anões” a co-presença da história tradicional em que a protagonista é ameaçada pela madrasta. No entanto, no novo enredo Branca de Neve tirou proveito de sua beleza para conseguir carona para a cidade quando fugia da ameaça de morte. Ademais, apresentou-se como uma moça inteligente, independente e capaz de encontrar soluções para seus problemas, diferentemente da maneira passiva e submissa como a personagem é apresentada na versão tradicional do conto. Em vez de esperar por um príncipe que lhe oferecesse a felicidade e os cuidados necessários, ela foi capaz de gerir sua própria vida em companhia dos anões.

Por fim, em “Cachinhos Dourados e os Três Ursinhos” não há alterações nos eventos do conto tradicional, mas a protagonista foi apresentada como uma menina sem modos cujas ações são descritas como crimes. Os ursos, por outro lado, foram caracterizados de maneira antropomorfizada, com bons modos e gosto refinado. Ao final do conto, a menina invasora foi devidamente julgada, condenada e castigada. Nesse caso, em particular, a segunda narrativa ecoa a versão tradicional invertendo o comportamento da menina, que deveria ter bons modos e é apresentada como uma figura desprezível, e os ursos, que em vez de apresentarem comportamento brutal, são bem-educados e têm gosto requintado. Uma possível leitura da paródia diz respeito à crítica e à reprovação de

uma série de comportamentos que devem ser repreendidos e/ ou castigados mesmo que o agente seja uma criança.

Uma vez que as versões dos contos para crianças apresentam finais diferentes e inusitados como os contos para adultos, pensamos ser importante o fato de alguns pesquisadores terem se referido à relação do texto Dahliano com a carnavalização da literatura. Antes de apresentar alguns comentários relevantes de alguns pesquisadores das obras Dahlianas, é preciso observar o que afirmou Bakhtin (2008) em *Problemas da poética de Dostoiévski*:

O carnaval é um espetáculo sem ribalta e sem divisão entre atores e espectadores. No carnaval todos são participantes ativos, todos participam da ação carnavalesca. Não se contempla e, em termos rigorosos, nem se representa o carnaval mas *vive-se* nele, e vive-se conforme as suas leis enquanto estas vigoram, ou seja, *vive-se uma vida carnavalesca*. Esta é uma vida desviada da sua ordem *habitual*, em certo sentido uma “vida às avessas”, um “mundo invertido” (“*monde à l’envers*”) (Bakhtin, 2008, p. 140, itálico do autor).

Essa definição é importante para entender a noção de carnavalização da literatura e por que motivo alguns comentadores consideraram esse aspecto quando analisaram textos Dahlianos. Bakhtin (2008) observou o carnaval de forma ampla e identificou diversas características, mas pensamos que seja mais relevante para nosso trabalho a seguinte elaboração:

As leis, proibições e restrições, que determinavam o sistema e a ordem da vida comum, isto é, extracarnavalesca, revogam-se durante o carnaval: revogam-se antes de tudo o sistema hierárquico e todas as formas conexas do medo, reverência, devoção, etiqueta, etc., ou seja, tudo o que é determinado pela desigualdade social hierárquica e por qualquer outra espécie de desigualdade (inclusive a etária) entre os homens. (Bakhtin, 2008, p. 140).

Os conceitos bakhtinianos auxiliam a compreensão da dissolução da fronteira entre experiências pessoais de Dahl e sua ficção e a apropriação da estrutura dos contos de fadas como apontou Nicholson (2000) em seu artigo “Dahl, The Marvellous Boy”:

Os temas e conflitos manifestados em *Tales of Childhood* de Dahl prefiguram as forças do bem e do mal em seus contos de fantasia. Caracterizados por crianças corajosas, adultos maldosos e possibilidades mágicas, eles replicam a estrutura dos contos de fadas em que destinos são invertidos, o comum torna-

se fabuloso e a astúcia ludibria a estupidez grandiloquente.¹⁵⁵ (Nicholson apud Thacker, 2012, p. 15, tradução nossa).

O uso da estrutura dos contos de fadas em que um protagonista sofre abusos de um antagonista mais poderoso e, com ou sem o auxílio de elementos mágicos, consegue retribuir a violência e abusos sofridos permite ao autor manipular suas histórias. Dessa forma, é preciso considerar a seguinte observação de Thacker (2012):

Embora as humoradas reescritas de contos de fadas conhecidos em *Revolting Rhymes* (1982), por exemplo, mais deliberadamente invertam e, por conseguinte, enfraqueçam a ênfase moral das histórias, a adoção [por Dahl] de aspectos formais das relações narrativas oferecidas por tais histórias desafia o uso que os adultos fizeram delas na transição da cultura popular para a literatura infantil.¹⁵⁶ (Thacker, 2012, p. 16, tradução nossa).

O uso dos contos da cultura popular a que se refere Thacker (2012), assim como observado por Tatar (1992) e Zipes (2012), diz respeito à incorporação de aspectos pedagógicos e ideológicos que pudessem conduzir as crianças a um comportamento padronizado e socialmente aceito, limitando questionamentos e atitudes pouco convenientes. Em outras palavras, quando os contos populares tornaram-se contos de fadas e passaram a ser impressos e afastados da tradição oral, desenvolveu-se um útil material para educar as crianças impregnado ideologicamente de relações de poder em que os adultos detinham um conhecimento e uma experiência que as crianças não tinham e, por esse motivo, deveriam ser submetidas aos adultos.

Nesse contexto, a violência foi um instrumento constante em contos identificados como cautelares ou admoestatórios. Em contos como “Little Red Riding Hood and the Wolf”, por exemplo, as crianças poderiam ser alertadas dos perigos de falar com estranhos. Assim, características próprias da infância como curiosidade e espírito de aventura poderiam ser controladas, ao passo que a obediência e as boas maneiras

¹⁵⁵ The themes and conflicts made manifest in Dahl’s *Tales of Childhood* prefigure the forces for good and evil in his tales of fantasy. Characterised by brave children, malevolent adults, and magical possibilities, they replicate the structure of fairy tales where fortunes are reversed, the ordinary becomes fabulous, and native cunning outwits pompous stupidity. (Nicholson apud Thacker, 2012, p. 15).
Nicholson, C. “Dahl, The Marvellous Boy”, In Jones, D. and Watkins, T. (eds). *A Necessary Fantasy? The Heroic Figure in Children’s Popular Culture*. New York: Garland, 2000.

¹⁵⁶ Though his humorous rewritings of familiar fairy tales in *Revolting Rhymes* (1982), for instance, more deliberately reverse, thus, undermine the moral emphasis of the stories, his adoption of the formal aspects of narrative relationships offered by such tales challenges the use that adults made of them in the transition from folk culture to children’s literature. (Thacker, 2012, p. 16).

poderiam ser valorizadas e “ensinadas” às crianças sem que elas se dessem conta. Referindo-se à noção de carnaval bakhtiniana, Tatar (1992) afirma:

Como Bakhtin nos ensinou, o realismo grotesco da cultura popular produziu um mundo sem limites de humor carnavalesco que se posicionou em uma relação contestatária quanto à ordem eclesiástica e feudal oficial. [...] O riso torna-se um poder subversivo, enfraquecendo as estáveis verdades da cultura oficial e produzindo um mundo irreverentemente divertido de mudança e renovação. Como os contos populares foram privados de seus elementos humorísticos, eles também perderam sua faceta subversiva e foram assimilados pelo cânone oficial da literatura infantil, que sempre esteve mais interessado em produzir mentes dóceis que seres jocosos.¹⁵⁷ (Tatar, 1992, p. 5, tradução nossa).

Assim, podemos entender a relevância da forma como Dahl fez uso da estrutura dos contos de fadas, colocando em evidência, por um lado, o fato de que o contador de histórias pode manipular o texto de acordo com a interação com sua audiência e, por outro lado, que essa manipulação tem sido recorrente e está a serviço de objetivos morais e ideológicos. Thacker (2012) esclarece também que:

Ele [Dahl] não só oferece recontos divertidos de contos clássicos, como também ecoa a violência retributiva e as preocupações com comer e ser devorado presentes nessas histórias. Em sua discussão sobre o uso da violência na literatura infantil, Tatar usa Dahl como um exemplo de escritor que compreendeu o poder ‘catártico’ da violência, mas também reconheceu que os ‘efeitos cômicos surreais’ eram uma parte importante do delicado tecido que constitui o apelo da violência para crianças.’ A adoção do conto de fadas como literatura nos afastou da ‘violência festiva’ dos contos originalmente populares e, desse modo, de sua função catártica, para permitir aos adultos a ‘instrumentalização da violência para disciplinar e socializar as crianças em nome de sua condução e tratamento’. É essa violência catártica e divertida que Dahl nos devolve. A retribuição que acontece aos opressores de crianças e outras vítimas em seus livros não tem a intenção de disciplinar, mas como ‘excesso surreal’, característico dos ‘excessos narrativos dos contadores populares’, completar com ‘exageros cômicos, humor burlesco e uma forma de realismo objetivo.’¹⁵⁸ (Thacker, 2012, p. 19, tradução nossa).

¹⁵⁷ As Bakhtin has taught us, the grotesque realism of folk culture produced a boundless world of carnival humor that stood in a contestatory relationship to the official ecclesiastical and feudal order. [...] Laughter becomes a subversive power, undermining the stable truths of official culture and producing an irreverently playful world of change and renewal. As folktales became divested of their humorous elements, they also lost their subversive edge and became assimilated into the official canon of children’s literature, which had always been more interested in producing docile minds than playful bodies. (Tatar, 1992, p. 5).

¹⁵⁸ Not only does he provide playful retellings of such classic tales, but he also echoes the retributive violence and the related concerns with eating and being eaten familiar to such stories. In her discussion of the use of violence in children’s literature, Tatar offers Dahl as an example of a writer who understood the ‘cathartic’ power of violence, but also recognised that ‘surreal comic effects’ were an important part of the ‘delicate weave that constitutes the appeal of violence for children.’ The adoption of fairy tales as literature has removed us from ‘the festive violence’ of the original folk tales and, thus, their cathartic function, in

É dessa forma que os textos que analisamos nesse trabalho podem ser relacionados ao conceito bakhtiniano de carnavalização da literatura. Em outras palavras, quando Dahl reescreve os contos de fadas, não só traz para o primeiro plano a possibilidade de manipular os contos, como também brinca com a moral consagrada das histórias. Os exemplos de *Revoltin' Rhymes* facilitam a compreensão de como a suspensão das proibições e restrições da ordem comum, revogação da hierarquia, das normas de etiqueta, etc. constantes no carnaval podem ser articuladas no texto literário. Compreende-se também como a presença da violência, muitas vezes exagerada, tem como efeito a comicidade e não o medo. As versões dos contos tradicionais que foram adequadas para as crianças às quais Tatar (1992) se refere foram afastadas do aspecto carnavalesco segundo a definição bakhtiniana: expurgadas da violência excessiva, da presença das funções corporais e da inversão das relações de poder, temas abordados em diversos livros de Dahl para as crianças e muitas vezes duramente criticados. Dahl subverte essas versões “suavizadas” dos contos canônicos e ao incorporar uso não convencional da linguagem e temas antes expurgados, ele retoma o grotesco, a violência fantástica e enfraquece as relações de poder dos contos tradicionais.

Por conseguinte, a violência presente na decapitação das “irmãs” de Cinderela pode parecer extrema, principalmente porque o agente é o próprio príncipe, mas quando ele reproduz a fala da Rainha de Copas “Cortem-lhe a cabeça!” o resultado é o riso, não horror. A violência também pode ser observada em “João e o Pé de Feijão” na forma como a mãe tratava o filho; o castigo dela também está intimamente ligado a um efeito cômico porque o gigante pôde encontrá-la e devorá-la quando sentiu seu cheiro indicando que ela não era tão asseada quanto dizia ser. Apesar de a mãe ter afirmado que o filho não tomava banho e cheirava mal, o garoto entendeu que o banho, ou seja, a incorporação de um hábito estabelecido não só pelo aspecto da saúde, mas também por convenção social, tornou-se uma estratégia fundamental para enganar o gigante e obter vantagens.

order to allow adults to ‘instrumentalize violence in order to discipline and socialize children in the name of guiding and healing them’. It is this cathartic and playful violence that Dahl returns us to. The retribution played out on the oppressors of both children and other victims in his books is not intended as discipline, but as ‘surreal excess’, characteristic of ‘the narrative excesses of folk raconteurs’, complete with ‘comic exaggerations, burlesque humour and a form of earthy realism’. (Thacker, 2012, p. 19).

Cachinhos Dourados também encontrou seu fim ao ser devorada pelo pequeno urso como castigo por ter invadido a casa dos ursos e não agir de maneira educada. No contexto das novas versões dos contos, “Cachinhos Dourados e os Três Ursinhos” parece destoar das demais na medida em que o mau comportamento da personagem é veementemente criticado e castigado de forma drástica e a boa educação e refinamento dos ursos são valorizados. A esse respeito Murdoch (2011) tece observações com as quais concordamos: “Curiosamente, as mesmas qualidades que os críticos encontram e criticam no trabalho de Dahl são muito similares às qualidades que Dahl desaprova na história de “Cachinhos Dourados” e ele assume que seus leitores conheçam [a história].”¹⁵⁹ (Murdoch, 2012, p. 167, tradução nossa); tal comentário faz sentido se levarmos em conta que vários livros de Dahl foram severamente criticados, por exemplo *Charlie and the Chocolate Factory*, criticado por Cameron (1972). Murdoch (2012) aponta também que:

Dahl responde a tais críticas argumentando que os detalhes medonhos fornecidos são “reais” e são aqueles que tentam higienizar a literatura para crianças que estão produzindo algo falso. Quando Dahl parte das versões citadas na perspectiva narrativa, não é tanto um reconto da história, mas crítica do que ele presume ser leniência com o comportamento de Cachinhos Dourados. Ao condenar as ações antissociais de Cachinhos Dourados, Dahl se posiciona como um árbitro moral que deseja enviar uma mensagem clara aos seus leitores. O anticonto torna-se um meio perfeito para explorar a questão do que constitui leitura adequada para crianças. No caso de Dahl, a forma anticonto é usada para dirigir-se àqueles críticos que argumentaram que seus trabalhos são muito repugnantes e, portanto, inadequados para jovens leitores.¹⁶⁰ (Murdoch, 2012, p. 169, tradução nossa).

Assim, a dura recriminação aos atos de Cachinhos Dourados implica um reconhecimento pelo autor que sua obra era criticada e considerada inadequada por muitos adultos; há o reconhecimento de que os contos eram e ainda são usados como veículo para educar as crianças e um aceno aos adultos que criticaram suas obras

¹⁵⁹ Funnily enough, the same qualities that critics find and criticise in Dahl’s work are very similar to qualities that Dahl deplors in the story of “Goldilocks” that he assumes his reader to be familiar with. (Murdoch, 2012, p. 167).

¹⁶⁰ Dahl responds to such criticisms by arguing that the gruesome details he provides are “real” and it is instead those who attempt to sanitise children’s literature who are producing something “phoney.” Where Dahl departs from the versions mentioned in the narrative perspective, it is not so much a re-telling of the story as a criticism of what he presumes to be previous writers’ lenience towards Goldilocks’ behaviour. By condemning Goldilocks’ anti-social actions, Dahl positions himself as a moral arbiter who wishes to send a clear message to his readers. The anti-tale becomes the perfect vehicle to explore the question of what constitutes suitable reading for children. In Dahl’s case, the medium of the anti-tale is used to address those critics who argue that his works are too gruesome and therefore unsuitable for young readers. (Murdoch, 2011, p. 169).

mostrando-lhes que ele sabia que as histórias haviam sido manipuladas ideologicamente e sabia o que era esperado dele enquanto escritor para crianças.

Quanto à Branca de Neve, pensamos que mereça destaque a forma como o autor relativizou um aspecto moral. Depois de escapar da morte, a protagonista decidiu furtar o espelho mágico para garantir que os anões sempre pudessem ganhar com apostas nas corridas de cavalos. O furto do espelho não é só uma retribuição à madrasta que queria a morte de Branca de Neve, considerando que o objeto era de grande importância para a madrasta, mas o objeto mágico daria também uma vantagem aos anões que nenhum outro apostador poderia ter, portanto seu uso pode ser considerado desonesto. Contudo, a moral apresentada no final da história afirma que não há problema com os jogos de azar desde que se ganhe sempre. A nosso ver, essa relativização da implicação moral conectada ao jogo de azar é mais um exemplo da carnavalização da literatura a que nos referimos. No contexto do conto, não é esperado que o leitor acredite que não há problemas com jogos de azar e, muito menos, que as crianças decidam tentar a sorte nas corridas de cavalos baseados na premissa apresentada na história.

A esse respeito, cabe destacar observações apresentadas por Furniss (2002) a respeito do público-alvo de *Revolting Rhymes*. Em um artigo que se contrapõe à censura de *Revolting Rhymes*, o pesquisador observou que as releituras dos contos tinham como público-alvo crianças mais velhas e conhecedoras dos contos, provavelmente por meio de versões mais tradicionais. As reviravoltas inseridas nas histórias e a linguagem usada por Dahl são apontadas por Furniss (2002) como elementos sedutores para crianças que não se satisfazem com leitura direcionada para crianças bem pequenas, pois se entendem e querem ser vistas como crianças “mais velhas”. Esses leitores pré-adolescentes, a quem Furniss (2002) se refere, são indivíduos que já possuem experiências com a língua que lhes permitem compreender e apreciar jogos de palavras, ironia e sutilezas e querem ter suas experiências respeitadas. Esses leitores também apreciam protagonistas com atitudes proativas, que não dependem de um adulto para solucionar seus problemas e possuem recursos internos para enfrentar situações desafiadoras. Nas palavras de Furniss (2002):

Não acho que crianças menores que 10 ou 11 anos encontrariam humor no livro, não mais que seriam capazes de decifrar uma palavra como “mademoiselle” quando usada para Cachinhos Dourados. Esse é para crianças que não só não querem mais ser chamadas de “criancinhas”; querem alguém que fale com elas como Dahl faz: como pessoas experientes, como leitores que

podem ultrapassar os limites dos finais felizes de contos de fadas e “bibbity-bobbity-boo” para apreciarem a descontração em um autor, e sim, irreverência. E agora que eles sabem como escolher e ler com independência, acredito que eles também queiram ler poesia e histórias escritas habilmente e cheias de surpresas, escritas com a língua deles, poemas e histórias que talvez queiram memorizar e compartilhar com outros, que talvez até se imaginem escrevendo.¹⁶¹ (Furniss, 2002, p. 356, tradução nossa).

