



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA  
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA  
TRADUÇÃO – PGET**

**JANAÍNA DARÓS JUVENAL**

**ANÁLISE DA SONORIDADE NA PROSA DE CHARLES  
DICKENS EM TRÊS TRADUÇÕES DA OBRA *THE CHIMES***

**DISSERTAÇÃO DE MESTRADO**

**Florianópolis  
2011**



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA – UFSC  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA  
TRADUÇÃO – PGET**

Janaína Darós Juvenal

**ANÁLISE DA SONORIDADE NA PROSA DE CHARLES  
DICKENS EM TRÊS TRADUÇÕES DA OBRA *THE CHIMES***

Dissertação submetida a Banca do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina como requisito para a obtenção do grau de mestre em Estudos da Tradução.

Orientadora: Prof. Rosvitha Friesen Blume, Dra.

Área de Concentração: Processos de Retextualização

Linha de Pesquisa: Teoria, Crítica e História da Tradução

Florianópolis  
2011

Catálogo na fonte pela Biblioteca Universitária  
da  
Universidade Federal de Santa Catarina

J97a Juvenal, Janaína Darós  
Análise da sonoridade na prosa de Charles Dickens em  
três traduções de "The Chimes" [dissertação] / Janaína  
Darós Juvenal ; orientadora, Rosvitha Friesen Blume. –  
Florianópolis, SC, 2011.  
93 p.: il., tabs.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa  
Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Programa de  
Pós-Graduação em Estudos da Tradução.

Inclui referências

1. Dickens, Charles, 1812-1870. 2. Tradução e  
interpretação. 3. Literatura inglesa - Crítica e  
interpretação. I. Blume, Rosvitha Friesen. II. Universidade  
Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em  
Estudos da Tradução. III. Título.

CDU 801=03

Janáína Darós Juvenal

**ANÁLISE DA SONORIDADE NA PROSA DE CHARLES  
DICKENS EM TRÊS TRADUÇÕES DE THE CHIMES**

Esta Dissertação foi julgada adequada para obtenção do Título de “Mestre em Estudos da Tradução”, e aprovada em sua forma final pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução.

Florianópolis, 08 de dezembro de 2011.

---

Banca Examinadora:

---

Prof. Dr<sup>a</sup> Rosvitha Friesen Blume  
(Orientadora)

---

Prof. Dr<sup>a</sup> Lenita Rimoli Esteves  
(USP)

---

Prof. Dr<sup>a</sup> Maria Lúcia Milleo Martins  
(UFSC)

---

Prof. Dr<sup>a</sup> Patrícia Peterle  
(UFSC)



*To Antônio José Juvenal  
(in memorium)*



## **AGRADECIMENTOS**

Aos meus pais, meus primeiros mestres;

Ao meu amor, Márcio (P.B.), pela força, compreensão, apoio e presença nos principais momentos da minha vida;

Às minhas amigas, Fernanda e Fabíola, que me mostraram o caminho e me acompanharam pela maior e melhor parte dele;

Ao professor Dr. Lincoln Fernandes que primeiro acreditou neste projeto;

A dedicação, inspiração e conhecimento transmitidos pelos professores doutores da PGET os quais tive a sorte de conhecer: Maria Lúcia Vasconcellos, José Roberto O'Shea, Werner Heidermann e Marcus J. Weininger.

A minha querida orientadora, Rosvitha Friesen Blume, pelo carinho, cuidado e clareza durante o período de orientação.

A Brigitte e Bóris, ora inoportunos ora silenciosos, mas sempre ao meu lado.

E a todas as vozes amigas que verdadeiramente se interessaram e me encorajaram a continuar.



“There is a wisdom of the head,  
and... a wisdom of the heart.”  
(Charles Dickens)



## RESUMO

JUVENAL, Janaína Darós (2011). *Análise da sonoridade na prosa de Charles Dickens em três traduções da obra The Chimes*. 99f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução). Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2011.

Esta dissertação consiste na análise dos elementos sonoros presentes na obra *The Chimes* (1844) do autor inglês Charles Dickens (1812-1870) e em três traduções desta para a Língua Portuguesa, com base em reflexões teóricas de Eija Ventola, entre outros, a respeito da tradução da sonoridade presente na prosa literária. Aliteração, consonância, assonância, rima e ritmo são elementos sonoros comuns em textos poéticos, mas também se apresentam como parte intrínseca da prosa dickensiana. Os tradutores brasileiros José Paulo Paes e Elsie Lessa e a portuguesa Lucília Filipe têm suas traduções de *The Chimes* comparadas ao texto de Dickens e analisadas, através de 15 trechos extraídos da obra em estudo, sob a ótica do trato dos elementos sonoros. A título de embasamento para a análise proposta, contempla-se ainda, nesta pesquisa, o contexto histórico da trajetória de Charles Dickens paralelo à apresentação de suas obras, de seu estilo e de um quadro panorâmico de traduções de suas principais obras ao português.