As reflexões de Furniss (2002) nos permitem concluir que a relativização da moral associada ao jogo de azar em “Branca de Neve e os Sete Anões” propõe uma brincadeira com o leitor porque os pré-adolescentes têm maturidade suficiente para entender que o jogo pode se tornar um problema sério.

Os elementos apresentados até aqui nos possibilitam estabelecer relações entre os contos para adultos e aqueles para crianças que analisamos. Para isso é preciso considerar o seguinte comentário de Worthington (2012):

Nas narrativas de Dahl, para adultos e crianças, um tema constante é a inversão ou desvio das relações de poder normativas e a retaliação aplicada pelos mais fracos aos mais fortes, mas onde nas histórias para adultos o status quo social e narrativo, perturbadoramente, não é necessariamente restaurado, a ficção para crianças geralmente segue a norma de conservação dos finais felizes, mesmo que excêntricos.¹⁶² (Worthington, 2012, p. 124-125, tradução nossa).

Buscando identificar um fio condutor que possa conectar as histórias que nos propusemos a analisar, percebemos que os elementos que identificamos até esse ponto podem ser conectados por meio do conceito de carnavalização. Vimos anteriormente que as quatro histórias para crianças de *Revoltin' Rhymes* foram estruturadas como versões parodísticas dos contos canônicos. Essa constatação fundamenta-se no conceito de

¹⁶¹ I don't imagine children younger than 10 or 11 would see humor in the book, any more than they would be able to decipher a word like “mademoiselle” when it's applied to Goldilocks. This is for children who don't just want to be *told* they're no longer “little kids”; they want someone to talk to them as Dahl does: as people who have been around the block a few times, as readers who can go beyond fairy-tale endings and “bibbity-bobbity-boo” to find delight in an author's insouciance, and yes, irreverence. And now that they know how to read and choose books on their own, I believe they also want to read poetry and stories written skillfully and full of surprises, written in their language, poems and stories that they might want to memorize and share with others, that they might even imagine themselves writing.¹⁶¹ (Furniss, 2002, p. 356).

¹⁶² In Dahl's narratives, adult and juvenile, a constant theme is the reversal or circumvention of normative power relations and the revenge taken by the disempowered upon the empowered, but where in the adult stories the social and narrative status quo is, disturbingly, not necessarily restored, the children's fiction mostly adheres to the normative conservation of happy, if quirky, endings. (Worthington, 2012, p. 124-125).

paródia que apresentamos antes, ou seja, paródia entendida como transformação lúdica de um hipotexto, segundo a perspectiva de Genette (2010). Nesse sentido, é preciso reconhecer que para engendrar as paródias dos contos de fadas, Dahl apropriou-se da estrutura fundamental desses contos para que as alterações inseridas nas histórias não só propiciassem o efeito cômico desejado, como também pudessem trazer à tona a já longa tradição de manipulação das histórias. Essa manipulação, antes era inerente da relação estabelecida entre contador de histórias e seu público, uma vez que o orador deveria usar estratégias para manter a atenção dos ouvintes e, para isso, estimulava a participação e intervenção dos interlocutores. Na medida em que os contos da tradição oral foram impressos e incorporados ao que se consolidou como literatura infantil, a manipulação passou a ser de outra ordem. Com o gradual estabelecimento da sociedade urbana e o surgimento da burguesia, houve a necessidade de consolidar padrões de comportamento e os contos foram aliados na educação das crianças incorporando valores ideológicos vigentes.

Depreendemos, então, como apontou Thacker (2012), que além de expor a manipulação dos contos a serviço da educação e controle das crianças, Dahl reinsere a violência catártica da tradição oral. Assim, a violência criticada por muitos oferece ao leitor a oportunidade de se identificar com um personagem inicialmente oprimido que, por uma reviravolta no curso da narrativa, pode retribuir ao agressor a violência sofrida. Na medida em que as agressões e a retribuição têm muitas vezes um caráter grotesco, a carnavalização permite a inversão de papéis e a ordem usual dos eventos. A dupla narrativa presente na paródia, pois a narrativa parodiada está sempre presente como pano de fundo, dá subsídios para instalação do carnaval onde antes havia controle ideológico.

O comentário de Worthington (2012) é interessante porque chama a atenção para o fato de que, embora os contos parodísticos retomem a violência da tradição oral e seu efeito catártico, não há rompimento radical com a tradição com a qual Dahl dialoga, pois os contos apresentam finais felizes para os personagens que antes haviam sido agredidos. Dessa forma, podemos entender que, no caso de Cachinhos Dourados, eram os ursos que mereciam ser felizes, pois foram eles que sofreram a agressão. Quanto aos contos para adultos, é preciso observar que a violência como veículo de retribuição de agressões sofridas também está presente e é relevante.

Casulli (2016) analisa alguns contos de Dahl do ponto de vista do gótico aproximando-o de Edgard Allan Poe. Ainda que Dahl possa ser considerado um autor neogótico como sugere Casulli (2016), não é possível deixar de considerar a tênue linha que separa o horror e o cômico como observou o próprio Dahl. Assim, é possível considerar os contos analisados do ponto de vista da literatura carnalizada segundo a definição bakhtiniana. Sobretudo nos contos “William and Mary” e “The Way Up To Heaven” a violência é colocada a serviço da retribuição da dominação exercida pelos maridos William e Sr. Foster. Ainda que a violência não seja o aspecto principal em “Mrs Bixby and the Colonel’s Coat” e “Edward the Conqueror”, o escapismo de Louisa e a dupla traição do casal Bixby têm em comum com os outros contos a observação da difícil relação conjugal e, em ambos os casos, o humor não pode ser descartado.

Retomando o estudo de Valle (2008) acerca da voz narrativa na literatura para crianças e adultos de Roald Dahl, a pesquisadora afirma que a voz narrativa na literatura para crianças, geralmente em primeira pessoa, é onisciente, intrusiva e tem controle da narrativa. Dessa forma, o leitor implícito é conduzido pelo narrador e assume posição favorável ou negativa quanto aos personagens de acordo com o julgamento do narrador. Entendemos que o mesmo acontece nos contos para adultos. O leitor desses contos também é manipulado pelo narrador como já apontamos anteriormente e adere naturalmente ao ponto de vista do narrador aprovando ou reprovando as atitudes dos protagonistas e seus antagonistas. Na conclusão de seu artigo, Valle (2008) afirma:

A análise revelou que a voz do narrador tende a ser muito mais visível e intrusiva nos livros de Dahl para crianças que em seus contos para adultos. Nos primeiros, encontramos uma voz impositiva, onisciente que predispõe o leitor a favor ou contra certos personagens e atitudes. [...] No trabalho para adultos de Dahl, entretanto, o nível de intrusão da voz narrativa varia. Move-se de um evidente e intrusivo narrador na linha da voz narrativa dos livros para crianças, para um narrador em primeira pessoa que não busca participação ativa do leitor, mas sua empatia e compreensão, e para um narrador onisciente em terceira pessoa que permanece apartado da cena como mera testemunha.¹⁶³ (Valle, 2008, p. 307, tradução nossa).

¹⁶³ The analysis has revealed that the narrator’s voice tends to be much more visible and intruding in Dahl’s books for children than in his adult short stories. In the former, we find an authoritative, all-knowing voice who predisposes the reader for or against certain characters and attitudes. [...] In Dahl’s adult work, however, the level of intrusion of the narrative voice varies. It moves from an overt and intrusive narrator on the line of the voice in the children’s books, to a first-person narrator seeking not the readers’ active participation but their sympathy and understanding, to an omniscient third-person narrator who remains detached from the scene as mere eyewitness. (Valle, 2008, p. 307).

Concordamos com Valle (2008) que nos livros para crianças o narrador direciona o olhar do leitor que tende a tomar o mesmo posicionamento do narrador quanto aos personagens. Também concordamos com a variedade de vozes narrativas nos contos para adultos e que os efeitos gerados são igualmente variados. No entanto, discordamos quanto ao fato de o narrador em terceira pessoa assumir o papel de testemunha apartada da cena. De fato, o narrador em terceira pessoa encontra-se afastado da cena apenas porque não participa dela, mas não há neutralidade. Como identificamos em nossas análises no capítulo dois, a seleção lexical, o quê e quanto de informação o narrador revela ao leitor e a forma como os personagens se relacionam resultam em um direcionamento do leitor tal qual acontece na literatura infantil. Entendemos que essa seja uma estratégia que auxilia na construção de verossimilhança, pois se o leitor não for convencido de que a narrativa tem ao menos uma conexão mínima com a realidade, a atmosfera do conto não pode ser envolvente e, conseqüentemente, o efeito buscado por Poe e a intensidade a que se refere Cortázar (2011) não podem ser articulados no texto.

Há quem possa argumentar que a crença de Louisa na reencarnação em “Edward the Conqueror” não tem relação com a realidade. Pensamos que sim e que não, quer dizer, que o público em geral não tenha notícias de provas cabais de que exista reencarnação pode ser tomado como consenso. Contudo, há muitas pessoas que acreditam nessa possibilidade ancoradas em suas convicções religiosas e, para essas pessoas, a comprovação científica é dispensável. Dessa forma, ainda que pareça incabível, o conto ainda está ancorado na realidade e além de um recorte bastante verossímil, também têm como foco relações humanas. Podemos pensar o mesmo sobre as histórias em *Revoltin Rhymes* que, além de serem paródias das narrativas canônicas, têm conexão com o mundo contemporâneo. Como exemplos podemos citar: os modelos de carros citados em “João e o Pé de Feijão”, a profissão dos anões e outras referências que já citamos em “Branca de Neve e os Sete Anões” e a mobília Chippendale dos ursos. Ainda sobre a conexão dos textos Dahlianos com a realidade, citamos Warren (1994):

Suas histórias, de fato, frequentemente giram ao redor de uma premissa bizarra ou fantástica, mas Dahl é cuidadoso para basear a história na realidade, usando verossimilhança (e com frequência artifícios literários) para nos convencer,

acima de nossas objeções, que aquilo que parece totalmente fantástico é minimamente possível.¹⁶⁴ (Warren, 1994, p. 9, tradução nossa).

A observação de Warren (1994) aplica-se perfeitamente aos contos “William and Mary” e “Edward the Conqueror”, por exemplo; essa mesma relação com a realidade confere atualização às histórias de *Revolting Rhymes*. A relevância das relações humanas e o modo carnavalizado como essas relações e os eventos são apresentados também são fundamentais. Nesse sentido, o comentário de Pennell (2012) sobre personagens femininas merece destaque:

Dahl é um tipo de escritor que ativa as possibilidades subversivas do conto de fadas. Como é típico nos contos de fadas, as personagens meninas e mulheres de Dahl são desafortunadas e desfavorecidas. Contudo, em vez da necessidade de serem salvas heroicamente por príncipes, as personagens femininas são ativas, e planejam esquemas para livrá-las de adultos que as perseguem psicologicamente, fisicamente ou ambos. As narrativas de Dahl mostram que as operações hierárquicas empregam violência simbólica, e seus enredos regozijam-se com a subversão de tal poder, especialmente quando exercido por adultos contra crianças.¹⁶⁵ (Pennell, 2012, p. 105, tradução nossa).

Pennell (2012) concentra sua atenção na literatura Dahliana para crianças, mas entendemos que as observações feitas podem ser estendidas para os contos para adultos analisados. Percebemos nesses contos uma estrutura semelhante àquela dos contos de fadas na medida em que há uma personagem oprimida e submissa controlada por um cônjuge autoritário e controlador; a essas personagens é dada uma oportunidade de retribuir a violência e agressão sofridas. Enquanto nas paródias dos contos de fadas há aproximação com a realidade, mas um elemento mágico ainda está presente em quase todas as histórias, nos contos para adultos a proximidade com a realidade prevalece e não há intervenção de elementos mágicos.

¹⁶⁴ His stories frequently do revolve around an outlandish or fantastic premise, but Dahl is careful to ground the story in reality, employing verisimilitude (and often literary sleight-of-hand) to convince us, over our objections, that what seems utterly fantastical is just barely possible. (Warren, 1994, p. 9).

¹⁶⁵ Dahl is one such writer who activates the subversive possibilities of fairy tales. As is typical in fairy tales, Dahl’s girls and women characters are unfortunate or disadvantaged. However, rather than needing heroic rescue by princes, the female characters are agential, and devise schemes that remove them from the adults who persecute them psychologically, physically, or both. Dahl’s narratives show that the hierarchical operations of power employ symbolic violence, and his storylines revel in the subversion of such power, especially when wielded by adults over children. (Pennell, 2012, p. 105).

A aproximação dos contos para adultos com a estrutura dos contos de fadas possibilita, por um lado, o desvelamento das relações hierarquizadas e pautadas no controle e opressão. Quanto a essas relações, Pennell (2012) observa que:

Romances inovadores para crianças, como os de Dahl, desmontam representações antagônicas e hierarquizadas das relações adulto-criança e masculino-feminino para descrever maneiras de ser e interagir que possibilitam transformações genuínas para relações interpessoais democráticas entre crianças e adultos, homens e mulheres.¹⁶⁶ (Pennell, 2012, p. 114, tradução nossa).

No panorama traçado por Warren (1994) a respeito da obra de Dahl, o pesquisador afirma que “[...] seu tema principal – a precariedade da sociedade civilizada e a proximidade do mundo caótico que existe lado a lado com ela, sempre pronto a irromper – foi esboçado em sua ficção inicial, e permanece notavelmente consistente por toda sua carreira.¹⁶⁷ (Warren, 1994, p. 111, tradução nossa). Com a observação de Warren (1994) pensamos que inicialmente a guerra e seus horrores foram gatilho e cenário para a elaboração literária de uma experiência que alterou a ordem do mundo; a mudança do foco para contos considerados de horror faz sentido como forma de expor, criticar e ridicularizar como as pessoas são capazes de lidar e infligir pequenos horrores em suas vidas diárias. Dessa perspectiva, os contos espelham uma sociedade que perpetua a crueldade, a violência e o sadismo embora seja dito que a preservação da paz, o respeito e a colaboração sejam valores que devam ser preservados.

Por outro lado, os exageros das retribuições das agressões sofridas pelos personagens oprimidos, como apontamos antes, têm íntima relação com a carnavalização da literatura pois, se nos contos para crianças o efeito cômico é obvio, o mesmo não pode ser afirmado quanto aos contos para adultos. Do ponto de vista do próprio Dahl, seus contos para adultos não seriam de horror, mas sim cômicos. Warren (1994) afirma que os contos Dahlianos são de difícil classificação e destaca que: “[...] a retribuição que seus malfeitores recebem é usualmente tão inesperadamente extremada ou bizarra que muitos

¹⁶⁶ Disruptive children’s novels, like Dahl’s, dismantle oppositional and hierarchical representations of adult-child relations and male-female relations in order to represent ways of being and interacting that enable genuine transformations to democratic interpersonal relations between children and adults, males and females. (Pennell, 2012, p. 114).

¹⁶⁷ [...] his chief theme – the precariousness of civilized Society and the nearness of the chaos-world that exists side by side with it, always ready to intrude – was adumbrated in his earlier fiction, and has remained remarkably consistent throughout his career. (Warren, 1994, p. 111).

críticos, ofuscados pelo brilho estilístico, deixam de perceber a moralidade subjacente.”¹⁶⁸ (Warren, 1994, p. 10, tradução nossa). Desse ponto de vista, a retribuição da agressão sofrida, nos contos analisados, também reflete a lógica conservadora dos contos de fadas em que o injustiçado e oprimido, mais cedo ou mais tarde, recebe sua recompensa enquanto o opressor recebe seu castigo. A nosso ver, as diferentes perspectivas de leitura dos textos Dahlianos confirmam sua qualidade literária e instigam novos olhares e releituras.

¹⁶⁸ [...] the retribution his evil-doers receive is usually so extreme or outlandish unexpected that many critics, dazzled by the stylistic gloss, fail to perceive the underlying firmament of morality. (Warren, 1994, p. 10).

Dupla narrativa, carnavalização e relações humanas nas traduções

Ao longo do trabalho fomos apontando aspectos importantes quanto às traduções dos contos que compõem o *corpus* de análise. Entretanto, cabe acrescentar algumas observações quanto à dupla narrativa, carnavalização e a relevância de relações humanas nas traduções da mesma forma que fizemos com os textos de partida. Iniciando com *Historinhas em versos perversos*, de Luciano Vieira Machado, parece evidente que o tradutor, buscando manter proximidade com o texto de partida, articulou as paródias de modo a manter as narrativas tradicionais como pano de fundo das novas versões. A comicidade característica do texto Dahliano foi reelaborada para os leitores brasileiros com seleções lexicais e estratégias de tradução bem articuladas como já discutimos anteriormente. Assim, podemos dizer que a carnavalização também está presente na tradução com os exageros e inversões de papéis encontrados no texto de partida, porém o caráter subversivo das paródias Dahlianas foi preservado até certo ponto, pois o tradutor deparou-se com restrições inerentes ao sistema literário infantil brasileiro e precisou buscar equilíbrio que permitisse manter sua “lealdade” ao texto de partida e, ao mesmo tempo, aos leitores do texto de chegada.

Para compreender essa ressalva é preciso retomar o que Shavit (2009) esclarece a respeito da tradução de literatura infantil. Os tradutores precisam estar atentos a vários aspectos: “[...] afiliação do texto aos modelos existentes; a integralidade dos modelos primário e secundário do texto, o grau de complexidade e sofisticação do texto; a adaptação do texto aos objetivos ideológico e didático; e o estilo do texto.”¹⁶⁹ (Shavit, 2009, p. 115, tradução nossa). Destacamos a “adaptação do texto aos objetivos ideológico e didático” porque esse aspecto explica as restrições para as quais Luciano Vieira Machado precisou buscar soluções mais adequadas. Há dois exemplos em *Historinhas em versos perversos* paradigmáticos: em “Cinderela”, identificamos que o uso de “megera” em uma fala do príncipe sobre a protagonista não só pode viabilizar a rima com o verso seguinte como também foi uma alternativa viável para traduzir *slut*, substantivo considerado ofensivo e que seria objeto de questionamentos. O segundo exemplo, em

¹⁶⁹ [...] the affiliation of the text to existing models; the integrality of the text’s primary and secondary models, the degree of complexity and sophistication of the text; the adjustment of the text to ideological and didactic purposes; and the style of the text. (Shavit, 2009, p. 115).

“Branca de Neve e os Sete Anões”, ilustra a relativização da moral quanto aos jogos de azar. Enquanto no texto de partida há a afirmação de que apostar não é um pecado desde que o apostador sempre ganhe, no texto de chegada afirma-se que apenas em histórias o jogo não é problema.

Os dois exemplos trazem à tona restrições do sistema literário infantil no Brasil, ou seja, a presença do substantivo *slut* foi um dos elementos citados por críticos da obra de Dahl para crianças como exemplo de inadequação de linguagem, mas ainda assim, *Revolting Rhymes* foi, e ainda é, comercializado; podemos dizer o mesmo do segundo exemplo em que o narrador afirma que não há problema com as apostas desde que se ganhe sempre. Em ambos os casos Machado optou por um distanciamento do texto fonte: usou “megera” como opção para traduzir o substantivo questionável e alinou a moral da história ao sistema literário infantil de chegada “Moral da história: Jogar não faz mal / – Mas só nas histórias – a sério é fatal.” (Dahl/ Machado, 2007, p. 33). Do nosso ponto de vista, isso ocorre porque o sistema literário infantil brasileiro rejeita o uso de calão nos livros para crianças e, ainda que alguns tipos de jogos sejam regulamentados no Brasil, a sociedade tende a rejeitar os jogos de azar e a forma como a questão é posta no texto de partida não seria aceita na cultura de chegada. Nesse caso em particular, o resultado é uma suavização do tema como apontamos antes no capítulo três. Pode-se dizer que o conjunto de contos em *Historinhas em versos perversos* mantém as características dos personagens que discutimos em relação ao texto de partida, ou seja, as personagens femininas recebem a mesma visibilidade, apresentam as mesmas iniciativas e as relações masculino-feminino e adulto-criança têm o mesmo destaque.

Em relação aos contos para adultos analisados nesse trabalho, afirmamos no capítulo dois que ambos os tradutores procuraram manter o nível de informalidade dos textos de partida, mas apresentando soluções diversas em várias situações. Entendemos que em ambas as traduções houve a elaboração do texto mantendo a articulação com uma narrativa secreta, ou menos aparente, bem como a manutenção da tensão e problematização das relações conjugais em cada narrativa. Por conseguinte, os exageros nas retribuições das personagens oprimidas por seus maridos são equivalentes ao que se encontra nos textos de partida resultando um efeito para o leitor brasileiro semelhante àquele percebido pelos leitores em língua inglesa.

Diríamos que a comparação de ambas as traduções de *Kiss Kiss* evidencia uma variação de estilo de cada tradutor que, certamente tem relação com as experiências profissionais de cada um deles – como já mencionamos antes – e o texto de cada tradução não apresenta alterações substanciais em relação ao texto de partida. Consideramos que em termos de projeto literário, a tradução de Mendonça (1989) tem como público-alvo um leitor mais jovem dada a experiência do tradutor como jornalista em publicações para esse público e pelas opções, principalmente lexicais, que já discutimos anteriormente. Entendemos que a tradução de Ghirardi (2007) tem como objetivo adultos em geral sem direcionamento para segmentos específicos também considerando escolhas lexicais já discutidas. Podemos dizer também que Mendonça tende a imprimir ao seu texto um caráter um pouco mais informal evidenciado pelo uso de algumas expressões já comentadas. Ghirardi, por sua vez, também nos apresenta um texto com uma dose de informalidade, mas aproxima-se menos do coloquialismo por vezes optando por itens lexicais que consideramos neutros.

Assim, retomando alguns trechos já citados, percebe-se que no segmento destacado em: “Era tão mais agradável imaginar um público, [...] **a sala começava a se descolorir e a escurecer**, e ela não via nada além de fileira após fileira de cadeiras e um mar de rostos brancos virados em sua direção, ouvindo com êxtase e concentração apaixonada.” (Dahl/ Mendonça, 1989, p. 198, negrito nosso), Mendonça tende a descrever a situação de forma objetiva; Ghirardi, por sua vez, tende a apresentar uma descrição mais subjetiva: “Era tão mais gostoso imaginar uma plateia, [...] **a sala começaria a flutuar, enevoar-se e escurecer**, e ela não veria nada além de fileiras e fileiras de poltronas, e um mar de rostos pálidos fixos nela, ouvindo extasiados, concentrados como que em adoração.” (Dahl/ Ghirardi, 2007, p. 218, negrito nosso).

Da mesma forma, o uso de “afogamento” em “Logo que começou a tocar, o gato se retesou e sentou. Depois, à medida que foi vagarosa e celestialmente envolvido pelo som, entrou naquele estranho clima derretido de êxtase, que parecia ter algo a ver com **afogamento** e sonho.” (Dahl/ Mendonça, 1989, p. 200, negrito nosso), como já apontado, por se tratar de uma tradução literal, imprime ao texto uma concretude que, a nosso ver, resulta em um afastamento da literariedade do texto. Ghirardi, por outro lado, optou por “deixar-se levar” e entendemos que essa solução se apresenta não só como mais condizente com a situação da personagem, como também se alinha mais adequadamente

ao caráter literário do texto fonte. Destacamos, por fim, o uso de “estranha languidez de êxtase” em:

Assim que ela começou a tocar, o gato endireitou-se novamente e sentou-se bem ereto; depois, à medida que, lenta e prazerosamente, se ia deixando invadir pelo som, voltou àquela **estranha languidez de êxtase**, que parecia estar ligado a deixar-se levar e sonhar. (Dahl/ Ghirardi, 2007, p. 221, negrito nosso).

Do nosso ponto de vista, o sintagma destacado parece mais adequado em termos de manutenção da literariedade do texto quando comparado com “clima derretido de êxtase” usado por Mendonça. Pensamos que isso ocorre porque Mendonça opta por uma tradução literal de *melting mood of ecstasy* enquanto Ghirardi prefere o uso de “languidez”, opção mais literária que “clima derretido”.

Como afirmamos, percebe-se que as diferentes opções lexicais de Mendonça refletem sua experiência como jornalista na medida em que tende a usar vocabulário mais informal, incluindo uso de palavras chulas. Ou seja, particularmente em situações descritivas imprime ao texto mais objetividade, característica almejada por profissionais da comunicação. Ghirardi, por sua vez, usa itens mais neutros e próprios do contexto literário conferindo ao texto maior grau de subjetividade. Enquanto acadêmico que é, Ghirardi deve buscar precisão e adequação em sua produção textual, mas diferentemente de Mendonça, sua prática requer mais formalidade. Longe de apresentar comentários valorativos a respeito das traduções analisadas, a apresentação dos exemplos acima tem como objetivo, apenas, demonstrar que na produção escrita, seja ela criativa ou tradutória, há marcas no texto que permitem perceber características individuais não só do autor, como também dos tradutores.

5. Roald Dahl: um autor controverso

Levando em consideração o que expusemos até aqui, não podemos nos furtar de problematizar também o fato de Dahl ter despertado controvérsias em relação a várias de suas obras para crianças e, mais de trinta anos depois, continua sendo objeto de discussões. Enquanto o presente trabalho estava sendo elaborado, a iniciativa de reeditar diversas obras Dahlianas para o público infantil, com adequações condizentes com a sensibilidade dos leitores contemporâneos, foi motivo de grande discussão e publicação de inúmeros artigos nos mais variados meios de comunicação. Em nossa avaliação, isso acontece com livros para crianças e não para adultos porque o sistema literário infantil tende a apresentar restrições que não se aplicam aos adultos, mesmo havendo variação de pontos de vista do que pode ser considerado adequado em diferentes sociedades. Apresentamos a seguir um breve panorama de polêmicas envolvendo o autor sem a pretensão de esgotar o assunto, mas acreditamos que possa ajudar a conhecer um pouco mais sobre o autor e seu trabalho.

Roald Dahl foi um autor que teve vários de seus livros para crianças questionados quanto à adequação ao público para o qual foram endereçados. A *American Library Association* (ALA) divulga em sua página eletrônica os autores mais questionados no século 21 – de 2001 a 2012 – e Roald Dahl foi incluído na lista em 2002. Vários autores também foram incluídos nessa lista em um único ano ou em vários, tais como: Mark Twain, J. K. Rowling, Aldous Huxley, Harper Lee, John Steinbeck, Stephen King, J. D. Salinger para citar apenas alguns. A Associação também divulga os cem livros banidos e/ ou questionados em três listas: no período de 1990 a 1999 *The Witches* foi incluído na posição vinte e dois e *James and the Giant Peach* na posição cinquenta, ambos de autoria de Dahl; nos períodos de 2000 a 2009 e de 2010 a 2019 não foram incluídos livros do autor.

O objetivo da Associação é lutar contra qualquer iniciativa de censura:

Estamos comprometidos com a defesa dos direitos constitucionais de todos os indivíduos, de todas as idades, para usar todos os recursos e serviços das bibliotecas. Advogamos e defendemos a liberdade de expressão, a liberdade de publicação, e a liberdade de leitura, como promete a Primeira Emenda da constituição dos Estados Unidos.

Nós nos posicionamos contra a censura e qualquer esforço para coagir crenças, suprimir opiniões ou punir aqueles cuja expressão não esteja em conformidade

com o que seja considerado ortodoxo na história, política ou crença. A troca irrestrita de ideias é essencial para a preservação de uma sociedade livre e democrática.¹⁷⁰ (*American Library Association*, tradução nossa).

Tendo em conta tal objetivo, a Associação identificou alguns aspectos geradores de questionamento, como aponta Karolides (2002): “ALA cita nove (em ordem de frequência) – sexualmente explícito, linguagem ofensiva, inadequado para a faixa etária, ocultismo/ satanismo, violência, homossexualidade, opiniões religiosas e racismo.”¹⁷¹ (Karolides, 2002, p. xvi, tradução nossa). As pessoas que usualmente constroem sua argumentação baseada em um ou mais dos aspectos listados acima demandam que o livro questionado deixe de ser disponibilizado para as crianças da comunidade seja na escola, seja na biblioteca.

Bergson-Shilcock (2002) cita uma lista com os cinquenta livros mais questionados nos Estados Unidos. Essa lista foi incluída no livro *Banned in the U.S.A.: A Reference Guide to Book Censorship in Schools and Public Libraries*, de Herbert N. Forstel publicado em 1994; a reprodução na página eletrônica “The Most Frequently Banned Books in the 1990s”¹⁷² foi autorizada pelos editores e estão incluídos nessa lista *The Witches* na posição nove, *Revolting Rhymes* na posição quinze e *James and the Giant Peach* na posição trinta. Na edição revista e ampliada de 2002, apenas *The Witches* foi incluído na lista.

O envolvimento de Dahl em controvérsias não teve início recentemente. Entre o final de 1972 e início de 1973, a escritora e crítica de literatura infantil Eleanor Cameron publicou, em *The Horn Book Magazine*, o artigo “McLuhan, Youth, and Literature”, dividido em três partes. Na primeira parte do artigo, Cameron explicitou aspectos da teoria de McLuhan com os quais não concordava e traçou paralelos entre as ideias do

¹⁷⁰ We are committed to defending the constitutional rights of all individuals, of all ages, to use the resources and services of libraries. We champion and defend the freedom to speak, the freedom to publish, and the freedom to read, as promised by the First Amendment of the Constitution of the United States.

We stand opposed to censorship and any effort to coerce belief, suppress opinion, or punish those whose expression does not conform to what is deemed to be orthodox in history, politics, or belief. The unfettered exchange of ideas is essential to the preservation of a free and democratic society. (*American Library Association*. Disponível em: <https://www.ala.org/advocacy/statement-regarding-censorship>. Acesso em 11.05.2023).

¹⁷¹ ALA names nine (in order of frequency) – sexually explicit, offensive language, unsuited to age group, occult/ satanism, violence, homosexuality, religious viewpoint, and racism. (Karolides, 2002, p. xvi).

¹⁷² *Carnegie Mellon’s School of Computer Science*. Disponível em: <https://www.cs.cmu.edu/~spok/most-banned.html>. Diversos acessos.

pesquisador e *Charlie and the Chocolate Factory* (1964), que havia sido adaptado para o cinema e lançado no ano anterior (1971). Marshall McLuhan foi um importante teórico na área das comunicações e por ocasião da celebração de seu centenário, Castro e Delfim (2011) afirmaram:

O filósofo Marshall McLuhan cunhou, na década de 60 do século passado, o polêmico conceito de aldeia global para descrever um mundo em que todos estariam interligados em uma cultura unificada por meio da tecnologia. [...] Marshall McLuhan revolucionou a reflexão sobre as novas tecnologias de comunicação no século XX – na época a televisão, o cinema e o rádio. O pensador canadense elaborou ideias que são referência até hoje para os estudos na área: como a de que os meios de comunicação funcionam como uma extensão do homem. McLuhan, que completaria 100 anos em 2011, era um teórico da comunicação e educador, morto em 1980. Criou a frase "o meio é a mensagem", para definir a influência da televisão, entre outros meios eletrônicos, no modo de pensar da sociedade ocidental contemporânea.¹⁷³ (Castro; Delfim, 2011).

Cameron valorizou e defendeu a leitura contemplativa considerando-a essencial para o desenvolvimento do gosto pela leitura, da imaginação e do pensamento crítico das crianças e insiste que pais, professores e bibliotecários têm papel fundamental no incentivo à leitura. Por outro lado, a autora criticou a superficialidade do conteúdo apresentado pela televisão e o entusiasmo de McLuhan pelas novas tecnologias e via na obra de Dahl superficialidade semelhante:

O livro é como doce (a principal excitação e atração de *Charlie*) na medida em que é delicioso e confortante enquanto experimentamos o breve prazer sensorial que pode oferecer, mas nos deixa pobremente nutridos e com nosso gosto por melhores ofertas entorpecido.¹⁷⁴ (Cameron, 1972, tradução nossa).

Essas palavras nos dão a medida de seu incômodo com a obra *Dahliana* e Cameron afirmou sobre os personagens:

E exatamente como em um programa de TV, os protagonistas do livro são tipos, tipos extremos: crianças vis e maldosas que são trituradas no maquinário da fábrica porque são más, e o patético Charlie e sua família, eternamente desejosos e pobres e bons. Quanto ao próprio Willy Wonka, ele é o tipo perfeito

¹⁷³ Castro, F. & Delfim, C. "A internet não é a aldeia global de McLuhan, dizem especialistas". Disponível em: <https://www.unbcienca.unb.br/humanidades/48-comunicacao/212-a-internet-nao-e-a-aldeia-global-de-mcluhan-dizem-especialistas>. Acesso em 11.05.2023.

¹⁷⁴ The book is like candy (the chief excitement and lure of *Charlie*) in that it is delectable and soothing while we are undergoing the brief sensory pleasure it affords but leaves us poorly nourished with our taste dulled for better fare. (Cameron, 1972).

de apresentador de TV com suas piadas e berros. O ponto de exclamação é uma extensão de sua individualidade.¹⁷⁵ (Cameron, 1972, tradução nossa).

Além da visão depreciativa dos personagens, Cameron (1972) explicitou aspectos que mereceram sua reprovação:

O que sou contra em *Charlie* é sua apresentação falsa da pobreza e seu humor falso, baseado em punições com insinuações de sadismo; sua hipocrisia personificada em sua moral presa como *marshmallow* em um pedaço de doce – que a TV é horrível e detestável e perda de tempo e que as crianças, em vez disso, deveriam ler um bom livro, quando, na verdade, o próprio livro não é mais que um programa de televisão enganoso. [...]

O que me incomoda sobre ele, além do tom, é seu uso dos Oompa-Loompas, e a indiferença, no final, quanto aos desejos dos avós. Muitos adultos veem isso como cômico e agradável, e estou ciente de que a maioria das crianças, quando pequenas, não estão particularmente cientes do sadismo enquanto tal, ou veem de forma diferente de como os adultos veem e dizem que *Charlie* é “um livro divertido.”¹⁷⁶ (Cameron, 1972, tradução nossa).