**Palavras Chaves:** Charles Dickens. *The Chimes*. Elementos Sonoros. Traduções.



## ABSTRACT

This master's thesis consists of the analyses of the sound elements present in the story *the Chimes* (1844) by the English writer Charles Dickens (1812-1870) and in three translations into Portuguese based on theoretical reflection of Eija Ventola's and others' related to sound translation in literary prose. Alliteration, consonance, assonance, rhyme and rhythm are sound elements very common in poetic texts, but they are also used as intrinsic part of Dickens's prose. The Brazilian translators José Paulo Paes and Elsie Lessa as well as the Portuguese Lucília Filipe have their translations of *The Chimes* compared and analyzed to Dickens's text through 15 parts of the story in study under the vision of the treatment of the sound elements. As a base to the proposed analyses, there is also in this research the historical context of Charles Dickens's trajectory parallel to the presentation of his works, his style and a panoramic board with the translation of his main works in Portuguese.

**Keywords:** Charles Dickens. *The Chimes*. Sound Elements. Translations.



## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	17
<b>CAPÍTULO 1</b> .....	21
<b>CHARLES DICKENS – A VOZ DE UMA ERA</b> .....	21
1.1 A ERA VITORIANA E SUA LITERATURA (1840-1901).....	21
1.2 CHARLES DICKENS (1812-1870).....	25
1.3. O LEGADO DE CHARLES DICKENS.....	33
1.4 <i>THE CHIMES</i> .....	34
<b>CAPÍTULO 2</b> .....	41
<b>TRADUÇÃO DE TEXTOS LITERÁRIOS EM VERSO E PROSA</b> .....	41
2.1 O SOM.....	45
<b>CAPÍTULO 3</b> .....	49
<b>AS TRADUÇÕES BRASILEIRAS E A PORTUGUESA DE <i>THE CHIMES</i></b> .....	49
3.1. DICKENS NO BRASIL.....	49
3.2 <i>THE CHIMES</i> NO BRASIL.....	56
3.3. OS TRADUTORES DE <i>THE CHIMES</i> .....	57
3.4 ANÁLISE DE DADOS PRELIMINARES E DOS ELEMENTOS MACRO- TEXTUAIS.....	60
3.5 ALGUMAS ESCOLHAS LEXICAIS .....	64
<b>CAPÍTULO 4</b> .....	69
<b>ANÁLISE DO TRATO DAS SONORIDADES EM TRÊS TRADUÇÕES DE <i>THE CHIMES</i></b> .....	69
4.1 ELEMENTOS SONOROS.....	69
4.2 EXEMPLOS E ANÁLISES .....	70
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	95
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	97



## INTRODUÇÃO

Na tradução, a prosa parece ganhar um status mais tangível, enquanto a poesia exibe um ar mais superior, como se do alto de seus versos e rimas desafiasse os tradutores. Porém, essa aparente proximidade da prosa pode cegar os tradutores para os elementos menos visíveis, mas tão poéticos quanto um texto em verso. A prosa poética ou com fortes elementos poéticos vem acompanhada de diversos recursos que garantem a musicalidade dos textos. São elementos sonoros como aliteração, assonância, consonância, a própria rima, ritmo, repetições, entre outros, que foram escolhas propositais do autor e devem ser recebidas com o mesmo cuidado numa tradução em prosa quanto seria em um texto em verso.

Contudo, estes elementos sonoros tão cuidadosamente observados por seus tradutores e críticos nos poemas, ganham, por vezes, um papel secundário na prosa e frequentemente são ignorados ou desprestigiados nas traduções, como já observado por Eija Ventola: “phonological meanings and their translations are seen to be important only in literary texts, more specifically in verse”. (1992:109)

Através do mapeamento de teses e dissertações desenvolvidas por brasileiros entre 1980 e 1990, não constam trabalhos na área dos Estudos da Tradução focados em elementos sonoros da prosa. (PAGANO, 2003) Tampouco no programa de pós-graduação em Estudos da Tradução (PGET) da Universidade Federal de Santa Catarina constam pesquisas focadas especificamente na sonoridade da prosa.

Dentro dos textos literários em prosa, enfoque desta pesquisa, a obra de Charles Dickens se revela muito pródiga como fonte de elementos sonoros. O autor lança mão destes elementos para chamar a atenção do leitor para alguma determinada passagem e por saber, previamente, que muitas de suas histórias, ou trechos delas, seriam lidos em voz alta. O próprio Dickens lia e interpretava suas histórias para grandes audiências.

Considerando a importância dos elementos sonoros na significação da obra de Dickens, justifica-se uma análise mais atenta destes aspectos em sua obra, bem como em traduções da mesma.

Assim posto, o principal objetivo deste trabalho é verificar como os tradutores da língua portuguesa têm lidado com os elementos sonoros como parte intrínseca da prosa de Dickens.