Como se vê, Cameron (1972) questionou diferentes aspectos de *Charlie* e a publicação do artigo instigou vários leitores a enviarem cartas ao editor expressando seus pontos de vista a favor e contra ambos, Cameron e Dahl. O próprio Dahl escreveu uma resposta, publicada em fevereiro de 1973, reconhecendo que a escritora tinha direito de não gostar do livro, mas também expressou seu incômodo por ter se sentido atacado pessoalmente:

A senhora Eleanor Cameron (de quem nunca havia ouvido falar até agora) fez alguns comentários extraordinariamente perversos sobre meu livro *Charlie and The Chocolate Factory* (Knopf) na edição de outubro dessa revista. Isso não me preocupa de forma alguma. Ela é livre para criticar o livro com todo o seu empenho, mas me oponho veementemente quando ela ultrapassa as regras

¹⁷⁵ And just as in the average TV show, the protagonists of the book are types, extreme types: vile nasty children who are ground up in the factory machinery because they're baddies, and pathetic Charlie and his family, eternally yearning and poor and good. As for Willy Wonka himself, he is the perfect type of TV showman with his gags and screechings. The exclamation mark is the extent of his individuality. (Cameron, 1972).

¹⁷⁶ What I object to in *Charlie* is its phony presentation of poverty and its phony humor, which is based on punishment with overtones of sadism; its hypocrisy which is epitomized in its moral stuck like a marshmallow in a lump of fudge – that TV is horrible and hateful and time-wasting and children should read good books instead, when in fact the book itself is like nothing so much as one of the more specious television shows. (...)

What bothers me about it, aside from its tone, is the using of Oompa-Loompas, and the final indifference to the wishes of the grandparents. Many adults see all this as humorous and delightful, and I am aware that most children, when they're young, aren't particularly aware of sadism as such, or see it differently from the way an adult sees it and so call *Charlie* “a funny book.” (Cameron, 1972).

da crítica literária e começa a insinuar coisas terríveis sobre minha pessoa e sobre professores das escolas americanas.¹⁷⁷ (Dahl, 1973).

Em abril de 1973, a réplica de Cameron foi publicada na revista *The Horn Book Magazine*. Ela declarou que a vida pessoal de Dahl não tinha relação com sua crítica ao livro e afirmou:

O livro é a caricatura da realização de um desejo, e como caricatura, é desconectado da realidade. Isso não implica, entretanto, que careça mais de significado (deprimente, quando consideramos o poder e a frieza de Wonka) que os contos de fadas que, por serem fantásticos, são desconectados da realidade. Mas a situação dos Oompa-Loompas é real; não poderia ser mais real e é tudo menos engraçada.¹⁷⁸ (Cameron, 1973, tradução nossa).

Em junho de 1976, ela retomou o assunto no artigo “A question of taste” publicado na revista *Children’s Literature in Education* e também publicado na revista *The School Librarian* em 1981. Nesse artigo a autora voltou a apontar suas objeções à obra de Dahl:

Ao longo de minha crítica me opus à falta de gosto do livro, expresso em sua falsidade, sua hipocrisia, o riso disparado pela punição violenta, o desvelamento do desprezo do autor pelos negros assumindo que os Oompa Loompas poderiam ser usados como esquilos para experimentação, o assunto sendo discutido como se não houvesse motivo para ambos, autor e leitor, desaprovarem isso. Dahl atende ao traço de sadismo das crianças que elas nem mesmo percebem que existe porque não estão completamente conscientes de si mesmas e não têm experiência suficiente para compreender o que é sadismo.¹⁷⁹ (Cameron, 1976, p. 60-61, tradução nossa).

Como se vê, a autora insistiu nos aspectos indicados anteriormente sem, contudo, fazer referências a características pessoais do autor uma vez que ele já havia se

¹⁷⁷ Mrs. Eleanor Cameron (I had not heard of her until now) has made some extraordinarily vicious comments upon my book *Charlie and The Chocolate Factory* (Knopf) in the October issue of this magazine. That does not worry me at all. She is free to criticize the book itself for all she is worth, but I do object strongly when she oversteps the rules of literary criticism and starts insinuating nasty things about me personally and about the school teachers of America. (Dahl, 1973).

¹⁷⁸ The book is wish-fulfillment in caricature, and as caricature, it is removed from reality. This does not imply, however, that it lacks meaning (a depressing one, when you consider Wonka’s power and coolness) any more than a fairy tale lacks meaning because, being fantastical, it is removed from reality. But the situation of the Oompa-Loompas is real; it could not be more so, and it is anything but funny. (Cameron, 1973).

¹⁷⁹ What I objected to throughout my criticism is the book’s tastelessness, expressed through its phoniness, its hypocrisy, its getting laughs through violent punishment, the author’s revealed contempt for the blacks in *taking for granted* that the Oompa Loompas could be used like squirrels for purposes of experimentation, the subject being discussed as though there is no reason why both author and reader should not approve it. Dahl caters to the streak of sadism in children which they don’t even realize is there because they are not fully self-aware and are not experienced enough to understand what sadism is. (Cameron, 1976, p. 60-61).

manifestado depois da primeira publicação de Cameron. Rees (1988), no artigo “Dahl’s Chickens: Roald Dahl”, alinhando-se principalmente à Cameron, apresentou sua crítica à obra de Dahl citando vários livros. Rees (1988) questionou a presença da violência nas histórias: “Há muita violência gratuita [...] É difícil evitar o sentimento de que Dahl, como Robert Westall, aprecia escrever sobre violência, enquanto simultaneamente a condenam.”¹⁸⁰ (Rees, 1988, p. 144, tradução nossa).

Pode-se argumentar a esse respeito que não só encontramos violência de toda ordem nos contos de fadas, como também a presença desse tipo de evento nas obras de Dahl não pode ser considerada gratuita na medida em que, de maneira geral, são castigados os adultos que provocam sofrimento da(s) criança(s) com quem interagem. Esse castigo normalmente é aplicado pela própria criança afetada pelas agressões. Ademais, segundo Sturrock (2010) – biógrafo de Dahl –, o autor de *Matilda* sofreu diversas agressões de seus colegas e do diretor do colégio que frequentou por vários anos. Por mais que essa experiência cause estranhamento nos dias atuais, há que se lembrar que Dahl nasceu em 1916 e, no início do século passado, punições físicas no ambiente escolar eram toleradas e pouco questionadas.

Além de ecoar os argumentos de Cameron (1972) sobre *Charlie and The Chocolate Factory*, ao comentar *The Twits*, Rees (1988) afirmou:

O leitor adulto, claro, não levará tais afirmações a sério, e talvez o autor não tivesse a intenção de que qualquer pessoa devesse levá-las a sério; contudo, esse é um livro para crianças. Queremos que elas pensem que pessoas feias são malvadas, que pessoas fisicamente atraentes são pessoas virtuosas?¹⁸¹ (Rees, 1988, p. 147, tradução nossa).

A nosso ver, essa afirmação nos leva a pensar que Rees (1988) não entendeu que as crianças, em geral, percebem a diferença entre realidade e fantasia. O exemplo citado de *The Twits* – a Sra. Twit serve ao marido minhocas com molho como se fosse espaguete – pode ser comparado a eventos em desenhos animados da televisão ou comédias do tipo “pastelão” de décadas atrás. Em outro exemplo citado, Danny (um garoto de nove anos)

¹⁸⁰ There is a great deal of gratuitous violence [...] It is difficult to avoid the feeling that Dahl, like Robert Westall, enjoys writing about violence, while at the same time condemning it. (Rees, 1988, p. 144).

¹⁸¹ The adult reader, of course, won’t take such statement seriously, and maybe the author does not intend that *anyone* should take them seriously; but this is a book for relatively young children. Do we want them to think that all ugly people are evil, that all physically attractive people are virtuous? (Rees, 1988, p. 147).

dirige o carro do pai para socorrê-lo quando estava ferido. O personagem admite que estava com medo, mas também excitado com a situação. É difícil acreditar que as crianças não compreendam bem que tal evento só seja possível na fantasia. Imaginar que uma criança de nove ou dez anos se deixasse convencer de que ela também poderia dirigir o carro de sua mãe ou seu pai tal qual o personagem de *Danny the Champion of the World* seria menosprezar demais a capacidade de discernimento das crianças no que toca a realidade e a fantasia.

Não nos estenderemos em nossos comentários sobre o artigo de Rees (1988), mas cabe ainda apontar o que o autor do artigo julgou confuso em *George's Marvellous Medicine*:

Ele pensa em colocar os remédios do armário do banheiro em sua poção, mas decide que não: Dahl, mais uma vez, dá ao leitor uma lição sobre a loucura que é fazer experimentos com coisas como essas. Ótimo. Mas uma confusão moral absoluta vem a seguir, porque George coloca em sua poção todo tipo de veneno encontrado na casa: xampu, esmalte de unha, creme depilatório, desodorante, cera de chão, graxa de sapato, mata pulgas do cachorro, anticongelante, óleo de motor e um quarto de tinta.¹⁸² (Rees, 1988, p. 148, tradução nossa).

O que Rees (1988) entendeu como incongruência, ou seja, o personagem não pôde usar os remédios, mas usou toda sorte de produtos encontrados na casa, pensamos que é exatamente o fundamento do jogo com o *nonsense* instaurado por Dahl, o efeito cômico se dá justamente porque o personagem misturou os produtos mais improváveis para a produção de seu “remédio”. Do nosso ponto de vista, *George's Marvellous Medicine* é um jogo com a imaginação e as crianças entendem; elas sabem que não é possível uma pessoa ficar gigante bebendo uma fórmula ou encolher até desaparecer completamente. Não há confusão para as crianças, pois além da possibilidade de ter contato com essas transformações presentes em Carroll, é possível que tenham visto algo similar em desenhos animados. A leitura do artigo de Rees (1988) nos deixou a impressão de que além de ecoar opiniões de Cameron (1972), vários comentários apresentados revelaram

¹⁸² He wonders whether to put the contents of the bathroom medicine cabinet in the brew, but decides not to: Dahl, once more, gives the reader a lecture on the follies of experimenting with such things. Fine. But absolute moral confusion follows this, for George throws into the concoction all sorts of household poisons: shampoo, nail varnish, hair remover, deodorant, floor polish, show polish, flea powder for dogs, anti-freeze, engine oil, and a quart of paint. (Rees, 1988, p. 148).

uma compreensão limitada das obras Dahlianas além de não dar crédito à capacidade de discernimento das crianças quanto à realidade e à fantasia.

Jonathon Culley, professor britânico em um colégio para crianças na faixa etária equivalente ao ensino fundamental, no artigo “Roald Dahl – ‘It’s About Children and It’s for Children’ – But Is It Suitable?” publicado em 1991 na revista *Children’s Literature in Education*, retomou alguns aspectos discutidos por Cameron (1972). No artigo, Culley (1991) citou diversos livros de Dahl para exemplificar seus argumentos e além de Cameron, citou alguns outros autores que também contestaram textos Dahlianos. A respeito da associação entre traços negativos de caráter e comportamento agressivo com aparência repulsiva, o autor argumentou:

[...] Mas na maioria dos casos, Dahl está pregando para iniciados. A maioria das crianças, por experiência própria, entende que inúmeras personalidades podem ser encontradas em inúmeras aparências diferentes. Isso não quer dizer que durante a leitura do livro, feiura não queira dizer maldade, uma vez que isso geralmente acontece em Dahl. Mas as crianças têm, eu argumentaria, uma familiaridade com as convenções do folclore que lhes permite operar com dois esquemas de referência diferentes, um dentro do livro e outro fora. O que possivelmente preocupa um professor ou um pai/ mãe mais ansioso, são os acréscimos feitos por Dahl ao esquema de referência dos contos tradicionais. [...]

Para melhor apreciar o posicionamento de Dahl na literatura para crianças é necessário perceber a forte conexão de seu trabalho com a tradição. Ambos compartilham muitas qualidades. Ambos normalmente envolvem personagens exagerados com alinhamento óbvio com o bem e o mal, um narrador como uma espécie de companhia, a perspectiva de eventos inesperados e fantásticos, violência, repetição de temas, imagens vívidas e um final em que heroínas e heróis triunfam sobre os vilões.¹⁸³ (Culley, 1991, p. 62, tradução nossa).

Sabendo-se que nos contos tradicionais há inúmeras situações de violência de toda ordem – cenas de canibalismo ou tentativa de canibalismo, personagens devorados por animais selvagens, transformações, etc –, esses eventos também presentes nas obras

¹⁸³ [...] But in the majority of cases Dahl is preaching to the initiated. Most children, through experience, realize that a variety of personalities can be found within a variety of external appearances. This does not mean that while reading the book, ugly does not mean evil, since it generally does with Dahl. But the children have, I would argue, a familiarity with the conventions of folklore that allows them to operate two distinct schemes of reference, one within the book and one without. What possibly worries the more anxious teacher and parent are Dahl’s additions to the conventional folklore scheme of reference. [...]

To appreciate better Dahl’s place in children’s literature it is necessary to perceive the strength of his works’ links with folklore. The two share many qualities. Both normally involve exaggerated characters with obvious good-and-evil alignment, a narrator as a sort of companion figure, the prospect of the unexpected and the fantastic happening, violence, repeated themes, vivid images, and an ending where the heroine or hero triumphs over the villain. (Culley, 1991, p. 62).

Dahlianas não apresentam algo desconhecido para as crianças, pelo contrário, retomam uma prática na literatura infantil há séculos. Culley (1991) dá prosseguimento a suas reflexões e cita Quentin Blake, ilustrador cujo trabalho figura em diversos livros de Dahl:

Está claro para o leitor de vários livros de Dahl para crianças que muito de seu estilo está enraizado na tradição altamente convencional do folclore. Dahl expandiu pouco em seus livros: “Sou um fantasista.” Quentin Blake, entretanto, tendo trabalhado muito próximo de Dahl por muitos anos, vê os livros como “histórias de fadas, no fundo. As pessoas que o criticam não veem nem mesmo que pessoas reais são simplesmente ogros e bruxas.” Na descrição de Blake encontra-se a essência da defesa de Dahl.¹⁸⁴ (Culley, 1991, p. 63, tradução nossa).

Tomando exemplos da própria obra de Dahl, Culley (1991) contestou a forma como a descrição dos Oompa-Loompas foi criticada principalmente por Cameron e esclareceu a função de palavras e expressões consideradas vulgares por muitos de seus detratores citando Marshall¹⁸⁵ (1982):

Marshall diz que bons escritores “usam a língua não apenas para expressar significado literal, mas também para estimular muito o potencial perceptivo infantil, a reação e o discernimento.” Muitas e muitas vezes escritores de literatura infantil nos dizem que bons livros deveriam responder as questões “Como será a vida adulta?”, que “lemos para tomarmos ciência da vida e do mundo,” e que a literatura para crianças “deveria revelar as verdades da condição humana.” Dahl, como escritor do folclore, faz tudo isso. Sua abordagem da vulgaridade é uma consequência de atirar-se muito aos leitores, não à crítica. Ele se comporta não só como narrador companheiro, mas também como guia nos arredores do mundo dos adultos, enfatizando particularmente as fraquezas e expondo as hipocrisias.¹⁸⁶ (Culley, 1991, p. 66, tradução nossa).

¹⁸⁴ It is clear to the reader of several books by Dahl for children that much of his style is rooted in the highly conventional tradition of folklore. Dahl himself enlarged little on his books: “I am a fantasist.” Quentin Blake, however, having collaborated closely with Dahl for many years, sees the books as “fairy stories, at bottom. People who criticise him don’t see even the real people are simply ogres and witches.” In Blake’s description lies the essence of Dahl’s defense. (Culley, 1991, p. 63)

¹⁸⁵ Marshall, M. R., *An Introduction to the World of children’s Books*.: Gower Publishing, 1982

¹⁸⁶ Marshall says of good writers that they “use language not only to convey literal meaning but also to stimulate a wealth of potential child perception, response and insight.” Time after time writers on children’s literature tell us that good books should answer the questions “What will adult life be like?”, that “we read to become aware of life and the world,” and that children’s literature “should reveal the truths of the human condition.” Dahl, as a writer of folklore, does all these things. His approach to vulgarity is a consequence of his throwing his lot in with the reader, not the critic. He acts not only as the companion/ narrator, but also as a guide to the surrounding adult world, highlighting particular weaknesses and exposing its hypocrisies. (Culley, 1991, p. 66).

Como pode ser observado, o artigo de Cameron publicado há meio século foi ecoado no final da década seguinte e suscitou uma réplica no início dos anos 1990. A lista de livros questionados quanto a sua adequação, que continua sendo elaborada e divulgada, nos faz refletir quanto aos critérios adotados para considerar um livro inadequado para determinado público leitor, principalmente infantil. A nosso ver, leitores em geral e, particularmente as crianças, são beneficiários de obras literárias esteticamente ricas. Tais obras possibilitam que diversos aspectos sociais, culturais, históricos, ideológicos, etc sejam abordados de maneira que o indivíduo possa desenvolver o senso crítico e elaborar temas sensíveis sem confrontos ou julgamentos. A censura imposta a obras literárias revela justamente a falta de pensamento crítico resultando no cerceamento do acesso à leitura e o estreitamento de visão de mundo.

Dahl foi incluído novamente no centro das discussões depois do anúncio de que várias de suas obras estavam sendo reeditadas após serem analisadas por um grupo de “leitores sensíveis”. Termos considerados inadequados por remeterem ao sexismo, à gordofobia e à misoginia foram alterados e foram feitos até mesmo acréscimos e exclusões de segmentos. A polêmica foi amplamente divulgada pela imprensa em diversos países e várias personalidades se manifestaram a favor e contra a decisão editorial. Não será possível e tampouco necessário apresentar uma lista exaustiva dos artigos publicados e das manifestações de diversas personalidades, mas citaremos alguns para demonstrar a dimensão da controvérsia. É relevante observar que diversos autores, além de Dahl, foram e ainda são objeto de discussões semelhantes, nomes como Mark Twain, Agatha Christie, Ian Fleming, para citar três bastante conhecidos e, no Brasil, Monteiro Lobato também tiveram seus textos alterados e suscitaram discussões.

As primeiras notícias de que vários livros de Dahl estavam sendo reeditados com alterações no texto foram publicadas pelo jornal britânico *The Daily Telegraph* e, em 18.02.2023, na versão eletrônica do jornal britânico *The Guardian*. Nos dias subsequentes vários artigos, com conteúdo semelhante, foram publicados nas versões eletrônicas de jornais como *The Independent*, *The New York Times*, o australiano *News.com* e *The New York Post*, para mencionar alguns; no Brasil, citamos a versão eletrônica do jornal *Folha de São Paulo*. Derrick Bryson Taylor, jornalista do *The New York Times*, informou que uma revisão do trabalho do autor de *Revolting Rhymes* teve início em 2020, antes da Netflix adquirir os direitos sobre a obra de Dahl. Um representante da empresa detentora

dos direitos de publicação afirmou que revisões quanto à língua e detalhes do projeto editorial não são incomuns. Uma parceria com uma organização chamada *Inclusive Minds* foi firmada com o objetivo de rever o texto eliminando termos considerados ofensivos para que o texto pudesse ser considerado mais inclusivo. Foram apontadas centenas de alterações principalmente em descrições físicas de personagens além de alterações para que o texto fosse menos marcado quanto ao gênero. Ao fim e ao cabo, depois da grande repercussão gerada, a editora comunicou que ambos os textos continuariam disponíveis no mercado – o texto integral de Dahl e a versão “atualizada”.

As publicações ao longo da última semana de fevereiro e início de março de 2023 citaram as manifestações de leitores que escreveram aos jornais e de várias personalidades, dentre as quais destacamos o escritor Salman Rushdie que publicou sua manifestação em um *tweet* e foi citado pelo jornal *The Guardian*: “Roald Dahl não era um anjo, mas isso é censura absurda. Puffin Books e os detentores do espólio de Dahl deveriam estar envergonhados.”¹⁸⁷ (Rushdie, apud Rawlinson; Banfield-Nwachi; Shaffi, 2023, tradução nossa), o porta-voz do Primeiro Ministro britânico, Rishi Sunak, declarou:

Quando se trata da nossa rica e variada herança, o Primeiro Ministro concorda com o BFG que não devemos nos apavorar com as palavras. Acredito que seja importante que as obras literárias e os trabalhos de ficção sejam preservados e não eliminados. Sempre temos de defender o direito ao discurso e à expressão livres.¹⁸⁸ (*The Guardian*, 20.02.2023, tradução nossa).

Suzanne Nossel, chefe executiva da PEN¹⁸⁹ America, uma comunidade com mais de sete mil escritores que defendem a liberdade de expressão, também teve sua manifestação no *Twitter* citada pelo jornal *The Guardian*: “Aqueles que podem se

¹⁸⁷ Roald Dahl was no angel but this is absurd censorship. Puffin Books and the Dahl estate should be ashamed. (Rushdie, apud Rawlinson; Banfield-Nwachi; Shaffi. Rishi Sunak joins criticism of changes to Roald Dahl books. *The Guardian*. 20.02.2023). Disponível em: <https://www.theguardian.com/books/2023/feb/20/roald-Dahl-books-editing-philip-pullman> Acesso em 20.05.2023.

¹⁸⁸ When it comes to our rich and varied literary heritage, the prime minister agrees with the BFG that we shouldn't gobblefunk around with words. I think it's important that works of literature and works of fiction are preserved and not airbrushed. We have always defended the right to free speech and expression. (Rawlinson, K.; Banfield-Nwachi, M.; Shaffi, S. Rishi Sunak joins criticism of changes to Roald Dahl books. *The Guardian*. 20.02.2023). Disponível em: <https://www.theguardian.com/books/2023/feb/20/roald-Dahl-books-editing-philip-pullman> Acesso em 20.05.2023.

¹⁸⁹ Poets, Essayists, Novelists (later broadened to Poets, Playwrights, Editors, Essayists, Novelists) disponível em: <https://pen.org/about-us/>, diversos acessos.

satisfazer com edições específicas no trabalho de Dahl deveriam considerar como o poder de reescrever livros poderia ser usado por pessoas que não compartilham seus mesmos valores e sensibilidades.”¹⁹⁰ (Nossel apud Rawlinson; Banfield-Nwachi; Shaffi, 2023, tradução nossa).

Na edição de 23.02.2023, a jornalista Jane Dalton comentou declarações da rainha consorte a respeito da polêmica instalada quanto às alterações nos livros de Dahl. A rainha se dirigiu a diversos escritores presentes em um evento e disse:

Obrigada, em nome dos amantes do livro e clubes de leitura de todos os lugares, por compartilharem seus talentos conosco e por tudo que fazem para promover o letramento e o amor pela literatura.

Por favor, continuem o que estão fazendo e por favor permaneçam leais à sua vocação, não impedidos por aqueles que possam desejar restringir sua liberdade de expressão ou impor limites para sua imaginação.¹⁹¹ (Parker-Bowles, apud Dalton, 2023).

Derrick Bryson Taylor entrevistou Matthew Dennison, um dos biógrafos de Dahl, e reportou que:

[...] o autor era conhecido por sua relação turbulenta com seus editores e não gostava que ninguém alterasse seu trabalho.

Dahl sempre se concentrava em palavras isoladas ou expressões em particular quando editava, o senhor Dennison disse, e “continuava usando gírias de sua infância no entre guerras, e aspectos de seu vocabulário permaneceram até sua morte.”

Dahl sempre resistiu a higienização desnecessária, disse o senhor Dennison, observando que o autor reconhecia que alterações em seus romances, suscitadas pelo clima político, refletiam sensibilidades dos adultos em vez de receios das crianças.

“Nunca recebo protestos das crianças,” o senhor Dahl disse uma vez. “Tudo que recebo são risos de alegria e prazer. Sei do que as crianças gostam.”¹⁹² (Taylor, 2023)

¹⁹⁰ Those who might cheer specific edits to Dahl’s work should consider how the power to rewrite books might be used in the hands of those who do not share their values and sensibilities. (Nossel apud Rawlinson, K.; Banfield-Nwachi, M.; Shaffi, S. Rishi Sunak joins criticism of changes to Roald Dahl books. *The Guardian*. 20.02.2023). Disponível em: <https://www.theguardian.com/books/2023/feb/20/roald-dahl-books-editing-philip-pullman> Acesso em 20.05.2023.

¹⁹¹ Thank you, on behalf of book lovers and book clubs everywhere, for sharing your talents with us and for everything you do to promote literacy and a love of literature.

Please keep doing so and please remain true to your calling, unimpeded by those who may wish to curb the freedom of your expression or impose limits on your imagination. (Parker-Bowles, Camilla. apud Dalton, J. Queen attacks censorship of authors as Roald Dahl row rages. *The Independent*, 23.02.2023). Disponível em: <https://www.independent.co.uk/life-style/royal-family/camilla-queen-roald-dahl-censorship-b2288196.html>. Acesso em 25.05.2023.

¹⁹² [...] the author was known to have fractious relationships with his editor and disliked anyone tampering with his work.

Várias outras citações poderiam ser reproduzidas, mas pensamos que é possível ter ideia da amplitude da discussão sobre as alterações feitas em vários livros de Dahl. Cabe ainda exemplificar a repercussão, aqui no Brasil, provocada pelas alterações propostas. Bruno Molinero, em seu artigo “Censura a Roald Dahl surge porque livro infantil não é tratado como obra de arte”¹⁹³ inicia seu texto apresentando citações de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, que seriam consideradas capacitistas e machistas. No entanto, não é cogitada a possibilidade de alteração do texto machadiano e, a partir desse exemplo, Molinero pondera porque tantas alterações estão sendo feitas nos livros de Dahl:

Mas por que parece plausível intervir na obra de Dahl, reescrevê-la e alterar o seu sentido? A resposta mais superficial e fácil é a bandeira da proteção à criança. [Censura-se para proteger a indefesa infância](#) contra ideias, palavras e significados que, na opinião dos censores, podem prejudicar essa fase tão idílica da vida humana. (Molinero, 2023).

Molinero continuou sua reflexão ressaltando o aspecto pedagógico esperado por muitos adultos em detrimento do valor estético da literatura para crianças. A negligência do valor literário da obra e a valorização do pedagógico sustenta as iniciativas de alterações dos textos em nome do respeito às possíveis sensibilidades dos leitores. Dahl já percebia que esse tipo de demanda tinha relação direta com pontos de vista dos adultos, não das crianças. Molinero ainda afirmou:

Dahl often focused on individual words or particular expressions when editing, Mr. Dennison said, and “continued to use elements of the interwar slang of his childhood, and aspects of his vocabulary up to his death.”

Dahl always resisted unnecessary sanitizing, Mr Dennison said, noting that the author would recognize that alterations to his novels, brought on by the political climate, reflected adult sensibilities rather than children’s misgivings.

“I never get any protests from children,” Mr. Dahl once said. “All you get are giggles of mirth and squirms of delight. I know what children like.” (Taylor, D. B. Roald Dahl’s Books Are Rewritten to Cut Potentially Offensive Language. *The New York Times*, 20.02.2023). Disponível em: https://www.nytimes.com/2023/02/20/books/roald-Dahl-books-changes.html?fbclid=IwAR0Fsvkcg4mPZIWBMsvXJp71beb8tvZnxCJ4UmvNc8Z_i_wtx_-Y5w9sSk&smid=fb-nytimes&smtyp=cur, acesso em 20.02.2023.

¹⁹³ Molinero, B. Censura a Roald Dahl surge porque livro infantil não é tratado como obra de arte. *Folha de São Paulo*, 22.02.2023. Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/blogs/era-outra-vez/2023/02/censura-a-roald-Dahl-surge-porque-livro-infantil-nao-e-tratado-como-obra-de-arte.shtml?utm_source=sharenativo&utm_medium=social&utm_campaign=sharenativo. Acesso em 22.02.2023.

Livros para crianças e adolescentes ainda penam para serem lidos como experiências estéticas e narrativas. No fundo, sempre são encarados por pais, professores, governos, jornalistas e editores como meros braços pedagógicos, com objetivos específicos, como ensinar a [reciclar o lixo](#), escovar os dentes, lavar as mãos, obedecer aos adultos, não fazer birra ou qualquer outra coisa do tipo.

Sendo assim, se a moral da história é mais importante do que a própria história, qual é o problema de mexer no que for preciso para que essa mensagem fique mais clara? Afinal, é só uma historinha, um livrinho, um desenhinho e outros tantos diminutivos.

Aí mora o prato cheio para a censura. Uma violência é cometida com maquiagem do bem, sob o falso pretexto de que o mundo ficará mais inclusivo, seguro, fofo e iluminado. Mas por trás dessa camada superficial resta apenas a matéria-prima de qualquer censura praticada por qualquer [ditadura](#) ou governo autoritário, seja ele de esquerda, seja ele de direita: a violência, o desrespeito e o desejo de proibir, nunca de educar, contextualizar, explicar ou ensinar. (Moliner, 2023).

A argumentação de Moliner está em consonância com o ponto de vista de Shavit (2009) em cuja pesquisa foram identificados fatores que interferem na imagem da literatura infantil. A literatura para crianças não é considerada parte da herança cultural, é pouco estudada nas universidades e ainda é encarada como veículo educacional. É esperado das obras dedicadas para crianças que agradem tanto aos pequenos leitores quanto aos adultos, particularmente aqueles a quem compete a responsabilidade de avaliar os textos. Trata-se de uma tarefa complexa imposta aos autores de literatura infantil e não é raro autores se submeterem às exigências para serem aceitos no mercado, ainda que seus trabalhos não apresentem aspectos que enriqueceriam o texto esteticamente. Muitos autores de literatura infantil, contudo, defendem que a literatura para crianças e para adultos deveriam receber o mesmo respeito.

Autores que escrevem para crianças devem observar características próprias do gênero, ou seja, os textos devem ser adequados ao seu público: a complexidade do texto, das estruturas narrativas e estilísticas e o conteúdo devem estar de acordo com as possibilidades dos leitores. Cabe notar o que Shavit (2009) afirma a respeito da especificidade do leitor de literatura infantil:

[...] não pode ser ignorado que autores para crianças escrevam dentro de uma estrutura restritiva imposta pelo sistema devido ao público-alvo específico. Porém, esse público-alvo específico torna-se problemático, em função da necessidade contraditória de agradar a ambos, adultos e crianças, ao mesmo tempo. Os autores encontram diversas soluções para esse problema, a mais extrema delas seria ignorar um dos públicos-alvo. Ou a criança é usada como pretexto, apenas [...] ou o adulto é ignorado, o que implica o risco de sua

rejeição. O primeiro caso é descrito por Astrid Lindgren¹⁹⁴ como segue: ‘Muitos que escrevem para crianças piscam maliciosamente acima das cabeças de seus leitores infantis para um leitor imaginário; eles piscam conivamente com os adultos e ignoram as crianças.’ (1978, 12). O extremo oposto é característico de autores de literatura popular, que estão principalmente interessados no sucesso comercial de seus livros e não esperam nenhuma posição de prestígio na sociedade.¹⁹⁵ (Shavit, 2009, p. 41-42, tradução nossa).

Levando em consideração a polêmica estabelecida em relação às alterações dos livros de Dahl, pensamos que ele seja um exemplo de autor que buscou estabelecer diálogo com as crianças sem, necessariamente, agradar aos adultos. Seja como for, concordamos com as observações de Molinero, pois entendemos que a literatura, como qualquer manifestação artística, está inserida em um contexto social, político e ideológico que não deve ser ignorado. Obras que de fato trazem temas e/ ou formas de expressão que em dado momento podem ser considerados sensíveis, deveriam ser encaradas como oportunidades para promover reflexões e discussões que poderiam alargar o horizonte dos leitores.

Ambientes escolares e universitários deveriam fomentar discussões com pais, alunos e professores de modo a identificar os contextos em que as obras questionadas foram produzidas, o que era aceitável e inaceitável naquele momento histórico, cultural e social comparando com o contexto atual. Discussões desse tipo podem evidenciar que a literatura tem enorme relevância enquanto rico material impregnado de visões de mundo e que pode ser valiosa para o conhecimento e a compreensão de uma sociedade. Lygia Maria Silva Rocha, no artigo intitulado “A fantástica fábrica de neuróticos”, observou:

Em vez de ajudarmos jovens e crianças a enfrentar microagressões cotidianas que sempre existirão, dado que o homo sapiens é uma espécie gregária e competitiva, queremos enclausurá-los em um mundo cor-de-rosa de empatia. Resultado? Adultos imaturos e sem autonomia.

¹⁹⁴ Lindgren, A. “A Small Chat with a Future Children’s Book Author.” *Bookbird* 16:9-12, 1978.

¹⁹⁵ [...] it cannot be denied that writers for children do write within the framework of constraints imposed on the system due to the specific addressee. But this specific addressee turns out to be problematical, because of the contradictory necessity of appealing to both adults and children at the same time. Writers find various solutions to this problem, the most extreme being the ignoring of one of the addressees. Either the child is used as an excuse only [...] or the adult reader is ignored, which entails risking his rejection. The first case is described by Astrid Lindgren as follows: ‘Many who write for children wink slyly over the heads of their child-readers to an imaginary reader; they wink agreeingly to the adults and ignore the child’ (1978, 12). The opposite extreme is characteristics of writers of popular literature, who are mainly interested in the commercial success of their books and do not expect any prestigious standing in society. (Shavit, 2009, p. 41-42).

A descrição de características físicas é um recurso usado na literatura para materializar personalidade e emoções dos personagens, ou para estabelecer relações com o contexto social no qual estão inseridos.¹⁹⁶ (Rocha, 2023).

A observação da jornalista não é só verdadeira quanto à forma como as descrições da aparência física dos personagens contribuem para delinear-los na estrutura do texto, como também é verdadeira se considerarmos que os jovens estão inseridos em grupos sociais que demandam atitudes e posicionamentos de diferentes naturezas. A exposição de crianças e jovens, por meio da literatura, a inúmeros temas, inclusive aqueles considerados sensíveis como preconceitos de todas as ordens, a morte, separações, consequências da guerra, para citar apenas alguns, possibilita a esses leitores a elaboração de dificuldades de forma menos traumática e a estruturação dos próprios pontos de vista dando-lhes recursos internos para auxiliar no enfrentamento das demandas da vida e do mundo.

Um dos vários artigos publicados a respeito das novas edições de Dahl citou uma conversa que não havia sido divulgada entre o autor e o artista plástico Francis Bacon e registrada com a permissão de ambos. O encontro de Dahl e Bacon aconteceu na residência de Dahl, em Great Missenden - Inglaterra, na semana seguinte ao lançamento de *Revolting Rhymes*, em 1982. O jornalista Barry Joule, que acompanhou Bacon naquela ocasião, registrou o seguinte comentário feito por Dahl a respeito da possibilidade de ter seus textos alterados:

“Alertei meus editores que se no futuro mudarem uma única vírgula em qualquer um de meus livros, eles nunca verão outra palavra minha. Nunca! Jamais!”, disse.

Com sua típica linguagem evocativa, acrescentou: “Quando eu me for, se isso acontecer, então desejo que o poderoso Thor bata com toda força em suas cabeças usando seu Mjolmir. Ou mandarei o ‘enorme crocodilo’ devorá-los.” [...] “Só espero que Deus nunca permita que isso aconteça com qualquer um de meus textos quando eu estiver deitado confortavelmente em meu túmulo Viking.”¹⁹⁷ (Dahl apud Alberge, 2023).

¹⁹⁶ Rocha, L. M. S. A fantástica fábrica de neuróticos. *Folha de São Paulo*. 05.03.2023. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/colunas/lygia-maria/2023/03/a-fantasticafabricade-neuroticos.shtml>.

Diversos acessos.

¹⁹⁷ “I’ve warned my publishers that if they later on so much as change a single comma in one of my books, they will never see another word from me. Never! Ever!” he said.

With his typically evocative language, he added: “When I am gone, if that happens, then I’ll wish mighty Thor knocks very hard on their heads with his Mjolmir. Or I will send along the ‘enormous crocodile’ to gobble them up.”

[...] “I just hope to God that will never happen to any of my writings as I am lying comfortably in my Viking grave. (Dahl apud Alberge, Dalya. Roald Dahl threatened publisher with ‘enormous crocodile’ if

Dahl demonstrou toda sua irritação com a possibilidade de ter seu trabalho alterado por terceiros alguns anos antes de seu falecimento. O que ele temia está acontecendo e, se estivesse por aqui, imaginamos que sua reação não seria amena. Jornais de grande circulação continuaram publicando artigos sobre as controversas novas edições.

Em 23 de maio de 2023, foi publicada uma lista com os cem melhores livros infantis de todos os tempos na edição eletrônica *BBC Culture*. Os livros foram avaliados por 177 especialistas de diferentes países incluindo autores de literatura infantil, críticos e pesquisadores. Como justificativa para a publicação da lista temos:

Também pareceu o momento certo para pesquisar livros de literatura infantil por causa da recente discussão sobre como são profundamente subestimados quando comparados com literatura para adultos. Em entrevista ano passado, no programa *BBC Radio 4's Today*, o escritor Frank Cottrell-Boyce lamentou profundamente a atual falta de discussão sobre livros para crianças. “Não há nenhuma discussão importante como deveria haver sobre [eles],” disse ele – uma visão defendida semana passada, no mesmo programa, por Julia Donaldson, autora de *O Gruffalo*.

Entretanto, se grandes textos para crianças não estão recebendo atualmente o devido respeito que deveriam, então certamente continuam gerando manchetes – o que são, para o bem ou para o mal, um lembrete de quão fundamental são para nossa existência. Recentemente, por exemplo, houve um furor sobre a reescrita dos romances de Roald Dahl para a sensibilidade moderna – e mais genericamente, a preocupação difundida sobre o movimento crescente nos Estados Unidos em relação ao banimento de livros para crianças, incluindo muitos que lidam com os temas raciais e LGBTQ+. De maneira geral, pareceu, então, o momento certo para fazermos nossa parte para ambos, dar à literatura infantil o que lhe é devido e considerar o que tem sido e continua fazendo ótima literatura para crianças. E para fazer isso, decidimos perguntar para muitos especialistas uma pergunta muito simples: qual o melhor livro para crianças de todos os tempos?¹⁹⁸ (*BBC Culture*, 2023, tradução nossa).

they changed his words. *The Guardian*, 25.02.2023). Disponível em: <https://www.theguardian.com/books/2023/feb/25/roald-dahl-threatened-publisher-with-enormous-crocodile-if-they-changed-his-words>. Diversos acessos.

¹⁹⁸ It also felt like just the moment to survey children's books because of the recent conversation around how they are sorely undervalued compared to adult literature. In an interview last year, on BBC Radio 4's Today programme, the writer Frank Cottrell-Boyce powerfully lamented the current lack of conversation around children's books. "There's not the critical discussion there needs to be, around [them] at all," **he said** – a view **backed up** just last week by *The Gruffalo* author Julia Donaldson on the same show.

However, if great children's writing is not receiving the critical respect it should these days, then it certainly continues to make news headlines – which are, for better or worse, a reminder of how core it is to our existence. Recently for example, there's been the furore over the **rewriting of Roald Dahl's novels** for modern sensibilities – and more generally, the widespread concern over the growing movement in the US towards **banning children's books**, including many dealing with racial and LGBTQ+ themes. All in all, then, it felt like the right time to do our bit to both give children's literature its due and consider what has made and continues to make great children's writing. And so, in order to do that, we have decided to ask

Os livros de Dahl incluídos entre os cem melhores de todos os tempos são: *Matilda* (1988) na posição dez, *Charlie and the Chocolate Factory* (1964), na posição dezoito, *The BFG* (1982), na posição quarenta e um, *The Witches* (1983), na posição sessenta e um, *The Twits* (1980), na posição oitenta e sete e *Danny the Champion of the World* (1975), na posição noventa e dois.

Karolides (2002), editor de *Censored Books II: critical viewpoints, 1985-2000*, reuniu nesse volume dezenas de textos que contra-argumentam a favor dos livros questionados e banidos de escolas e bibliotecas nos Estados Unidos. Foram incluídos nesse volume os artigos: “Roald Dahl’s *James and the Giant Peach*” de Bill Brittain, “The subversive Quality of Respect: In Defense of *The Witches*” de Amanda Bergson-Shilcock e “Keeping their Parents Happy: Roald Dahl’s *Revolting Rhymes*” de David Furniss. Chamou-nos a atenção durante a leitura dos três artigos que aspectos apontados como inadequados nos textos Dahlianos, tais como: uso de linguagem vulgar, violência, preconceito e misoginia, foram refutados pelos pesquisadores. Ademais, outros especialistas que comentaram a obra de Dahl a partir de diferentes perspectivas também reconheceram o valor dos textos Dahlianos apontando inclusive características criticadas por aqueles que desejam impedir o acesso das crianças a esses livros.

A recente controvérsia envolvendo obras de Dahl trazem à luz a relação entre as artes em geral e a literatura em particular com aspectos sociais, políticos e ideológicos no contexto de produção artística. Não é possível desconsiderar que todo o tecido social em que se insere um artista e, particularmente um escritor, perpassa uma obra literária e é nessa perspectiva que podemos compreender as discussões recentes. Nesse momento do século 21 é preciso considerar que o contexto político, social e ideológico de muitos países tem uma tendência mais conservadora talvez como reação a uma crescente ampliação de movimentos de afirmação e representatividade de grupos historicamente relegados a segundo plano, como mulheres, negros, comunidade LGBTQ+, para mencionar apenas alguns. Com efeito, parece coerente que essa reação de grupos mais conservadores exerça força equivalente e contrária buscando a preservação do *status quo* e a tentativa

many experts a very simple question: what is the greatest children's book of all time? (*BBC Culture*, 2023). Disponível em: <https://www.bbc.com/culture/article/20230522-the-100-greatest-childrens-books-of-all-time?ocid=ww.social.link.facebook>. Diversos acessos.

de controle e censura é um sinal evidente desse conflito de forças. A literatura, ao longo de décadas, tem sido campo fértil para a manifestação de diferentes pontos de vista e a literatura infantil tem destaque nesse aspecto por sua natureza inovadora e inventiva. Assim, ainda que possa causar estranhamento para alguns, a tentativa de expurgar a literatura de temas e modos de expressão criativa com o fim de evitar questionamentos e discussões não é uma iniciativa nova e merece sempre atenção para que a qualidade da produção artística não seja tolhida pela ideologia prevalente.

Considerações finais

Como apontado antes, quando o projeto para esta pesquisa estava em fase de elaboração, a premissa inicial era que as relações masculino/feminino e adulto/criança estavam embasadas em relações especulares, ou seja, a figura feminina mostrava-se como o oposto de uma figura masculina e, de forma análoga, uma figura infantil em oposição a uma figura adulta. Com a evolução do trabalho, percebemos que a conexão entre os contos para adultos e aqueles para crianças analisados nos capítulos dois e três extrapolam as dicotomias que havíamos percebido inicialmente. Observamos, então, que os oito textos selecionados estão conectados por meio da relação entre opressores e oprimidos extrapolando, portanto, as relações entre homens e mulheres e entre adultos e crianças dos contos. Esse é um tema relevante e constante na obra *Dahlia* que assume diversas roupagens e nuances e também foi identificado por Warren (1995):

O trabalho de Dahl apresenta vários temas recorrentes: talvez em cerca de um terço das histórias há um homem ou uma mulher ofuscado e seduzido pela ideia de algum conhecimento secreto, um fascínio que o próprio Dahl claramente compartilha. [...]

Outro tema frequente é de um homem ou uma mulher que não é o que parece ser. [...]

O jogo é um recurso frequente. O próprio Dahl era um jogador compulsivo, e muitas de suas histórias envolvem apostas [...]

Talvez o tema mais conhecido de todos seja a contínua, às vezes selvagem, guerra entre homens e mulheres, geralmente protagonizada por indivíduos casados, mas incompatíveis; uma parte dominadora e a outra subserviente.¹⁹⁹ (Warren, 1995, p. 11-12, tradução nossa).

Os personagens dos contos de fadas são apresentados como tipos bastante delimitados representando o bem e o mal de maneira clara e estanque; assim os protagonistas, um príncipe e/ou uma princesa, por exemplo, caracterizam a beleza, a honestidade, a bondade, a coragem, etc; os antagonistas, tais como uma bruxa ou uma

¹⁹⁹ Dahl's work features several recurrent motifs: in perhaps one-third of his stories, there is the man or woman dazzled and seduced by the prospect of some secret knowledge, a fascination that Dahl himself plainly shares. [...]

Another frequent motif is the man or woman who is not what he/she seems. [...]

Gambling is a frequent ploy. Dahl himself was a compulsive gambler, and many of his stories involve wagering [...]

Perhaps the most familiar motif of all is the ongoing, sometimes savage war between men and women, usually in the form of married but mismatched couples; one mate domineering, the other cringing. (Warren, 1995, p. 11-12).

madrasta, representam a maldade, a cobiça, a inveja, etc. Essa forma de apresentação dos personagens foi colocada a serviço da reprovação de atitudes e comportamentos considerados inadequados enquanto outras atitudes e comportamentos eram valorizados e reforçados, principalmente, por uma burguesia que se consolidava. A valorização e popularização dos contos de fadas foi um instrumento para a difusão de valores morais e ideológicos que possibilitaram uma organização social baseada nesses princípios. Nas paródias Dahlianas os protagonistas e os antagonistas também constituem grupos bem delimitados; como aponta Gargett (2017):

No contexto dos livros de Dahl, e na tradição dos contos populares, lendas e fábulas, seus personagens extremos e os enredos planejados servem, essencialmente, para promover a moralidade pessoal de Dahl enquanto entretêm e envolvem os jovens leitores. A tese desse artigo é que Roald Dahl é um habilidoso contador de histórias, cujos trabalhos ostensivamente contém ideias inquietantes, mas seu tratamento dessas ideias as tornam divertidas, elementos integrais de ações cômicas e meios para que as crianças reexaminem normas sociais.²⁰⁰ (Gargett, 2017, p. 6, tradução nossa).

Entendidos dessa maneira, é coerente que os trabalhos de Dahl tenham recebido muitas críticas e tenham sido censurados, como comentamos acima. Pensamos que os críticos dos livros de Dahl deixaram de perceber que, na verdade, o autor continua alinhado com valores firmemente arraigados na sociedade ocidental. O elemento novo dos textos Dahlianos é que esses valores cultivados não são apresentados aos leitores como dogmas, mas que podem e devem ser questionados e reavaliados.

Nessa perspectiva, os personagens responsáveis por agressões e maldades, principalmente contra crianças, mas não restritas a elas, são caracterizados da pior forma possível e recebem uma punição. A esse respeito, Gargett (2017) comenta:

[...] Dahl entrega sua vingança com uma espada de dois gumes, que elimina os vilões e delineia um código moral para os leitores. A justiça poética de Dahl se adequa facilmente aos jovens leitores, que não se incomodam com a ideia de que a punição se adequa ao crime. A vingança descrita por Dahl é frequentemente parte da comédia, uma conclusão simétrica

²⁰⁰ Within the context of Dahl's books, and in the tradition of folktales, legends and fables, his extreme characters and contrived scenarios serve ultimately to promote Dahl's personal morality while entertaining and engaging his young readers. This essay's thesis is that Roald Dahl is a skilful storyteller, whose works ostensibly contain disturbing ideas but that his treatment of these ideas renders them entertaining, integral elements of the comedic action and vehicles for children to reassess societal norms. (Gargett, 2017, p. 6).

expressa por meio de situações extremas em que forças mágicas estão frequentemente em jogo.²⁰¹ (Gargett, 2017, p. 7, tradução nossa).

Percebe-se, então, uma intersecção entre os contos para adultos e os trabalhos para crianças. As análises que apresentamos no capítulo dois mostram que os personagens que de alguma maneira oprimem seu parceiro, mesmo que a opressão não seja explícita, receberam punição proporcional ao grau da agressão infligida aos parceiros. Ainda que Dahl considerasse que seus contos não fossem de horror, mas sim cômicos, concordamos com a observação de Warren (1995):

Nas histórias de Dahl, a tensão é estendida até o ponto máximo e, quando o desenlace surpreendente é apresentado, o leitor experimenta uma catarse genuína. Se as histórias fossem puro suspense poderiam ser reduzidas aos resumos do enredo e ter o mesmo efeito. É esse efeito catártico, que nenhum resumo de enredo pode oferecer, que faz as histórias de Dahl singulares.²⁰² (Warren, 1995, p. 26-27, tradução nossa).

Dessa forma, a violência exagerada como forma de retribuição de agressões sofridas presentes em ambos os casos – nos contos para adultos e nos textos para crianças analisados nesse trabalho – fundamenta não só o efeito catártico citado por Warren (1995) e também referido por Tatar (1992), como também a carnavalização segundo a descrição bakhtiniana. Por conseguinte, a justiça poética referida por Gargett (2017) é perfeitamente compreendida e até esperada pelos leitores, sejam eles adultos ou crianças.

Gargett (2017), assim como Warren (1995), identificou características recorrentes dos contos para adultos quando observou os períodos em que foram publicados:

Histórias publicadas entre 1965 e 1977 refletem liberdade sexual e pecados do mundo em que estavam sendo publicados. [...] Isso está em gritante contraste com 1959 e 1960, que viram a publicação de histórias sombrias lidando com a morte com todas as cores. O leitor, entretanto, foi poupado de grande angústia porque Dahl representou esses personagens de forma demasiado repulsiva ou caricatural para merecer qualquer empatia.

²⁰¹ [...] Dahl delivers his vengeance with a double-edged sword, which cuts down the villains and delineates a moral code for the reader. Dahl' poetic justice sits easily with young readers, who are unperturbed by the idea of punishment fitting the crime. The revenge Dahl depicts is often part of the comedy, a symmetrical conclusion delivered through extreme scenarios in which magic forces are often at play. (Gargett, 2017, p. 7).

²⁰² [...] In Dahl's stories, tension is stretched to the breaking-point and, when the unexpected denouement is supplied, the reader undergoes a genuine catharsis. Were the stories pure suspense, they could be reduced to plot summaries and have the same effect. It is this cathartic effect, which no plot summary can convey, that makes Dahl's stories unique. (Warren, 1995, p. 26-27).

Entre 1954 e 1958, as histórias de Dahl lidavam com temas tais como desonestidade, infidelidade e dinâmica de poder dentro dos relacionamentos. Esse período marca o auge da produção criativa caracterizada pelos finais sombrios e perversos. [...]

De 1948 a 1953 Dahl começa a publicar as histórias que associarão para sempre seu nome ao humor negro, personagens sombrios e a morte. Dando origem, depois de algum tempo, ao novo adjetivo ‘Dahlesco’, agora usado por leitores e críticos para expressar a natureza de novos trabalhos que compartilham essas qualidades.²⁰³ (Gargett, 2017, p. 58, tradução nossa).

É importante destacar que os contos analisados foram publicados nos seguintes anos: “William and Mary” (1960), “The Way Up To Heaven” (1954), “Mrs Bixby and the Colonel’s Coat” (1959) e “Edward the Conqueror” (1953) e, como pode ser observado, esses contos apresentam as características citadas por Gargett (2017), ou seja, estão presentes a morte, a desonestidade, a infidelidade, relações de poder nos relacionamentos e finais sombrios, perversos e inesperados.

Concluimos, dessa forma, que, assim como apontou Valle (2008), não é possível entender a produção Dahliana para adultos e para crianças como se fossem frutos de autores diferentes porque o público-alvo é diverso. O que pudemos identificar é que essas produções, submetidas a critérios diferentes dado que os sistemas literários para adultos e para crianças apresentam normas diversas, naturalmente oferecem aos leitores experiências condizentes com as normas de seus respectivos sistemas. Entretanto, os pontos de intersecção entre essas produções são evidentes e, do nosso ponto de vista, enriquecem sobremaneira a produção para crianças, tendo em vista que a produção para adultos precedeu vários dos trabalhos para o público infantil.

Quanto às traduções analisadas neste trabalho, destacamos que os diferentes aspectos observados foram relevantes para perceber particularidades relativas aos textos e às abordagens de cada profissional. Machado destacou a respeito de *Historinhas em*

²⁰³ Stories published from 1965 to 1977 reflect the sexual freedoms and sins of the world into which they were being published. [...] This is in stark contrast to 1959 and 1960, which saw the publication of dark stories dealing with death in full Technicolour. The reader is spared any great angst, however, because Dahl draws these characters as too repulsive or cartoonish to deserve any empathy.

From 1954 to 1958, Dahl’s stories deal with the issues of dishonesty, infidelity and the power dynamics within relationships. This period marks the centre of creative output characterised by dark and twisted endings. [...]

From 1948 to 1953 Dahl begins to publish stories that will forever associate his name with dark humour, dark characters and death. Eventually giving rise to a new adjective ‘Dahlesque’, now used by readers and critics to convey the nature of new works that share these qualities. (Gargett, 2017, p. 58).

versos perversos, na entrevista a nós concedida, que “[...] uma das dificuldades é manter as rimas na língua de chegada. E se os versos são para crianças, há uma dificuldade a mais: o tradutor precisa conseguir rimas sem usar palavras ‘difíceis’ e sem poder inverter a ordem das palavras [...]” (Machado, 2021) e também afirmou que “Outra dificuldade da tradução para crianças: os originais trazem muitos trava-línguas, parlendas e jogos de palavras, que elas adoram, mas são muito difíceis de traduzir.” (Machado, 2021). Essas observações estão em consonância com o artigo publicado pelo tradutor, em 2019, em que evidencia a necessidade, por parte de quem escreve e/ou traduz para crianças, de oferecer aos leitores uma dose adequada de complexidade lexical, pois o texto precisa estar adequado à capacidade de compreensão do leitor e, ao mesmo tempo, dar a oportunidade de enriquecimento do vocabulário.

Especificamente sobre o título *Historinhas em versos perversos*, Machado esclarece: “Quanto ao título, me pareceu que o que dei funciona melhor que a tradução termo a termo “Versos *Revoltantes*” (ou *chocantes, repugnantes* – que se encontram no verbete correspondente a “revolting”, no dicionário Webster inglês/português.” (Machado, 2021, itálico do autor). A nosso ver, as reflexões de Machado acerca da atividade tradutória revelam uma postura que pode ser relacionada ao ponto de vista de Nord (2016), pois é necessário considerar a função que o texto de chegada deve desempenhar na cultura de chegada, bem como o efeito desse texto, sem perder de vista que o texto de chegada se insere em uma situação de comunicação, tal como ocorre com o texto de partida. Assim, como afirmamos anteriormente, Machado buscou estratégias de tradução que permitissem enfrentar os desafios apontados por ele e que, simultaneamente, possibilitassem a estruturação de um texto em língua portuguesa que oferecesse aos leitores brasileiros uma dose adequada de desafio lexical coerente com a percepção explicitada no artigo de 2019 e a fruição de efeitos cômicos semelhantes àqueles desfrutados pelos leitores do texto de partida.

O estudo da tradução de José Eduardo Mendonça e da tradução de José Garcez Ghirardi dos contos de *Kiss Kiss* evidenciou os diferentes pontos de vista dos tradutores mencionados também em entrevistas a nós concedidas. Quando questionado sobre desafios encontrados e o uso de estratégias de tradução enquanto trabalhava com *Kiss Kiss*, Mendonça afirmou: “Não houve desafios. A linguagem era para mim habitual. [...] Não uso estratégias de tradução como tal. Vou pelo instinto e por vezes volto a trechos

que considero inadequados.” (Mendonça, 2021). Percebemos, com as análises, que o trabalho mais “instintivo” permitiu a Mendonça flexibilidade quanto à escolha lexical, que tem como efeito um grau de informalidade que por vezes se afasta do texto de partida, mas ao mesmo tempo tende a aproximar o texto de leitores jovens adultos. Essa observação, como dissemos antes, não visa qualquer grau de valoração, mas pensamos que reflete a experiência profissional do tradutor, uma vez que é jornalista com larga experiência com publicações direcionadas para jovens adultos. É possível abstrair também das respostas de Mendonça que intuitivamente o jornalista adotou uma postura também condizente com uma visão funcionalista de tradução, pois levou em conta a função e o efeito desejados para o texto de chegada na cultura em que se insere.

Ghirardi, por sua vez, destacou que a linguagem coloquial do texto de partida oculta uma construção sofisticada, a qual envolve uso de construções diversas e variedade de registros; para o entrevistado, as estruturas preteridas por ele, bem como o que foi deixado de dizer impõem desafios ao tradutor. Para a elaboração do trabalho, é preciso tomar decisões, ou seja, selecionar estratégias e modalidades de tradução que viabilizem a construção do texto de chegada. Ghirardi afirmou, ainda, que a diversidade linguística no Brasil também impõe desafios porque há diferenças regionais – considerando-se o que pode ser entendido como coloquial em cada estado brasileiro – e diferenças dentro de um mesmo estado – áreas urbanas ou do interior. Esses aspectos dialogam particularmente com as observações de Britto (2016) a respeito das marcas de oralidade que comentamos nas análises apresentadas nos capítulos dois e três.

Quanto às estratégias de tradução adotadas, Ghirardi afirmou:

Minha primeira decisão é entre fazer uma tradução domesticadora ou estrangeirizadora, para utilizar os conceitos de Lawrence Venuti. Dessa opção de base – que se articula com o contexto esperado de funcionamento do texto – decorre meu tratamento das questões de forma e de sua adequação ao público-alvo pretendido. (Ghirardi, 2021).

A partir das observações de Ghirardi, entendemos que em sua tradução também é possível perceber marcas de sua experiência profissional como tradutor, mas sobretudo como acadêmico na área de Direito. Nota-se como tendência em seu texto um grau de informalidade menos evidente em comparação com a tradução de Mendonça principalmente na seleção lexical e nas marcas de oralidade empregadas.

Para resumir as considerações que fizemos a respeito de cada tradutor estudado neste trabalho, pode-se dizer que os textos de chegada elaborados por eles têm interlocução com o ponto de vista de Nord (2016) quanto à função da tradução e a inserção em uma situação de comunicação na cultura de chegada e, conforme esperado, é possível identificar traços autorais que refletem a atitude e o projeto de tradução de cada profissional.

Reconhecemos que nosso trabalho apresenta uma visão possível dos textos analisados que de maneira alguma esgota as possibilidades de leitura e, tampouco, foi essa nossa intenção. Esta pesquisa certamente não se encerra com a finalização desse trabalho; pelo contrário, como mencionamos na introdução, as pesquisas voltadas aos trabalhos de Dahl publicadas no Brasil ainda são escassas. Concluimos, então, que haja um universo a ser mais explorado e, por isso, nossa intenção é que este e futuros trabalhos que venhamos a produzir possam contribuir não só para a divulgação dos textos Dahlianos como também estimular novos estudos.

Referências bibliográficas

- ABREU, A. S. *Gramática Integral da Língua Portuguesa: Uma Visão Prática e Funcional*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2018.
- ADORNO, T. W. *Notas de Literatura I*. Organização da edição alemã Rolf Tiedemann, tradução e apresentação Jorge de Almeida, São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.
- ALCANTARA, V. P. *Roald Dahl: estudo comparativo de “Chapeuzinho Vermelho e o lobo” em língua inglesa e as traduções para o português*. Dissertação (Mestrado em Letras), Universidade de São Paulo. São Paulo, 2018.
- ALMEIDA V. G. de. *A tradução e a crítica de poesia*. Monografia (Bacharelado em Letras), Universidade Federal de Juiz de Fora. Juiz de Fora, 2007.
- ALSTON, A. & BUTLER, C. (Editors). *Roald Dahl*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2012.
- AUBERT, F. H. “Em busca das refrações na literatura brasileira traduzida- revendo a ferramenta de análise.” In: NITRINI, S. (org.) *Revista Literatura e Sociedade*. nº 9. São Paulo: Humanitas. 2006, p. 60-69.
- AZENHA JR. J. “Tradução & literatura infantil e juvenil” In: AMORIM, L. M., RODRIGUES, C. C. e STUPIELLO, E. N. de A. (org.) *Tradução & Perspectivas teóricas e práticas*. São Paulo: Editora Unesp digital, 2015. p. 209-232.
- BAKER, M. and SALDANHA, G. (Editors) *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. 2nd ed, London/ New York: Routledge Taylor and Francis Group, 2009.
- BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoiévski*. 4ª ed. revista e ampliada, tradução, notas e prefácio de Paulo Bezerra, Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- BARTHES, R. et. al. *Análise estrutural da narrativa*. 5ª ed., tradução Maria Zélia Barbosa Pinto, introdução à edição brasileira por Milton José Pinto, Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.
- BASILE, G. *O conto dos contos. Pentameron ou O entretenimento dos Pequenininhos*. Tradução do napolitano, comentários e notas de Francisco Degani, São Paulo: Nova Alexandria, 2018.
- BERGSON-SHILCOCK, A. “The Subversive Quality of Respect: In Defense of *The Witches*” In: In: KAROLIDES, N. J. (editor). *Censored Books II: Critical Viewpoints, 1985-2000*. Lanham/ Maryland/ London: The Scarecrow Press, Inc., 2002.

- BOURDIEU, P. *A dominação masculina*. 12ª ed., tradução Maria Helena Kühner, Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2014.
- BRAIT, B. *A personagem*. 2ª ed., São Paulo: Ática, 1985. (Princípios; 3).
- BRITTO, P. H. *A tradução literária*. 2ª ed., Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.
- CALLARI, A. *Branca de Neve – os contos originais*. Tradução, comentários e seleção de contos de Alexandre Callari. São Paulo: Évora, 2012.
- Cambridge International Dictionary of English*. Cambridge/ New York/ Melbourne: Cambridge University Press, 1996.
- CÂNDIDO, A. [et. al.]. *A personagem de ficção*. 13ª ed., São Paulo: Perspectiva, 2018. (Debates; 1/ dirigida por J. Guinsburg).
- CARROLL, L. *Alice's Adventure under the Ground*, a facsimile reproduction by The Folio Society, London: The British Library, 2008.
- _____. *Alice no país das maravilhas*. Tradução de Nicolau Sevcenko e ilustrações de Luiz Zerbini, São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- CASTILHO, A. T. de *Nova gramática do português brasileiro*. 2ª reimpressão, São Paulo: Contexto, 2012.
- CASULLI, F. *The Outrageous Side of Roald Dahl: Perversion in his Books for Children*. (Master 1 Cultures at Critiques du Texte en Littératures, Lettres et Civilisations – Parcours Anglais) Angers: University of Angers, s.d.
- _____. *Macabre Short Stories by Edgard Allan Poe and Roald Dahl*. (Master 2 Cultures at Critiques du Texte en Littératures, Lettres et Civilisations – Parcours Anglais) Angers: University of Angers, 2016.
- CHEVALIER, J. & GHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. 6ª ed., colaboração de André Barbault [et al.]; coordenação Carlos Sussekind; tradução: Vera da Costa e Silva... [et al.], Rio de Janeiro: José Olympio, 1992.
- COILLIE, J. V. e VERSCHUEREN, W. P. (Editors) *Children's Literature in Translation: Challenges and Strategies*. London/ New York: Routledge Taylor and Francis Group, 2006.
- Contos de Fadas: de Perrault, Grimm, Andersen & outros*. Apresentação de Ana Maria Machado, tradução Maria Luiza Xavier de Almeida Borges, Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

- CORTÁZAR, J. *Valise de cronópio*. 2ª ed., tradução Davi Arriguci Jr e João Alexandre Barbosa, organização Haroldo de Campos e Davi Arriguci Jr., São Paulo: Perspectiva, 2011.
- DAHL, R. *Beijo*, Tradução de José Garcez Ghirardi. São Paulo: Barracuda, 2007.
- _____. *Beijo com Beijo: histórias fantásticas*. Tradução de José Eduardo Mendonça. São Paulo: Marco Zero, 1989.
- _____. *Historinhas em versos perversos*. Ilustração de Quentin Blake, tradução de Luciano Vieira Machado. São Paulo: Salamandra/ Moderna, 2007.
- _____. *Kiss Kiss: A mind-bending collection of stories monstrous and macabre*. London: Penguin Books, 2011.
- _____. *Revoltng Rhymes*. Illustrated by Quentin Blake. London: Puffin Books, 2001.
- _____. *O Bom Gigante Amigo*. Ilustrações de Quentin Blake, tradução de Angela Mariani, São Paulo: Editora 34, 2016. (Edição comemorativa do centenário de Roald Dahl).
- _____. *The BFG*. Illustrated by Quentin Blake, London: Puffin Books, 2013.
- _____. *The Twits*. Illustrated by Quentin Blake, London: Puffin Books, 2013.
- _____. *The Witches*. Illustrated by Quentin Blake, London: Puffin Books, 2013.
- Dicionário Michaelis: inglês-português, português-inglês*. São Paulo: Melhoramentos, 1985.
- EAGLETON, T. *Teoria da literatura: uma introdução*. Tradução Waltensir Dutra, São Paulo: Martins Fontes, s.d.
- EASTWOOD, J. *Oxford Guide to English Grammar*. Oxford: Oxford University Press, 1995.
- English Fairy Tales* being the two collections *English Fairy Tales & More English Fairy Tales* compiled and annotated by Joseph Jacobs, Illustrated by Margery Gill, London/Sydney/Toronto: The Bodley Head, 1968.
- FALEIROS, A. “A crítica da tradução poética” *Itinerários*, Araraquara, n. 28, p. 145-158, jan./jun. 2009.
- FERREIRA, A. B. de H. *Dicionário Aurélio da língua portuguesa*. Coordenação Marina Baird Ferreira e Margarida dos Anjos. 5ª ed., Curitiba: Positivo, 2010.

- FOERSTEL, H. N. *Banned in The U.S.A.: A Reference Guide to Book Censorship in Schools and Public Libraries*. Revised and expanded edition, Westport, Connecticut/ London: Greenwood Press, 2002.
- FURNISS, D. “Keeping Their Parents Happy: Roald Dahl’s *Revolting Rhymes*” In: KAROLIDES, N. J. (editor). *Censored Books II: Critical Viewpoints, 1985-2000*. Lanham/ Maryland/ London: The Scarecrow Press, Inc., 2002.
- GARGETT, J. L. *Roald Dahl The Master of Darkness and Light: Essays on Roald Dahl’s Stories For Adults and Children*. Perth: Benarca Books, 2017.
- GENETTE, G. *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Translated by Jane E. Lewin, foreword by Jonathan Culler, Ithaca: Cornell University Press, 1983.
- _____. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Extratos traduzidos por Cibele Braga, Erika Viviane Costa Vieira, Luciene Guimarães, Maria Antônia Ramos Coutinho, Mariana Mendes Arruda e Miriam Vieira, Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2010.
- _____. *Palimpsests: literature in the second degree*. Translated by Channa Newman and Claude Doubinsky. Lincoln/ London: The University of Nebraska Press, 1997.
- GENTZLER, E. *Teorias contemporâneas da tradução*. 2ª ed. rev., tradução Marcos Malvezzi, São Pauli: Madras, 2009.
- GOTLIB, N. B. *Teoria do conto*. 5ª ed., São Paulo: Ática, 1990.
- GRIMAL, P. *Dicionário da mitologia grega e romana*. 5ª ed., tradução de Victor Jabouille, Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.
- GRIMM, J. & GRIMM, W. *Contos maravilhosos infantis e domésticos*. (tomo 1). Trad. Christine Röhrig, ilustração de J. Borges, apresentação de Marcus Mazzari. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- HEYWOOD, C. *Uma história da infância: da idade Média à época contemporânea no Ocidente*. trad. Roberto Cataldo Costa, Porto Alegre: Artmed, 2004.
- HOLLINDALE, P. “‘And Children Swarmed to Him Like Settlers. He Became a Land.’ The Outrageous Success of Roald Dahl” In: BRIGGS, J., BUTTS, D. and GRENBY, M. O. *Popular Children’s Literature in Britain*. London: Routledge Taylor and Francis Group, 2016, p. 271-286.
- HOLMES, J. S. “The Name and Nature of Translation Studies”, In: VENUTI, L. (Editor) *The Translation Studies Reader* 2nd ed., New York: Routledge Taylor and Francis Group, 2004.

- HORNBY, A. S. *Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English*. 5th ed., Johathan Crowther (Editor), Kathryn Kavanagh (Editor assistente), Michael Ashby (Editor de fonética), Oxford: Oxford University Press, 1995.
- JACOBS, J. *English Fairy Tales*. With illustrations by John Batten. London: Everyman's Library, 1993.
- JAKOBSON, R. *Linguística e comunicação*. pref. Izidoro Blikstein; trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Editora Cultrix Ltda, s/d.
- JACOBINA, E. e KÜHNER, M. H. (org.). *Feminino/ Masculino no imaginário de diferentes épocas*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.
- JOLLES, A. *Formas Simples: Legendas, Saga, Mito, Advinha, Ditado, Caso, Memorável, Conto, Chiste*. Trad. Álvaro Cabral, São Paulo: Ed. Cultrix, 1976.
- KAROLIDES, N. J. (editor). *Censored Books II: Critical Viewpoints, 1985-2000*. Lanham/ Maryland/ London: The Scarecrow Press, Inc., 2002.
- LATHEY, G. (Editor). *The Translation of Children's Literature: A Reader*. Clevedon/ Buffalo/ Toronto: Multilingual Matters Ltd, 2006. (Topics in Translation: 31).
- LINDEN, S. V. der. *Para ler o livro ilustrado*. trad. Dorothée de Bruchard. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- Longman Dicionário Escolar para Estudantes Brasileiros: Inglês-Português/ Português-Inglês*. 2^a ed., Harlow: Pearson Education Ltd, 2009.
- Longman Dictionary of Contemporary English*. 3rd ed., Harlow: Longman Group Ltd., 1995.
- Longman Dictionary of English Language and Culture*. 3rd ed., Harlow: Pearson Education Ltd, 2005.
- LUND, H. "A 'história da cegonha', de Karen Blixen, e a noção de ilustração". In: DINIZ, T. F. N. e VIEIRA, A. S. (org.) *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: Rona Editora: FALE/UFMG, 2012.
- MCDONALD, J. *The Wordsworth Dictionary of Obscenity and Taboo*. Hertfordshire: Wordsworth Reference, 1988.
- MESCHONNIC, H. *Poética do traduzir*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich, São Paulo: Perspectiva, 2010. (Coleção estudos; 257).
- MOISÉS, M. *Dicionário de termos literários*. 12^a ed. ver., ampl. e atual., São Paulo: Cultrix, 2013.

- MUNDAY, J. *Introducing Translation Studies: Theories and applications*. 2nd ed., London/ New York: Routledge Taylor and Francis Group, 2008.
- MURDOCH, C. “The Phoney and the Real: Roald Dahl’s *Revolting Rhymes* as Anti-Tales” In: McARA, C. and CALVIN, D. (Editors) *Anti-Tales: The Uses of Disenchantment*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2011.
- NITRINI, S. *Literatura comparada: História, Teoria e Crítica*. 3^a ed., São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2010.
- NORD, C. *Análise textual em tradução: bases teóricas, métodos e aplicação didática*. Coordenação da tradução e adaptação Meta Elisabeth Zipser, São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2016.
- _____, *Translating as a Purposeful Activity: Functionalist Approaches Explained*. London/ New York: Routledge Taylor and Francis Group, 2014.
- NUNES, B. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Edições Loyola, 2013.
- OITTINEN, R. “No Innocent Act: On the Ethics of Translation for Children” In: COILLIE, J. V. & VERSCHUEREN, W. P. (Editors.) *Children’s Literature in Translation: Challenges and Strategies*. London/ New York: Routledge Taylor and Francis Group, 2006. p. 35-45.
- OITTINEN, R.; KETOLA, A.; GARAVINI, M. *Translating Picturebooks: Revoicing the Verbal, the Visual, and the Aural for a Child Audience*. London/ New York: Routledge Taylor and Francis Group, 2019.
- PIGLIA, R. *Formas breves*. 3^o ed., Barcelona: Editorial Anagrama, 2015.
- POUILLON, J. *O tempo no romance*. Tradução Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix/ Ed. da Universidade de São Paulo, 1974.
- PYM, A. *Explorando as Teorias da Tradução*. Tradução de Rodrigo Borges de Faveri, Claudia Borges de Faveri e Juliana Steil. São Paulo: Perspectiva, 2017.
- RICOEUR, P. *Sobre a tradução*. Tradução e prefácio Patrícia Lavelle. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- ROSAS, M. *Tradução de humor: transcribando piadas*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2002.
- ROSENFELD, A. *Estrutura e problemas da obra literária*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976.
- ROWSE, A. L. *The Story of Britain*. Twickenham: Tiger Books International London, 1993.

- SANT'ANNA, A. R. de. *Paródia, paráfrase e cia*. 3ª ed., São Paulo: Ática, 1988. (Série Princípios).
- SHAVIT, Z. *Poetics of Children's Literature*. Athens/ London: University of Georgia Press, 2009 (paperback edition).
- SHELLEY, M. *Frankenstein or, The Modern Prometheus*. Edited with an introduction by Maurice Hindle, London: Penguin Books, 1985.
- SNELL-HORNBY, M. *The Turns of Translation Studies: New paradigms or shifting viewpoints?*. Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2006.
- SOUTHEY, R., et. al. *Goldilocks and the Three Bears: seven different versions*. Orlando: [Publicação independente, sem nome de editora], 2017.
- SOUZA, R. A. Q. de *Teoria da literatura*. 10ª ed., São Paulo: Ática, 2007 (Princípios; 46, revista e atualizada).
- STEEL, F. A. *English Fairy Tales*. 1ª edição de 1918, reimpressão em Middletown, DE, sem identificação da Editora e sem data.
- STURROCK, D. *Storyteller: The Authorized Biography of Roald Dahl*. New York: Simon and Schuster Paperbacks, 2011.
- SWAN, M. *Practical English Usage*. 2nd ed., Oxford, Oxford University Press.
- TATAR, M. *Off with Their Heads!: Fairy Tales and the Culture of Childhood*. Princeton: Princeton University Press, 1992.
- TERRA, E. e NICOLA, J. de. *Verbos: Guia prático de emprego e conjugação*. São Paulo: Editora Scipione, 1994. (Exemplar do professor).
- THACKER, D. C. "Fairy Tale and Anti-Fairy Tale: Roald Dahl and the Telling Power of Stories" In: ALSTON, A. & BUTLER, C. (editors) *Roald Dahl* Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2012.
- The Annotated Brothers Grimm*. Edited with a new preface and notes by Maria Tatar; translations by Maria Tatar; introduction by A. S. Byatt. The Bicentennial edition, New York/ London: W. W. Norton & Company, 2012.
- The Classic Fairy Tales*. Texts, criticism and edited by Maria Tatar, New York/ London: W. W. Norton & Company, 1999. (Norton critical edition).
- The Complete Brothers Grimm Fairy Tales*. Edited by Lily Owens. New Jersey: Gramercy Books, 1996.

- TODOROV, T. *As estruturas narrativas*. Tradução Leyla Perrone-Moysés, São Paulo: Editora Perspectiva, 1979.
- _____. *Teoria da literatura: textos dos formalistas russos*. Tradução Roberto Leal Ferreira, São Paulo: Editora Unesp, 2013.
- TORRANO, Jaa. *O sentido de Zeus: o mito do mundo e o modo mítico de ser no mundo*. São Paulo: Iluminuras, 1996.
- URBANO, H. *Dicionário brasileiro de expressões idiomáticas e ditos populares: desatando nós*. São Paulo: Cortez, 2018.
- VALLANDRO, L. *Dicionário inglês-português, português-inglês*. 14^a ed., São Paulo: Globo, 1990.
- VENUTI, L. (ed.) *The Translation Studies Reader*. 2nd edition, London/ New York: Routledge Taylor and Francis Group, 2004.
- _____. *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. London/ New York: Routledge Taylor and Francis Group, 2002 (reprinted).
- WARREN, A. *Roald Dahl: from The Gremlins to The Chocolate Factory*. Edited by Dale Salwak and Daryl F. Mallett. 2nd ed., rev. and expanded. San Bernardino: The Borgo Press, 1994.
- WEST, M. I. *Roald Dahl*. New York/ Toronto: Twayne Publishers/ Maxwell Macmillan Canada, Inc., 1992. (Twayne's English authors series; TEAS 492. Children's literature).
- _____. I. *Trust Your Children: voices against censorship in children's literature*. 2nd ed., New York/ London: Neal-Schuman Publishers, Inc., 1997.
- ZIPES, J. *Breaking the Magic Spell: Radical Theories of Folk and Fairy Tales*. Revised and expanded edition. Lexington: The University Press of Kentucky, 2002.
- _____. *Fairy Tales and the Art of Subversion: the Classical Genre for Children and the Process of Civilization*. 2nd edition, with a new introduction by the author, London/ New York: Routledge Classics, 2012.
- _____. (Editor) *The Oxford Companion to Fairy Tales: The Western Fairy Tale Tradition from Medieval to Modern*. Oxford: Oxford University Press, 2000.

Fontes eletrônicas

ALBERGE, D. “Roald Dahl threatened publisher with ‘enormous crocodile’ if they changed his words” In: *The Guardian*. 2023. Disponível em: <https://www.theguardian.com/books/2023/feb/25/roald-Dahl-threatened-publisher-with-enormous-crocodile-if-they-changed-his-words>. Diversos acessos.

American Library Association (ALA). Disponível em: <https://www.ala.org/advocacy/bbooks/frequentlychallengedbooks/challengedauthors>.

Diversos acessos.

BARTU, C. M. Disenchanted patriarchal fairy tales through Parody in Angela Carter’s *The Bloody Chamber and Other Stories* and Emma Donoghue’s *Kissing the Witch: old tales in new skins*. Disponível em: https://www.academia.edu/65245754/Disenchanted_Patriarchal_Fairy_Tales_through_Parody_in_Angela_Carter_s_the_Bloody_Chamber_and_Other_Stories_and_Emma_Donoghue_s_Kissing_the_Witch_Old_Tales_in_New_Skins. Acesso em 22.01.2023.

_____. “When Fairy Tales Go Astray: The Dark Humour of Violence in Roald Dahl’s *Revolting Rhymes*” In: *Hacettepe University Journal of Faculty of Letters*. 38(2) Aralık/December 2021, p. 522-531. Disponível em: https://www.academia.edu/66423330/When_Fairy_Tales_Go_Astray_The_Dark_Humour_of_Violence_in_Roald_Dahl_s_Revolving_Rhymes. Acesso em 21.03.2022

BBC Culture. “The 100 greatest children's books of all time”, 23.05.2023. Disponível em: <https://www.bbc.com/culture/article/20230522-the-100-greatest-childrens-books-of-all-time?ocid=ww.social.link.facebook>. Diversos acessos.

BFI Screenonline: The Definitive Guide to Britain’s Film and TV History. “Tales of the Unexpected (1979-88)”. Disponível em: <http://www.screenonline.org.uk/tv/id/558532/>. Acesso em 12.09.2022.

British Library: People. “William the Conqueror”. Disponível em: <https://www.bl.uk/people/william-the-conqueror>. Acesso em 17.08.2023.

BURGER, P. “Contemporary legends in the short stories of Roald Dahl.” In: *Contemporary Legend: New Series 5* (2002): 136-158. Disponível em: <https://dai.mun.ca/digital/clegend/>. Acesso em 27.06.2023.

Cambridge Dictionary. Disponível em: <https://dictionary.cambridge.org/>. Diversos acessos.

CAMERON, E. “McLuhan, Youth, and Literature: Part I” In: *The Horn Book*, Oct/1972. Disponível em: <https://www.hbook.com/story/mcluhan-youth-and-literature-part-i-2>. Acesso em 08.05.2023.

_____. “A Question of Taste” In: *Children’s Literature in Education*, volume 7, No. 2, June/1976, p. 59-63. Disponível em: <https://link.springer.com/journal/10583/volumes-and-issues/7-2>. Acesso em 15.07.2021.

CASTRO, F. & DELFIM, C. “A internet não é a aldeia global de McLuhan, dizem especialistas”. Disponível em: <https://www.unbciencia.unb.br/humanidades/48-comunicacao/212-a-internet-nao-e-a-aldeia-global-de-mcluhan-dizem-especialistas>.

Acesso em 11.05.2023

Companhia das Letras. Disponível em: <https://url.gratis/kHnqQi>. Acesso em 16.05.2020.

CULLEY, J. “Roald Dahl – ‘It’s About Children and It’s for Children’ – But Is It Suitable?” In: *Children’s Literature in Education*, volume 22, No. 1, 1991. Disponível em: <https://link.springer.com/journal/10583/volumes-and-issues/22-1>. Acesso em: 19.03.2017.

DAHL, R. Entrevista concedida a Petter Wallace em 1985. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pA7kUPStmPE&t=2s>. Acesso em 05.06.2021.

_____. Entrevista concedida a Henry Notaker for NRK, Original release: October 20, 1989, on current affairs programme MIKS. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=TdFI0vAmjgs>. Acesso em 15.06.2021.

DALTON, J. “Queen attacks censorship of authors as Roald Dahl row rages” In: *The Independent*. 2023. Disponível em: <https://www.independent.co.uk/life-style/royal-family/camilla-queen-roald-Dahl-censorship-b2288196.html>. Diversos acessos.

Dicionário Caldas Aulete Digital. Disponível em: <https://aulete.com.br/>. Diversos acessos.

Encyclopaedia Britannica. Disponível em: <https://www.britannica.com/topic/Chippendale>. Acesso em 07.04.2019.

Encyclopaedia Britannica. Disponível em: <https://www.britannica.com/topic/Irish-Sweepstakes>. Acesso em 28.08.2022.

English Fairy and Other Folk Tales. Selected and Edited, with an Introduction by Edwin Sidney Hartland, Illustrations by C. E. Brock, Originally Published by Walter Scott,

London, [1890], Resurrected by Abela Publishing, London, [2015]. Disponível em: <https://ler.amazon.com.br/?asin=B07BHBXSSX&language=pt-BR>. Diversos acessos.

EVEN-ZOHAR, I. “Polysystem Theory” In: *Poetics Today*, Autumn, vol. 1, nº 1-2, Special Issue: Literature, Interpretation, Communication, Duke University Press, p. 287-310. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/1772051?origin=crossref&seq=1#metadata_info_tab_contents. Acesso em 12.03.2021.

FLEGAR, Z. “The alluring nature of children’s culture: Fairy tales, the carnival and the world wide web.” In: *International Research in Children’s Literature*. 8(2) p. 169-184, University of Osijek, 2015. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/284764351_The_Alluring_Nature_of_Childre_n's_Culture_Fairy_Tales_the_Carnival_and_the_World_Wide_Web. Acesso em 06.02.2023.

FOERSTEL, H. N. “The Most Frequently Banned Books in the 1990s.” In *Banned in the U.S.A.: A Reference Guide to Book Censorship in Schools and Public Libraries*. Westport: Greenwood Press, 1994. Lista disponível em: <https://www.cs.cmu.edu/~spok/most-banned.html>. Diversos acessos.

GENETTE, G. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Extratos traduzidos por Cibele Braga et. al. Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2010. Disponível em: https://www.academia.edu/27030625/G%C3%A9nard_Genette_Palimpsestos. Diversos acessos.

GHIRARDI, J. G. CNPq/Plataforma Lattes. Disponível em: <http://lattes.cnpq.br/2258433269720331>. Acesso em 16.05.2020.

_____. Curso de Direito da Fundação Getúlio Vargas. Disponível em: <https://direitosp.fgv.br/professor/jose-garcez-ghirardi>. Acesso em 16.05.2020.

Grande Dicionário Houaiss. Disponível em: https://houaiss.uol.com.br/corporativo/apps/uol_www/v5-4/html/index.php#0. Diversos acessos.

MENDONÇA, J. E. LinkedIn. Disponível em: <https://www.linkedin.com/in/jose-eduardo-mendon%C3%A7a-00269a17/?originalSubdomain=br>. Acesso em 16.05.2020.

Merriam-Webster. Disponível em: <https://www.merriam-webster.com/>. Diversos acessos.

MACHADO, L. V. “Lutar com palavras” In: *Coletivo Leitor*, 30. 10.2019. Disponível em: <https://www.coletivoleitor.com.br/lutar-com-palavras/>. Diversos acessos.

MOLINERO, B. “Censura a Roald Dahl surge porque livro infantil não é tratado como obra de arte” In: *Folha de São Paulo*, 2023. Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/blogs/era-outra-vez/2023/02/censura-a-roald-Dahl-surge-porque-livro-infantil-nao-e-tratado-como-obra-de-arte.shtml?utm_source=sharenativo&utm_medium=social&utm_campaign=sharenativo. Diversos acessos.

NIKOLAJEVA, M. “Fantastic Mr Dahl”. Disponível em: <https://www.cam.ac.uk/research/discussion/fantastic-mr-Dahl>. Acesso em 30.06.2022.

PAIVA, A. B. M. *O Estatuto do(a) Tradutor(a) de Literatura Infantil: O Caso das Traduções Portuguesas de Roald Dahl*. Dissertação (Mestrado em Tradução – Especialização em inglês) Universidade Nova de Lisboa. Disponível em: <https://run.unl.pt/handle/10362/13511>. Acesso em 05.07.2020.

RAWLINSON, K.; BANFILED-NWACHI, M.; SHAFFI, S. “Rishi Sunak joins criticism of changes to Roald Dahl books” In: *The Guardian*. 2023. Disponível em: <https://www.theguardian.com/books/2023/feb/20/roald-Dahl-books-editing-philip-pullman>. Diversos acessos.

REES, D. “Dahl's chickens: Roald Dahl” In: *Child Lit Educ* **19**, 143–155 (1988). <https://doi.org/10.1007/BF01127092>. Acesso em 15.07.2021.

Roald Dahl Fans. Disponível em: <https://www.roaldDahlfans.com/>. Diversos acessos.

ROCHA, L. M. S. A Fantástica Fábrica de Neuróticos. *Folha de São Paulo*. 05.03.2023. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/colunas/lygia-maria/2023/03/a-fantasticafabricade-neuroticos.shtml>. Diversos acessos.

RUDD, D. “Dahl’s Marvellous Medicine”. In: *INIS The Children’s Books Ireland Magazine*, Dublin, n. 17, autumn 2006, p. 5-9. Disponível em: <https://childrensbooksireland.ie/our-recommendations/inis-magazine-issue-17-autumn-2006>. Acesso em 20.04.2022.

SOUTHEY, R. et. al. *Goldilocks and The Three Bears: Special Edition (7 different versions, image gallery, audio links, fully annotated)* Enhanced Ebooks, 2014. Disponível em <https://ler.amazon.com.br/?asin=B00HMTE7Y2&ref =kwl kr iv rec 1>. Diversos acessos.

STERVID, B. T. “Do texto ao contexto: uma análise comparativa das abordagens descritiva e funcional dos Estudos da Tradução” In *Pandaemonium Germanicum*. São Paulo, v. 23, n. 39, jan-abr. 2020, p. 1-24. Disponível em <https://www.revistas.usp.br/pg/issue/view/11291>. Acesso em 15.04.2021.

SUTHERLAND, R. D. “Hidden Persuaders: Political Ideologies in Literature for Children.” In: *Children’s Literature in Education*, 16(3), 1985, p. 145-157. Disponível em: http://robertdsutherland.com/my_writings.html. Acesso em 29.06.2022.

TAYLOR, D. B. “Roald Dahl’s books are rewritten to cut potentially offensive language”. *The New York Times*. 2023. Disponível em: https://www.nytimes.com/2023/02/20/books/roald-Dahl-books-changes.html?fbclid=IwAR0Fswkcg4mPZlWBMSvXJp71beb8tvZnxCJ4UmvNc8Z_iwtx_-Y5w9sSk&smid=fb-nytimes&smtyp=cur. Diversos acessos.

The Century Dictionary: An Encyclopedic Lexicon of the English Language. Prepared under the Superintendence of William Dwight Whitney. Rev. & Enl. under the Superintendence of Benjamin E. Smith, New York: The Century Co., [1889]/ 2001. Disponível em: <http://www.global-language.com/century/>. Diversos acessos.

VALLE, L. V. “The narrative voice in Roald Dahl’s children’s and adult books” In: *Didáctica. Lengua Y Literatura*, 20, 291 – 308, 2008. Recuperado a partir de <https://revistas.ucm.es/index.php/DIDA/article/view/DIDA0808110291A>. Acesso em 26.09.2021.

WEST, M. I. “Interview with Roald Dahl” In: *Children’s Literature in Education*. Volume 21, No. 2, Jun/ 1990. Disponível em: <https://link.springer.com/journal/10583/volumes-and-issues/21-2>. Acesso em 15.07.2021. <https://doi.org/10.1007/BF01464461>.

Word Reference Dictionary. Disponível em: <https://www.wordreference.com/enpt/slut> Acesso em 16.09.2019.