A escolha de Charles Dickens se justifica por diversos fatores. Entre eles, destaca-se o fato dele ter se tornado um autor popular em seu

tempo, feito impressionante se considerarmos o contexto sócio-econômico da Inglaterra na segunda metade do século XIX. A grande massa vivia em péssimas condições e muitos eram analfabetos. Ainda assim, Dickens encontrou entre este segmento o seu grande público leitor. Enfrentou resistência e crítica entre os eruditos que colocavam em xeque o valor literário de suas palavras. O legado de Dickens constituiu-se em mais de 30 romances e histórias, diversos contos e alguns poemas. Estima-se que tenha criado 989 personagens.

Sua popularidade não se limitou à Inglaterra. Logo seus manuscritos atingiram os Estados Unidos e a Europa. Em decorrência do cenário simples, tramas pouco complicadas e diálogos vivazes, muitas de suas obras se tornaram peças teatrais. Com o advento do cinema, algumas de suas obras também se tornaram filmes – destaque a *Oliver Twist*, *David Copperfield*, e *Christmas Carol*. Em pesquisa na internet no site inglês *The Internet Movie Database*, há registro de 275 produções entre filmes, novelas e seriados de TV baseados nas obras de Charles Dickens.

A existência de Charles Dickens sempre dividiu cena no meu imaginário, junto a autores consagrados pelo tempo como Tolstói, Cervantes, Jonathan Swift, entre outros. Eles estavam lá, como castelos distantes e impenetráveis com capas duras, títulos com letras douradas que destoavam de seus vizinhos na estante com aparência mais flexível, comum, e assim, mais acessíveis a uma visita.

Durante o curso de Letras e o interesse pela Literatura Inglesa, Dickens reapareceu e na visita a seu castelo, deparo-me com um plebeu. A conotação social de suas obras, o reconhecimento ainda em vida, a popularidade estrondosa, seus temas inusitados, ainda que comuns, acompanhados de um estilo único, fizeram com que Dickens ganhasse um espaço diferenciado na minha estante.

No mestrado, pareceu-me inevitável uma aproximação. As histórias e os contos de Dickens seriam perfeitos como objeto de estudo por concentrarem em poucas páginas a essência do autor. Entre as histórias de natal, a segunda delas, *The Chimes* de 1844, mais me agrada. A história apresenta um enredo simples, personagens comuns e ao mesmo tempo especiais, cenário de uma Londres com forte contraste social que muitos escritores procuravam não retratar. Há ainda elementos fantásticos, porém bem delineados e que não se misturam ou mancham as cores da realidade. Assim, *The Chimes*, surgiu como a escolha inevitável. Um universo Dickensiano pequeno e completo, e repleto de elementos, principalmente sonoros, a se estudar e a se verificar em traduções para o Português.

Este projeto está dividido em quatro capítulos. O primeiro apresenta Dickens, seu contexto histórico, suas obras, principais características estilísticas e legado. A história em estudo, *The Chimes*, também recebe uma especial apresentação e análise. No segundo capítulo, há uma revisão bibliográfica a respeito da questão da tradução de textos literários em prosa e verso e o papel do som na significação.

O terceiro capítulo destina-se à tradução; há um quadro com as principais obras de Dickens e seus tradutores brasileiros. Em seguida apresentam-se as três traduções da história *The Chimes* em português, primeiro do Brasil, que Elsie Lessa e José Paulo Paes fizeram, e em seguida, de Portugal, da tradutora Lucília Filipe. Há informações adicionais sobre os tradutores. Será também objeto de estudo desta sessão como cada tradutor trabalhou com os elementos macro-textuais do texto de partida, como título, prefácio, nota de rodapé, entre outros, além dos elementos micro-textuais, como algumas escolhas lexicais e nomes dos personagens, por exemplo.

No quarto capítulo serão realizadas as análises comparativas entre a obra *The Chimes* e as três traduções para o português na questão da sonoridade. Para tanto, foram escolhidos quinze trechos que apresentam muitos elementos sonoros no texto original e observa-se como estes foram tratados nas três retextualizações.

Finaliza-se esta dissertação com as considerações a partir das impressões obtidas das análises dos trechos selecionados.



## CAPÍTULO 1

### CHARLES DICKENS – A VOZ DE UMA ERA

#### 1.1 A ERA VITORIANA E SUA LITERATURA (1840-1901)

A rainha Vitória assumiu o trono da Inglaterra com apenas 18 anos, após seu tio Rei Guilherme VI (William VI) morrer sem deixar herdeiros. Inicia assim a Era Vitoriana no ano de 1840, o reinado mais longo da monarquia britânica. Durante os 63 anos que comandou o país, a Inglaterra foi palco de profundas mudanças e drásticos contrastes, muitos dos quais frutos da Revolução Industrial.

A inserção da máquina na vida do homem iniciou-se na Inglaterra a partir de 1760 e provocou imediata alteração nas relações de trabalho. O homem até então dominava todo o processo de sua produção manual, da escolha da matéria-prima, confecção até a negociação final. Não havia máquinas grandes nem produção em larga escala. Com o advento das máquinas a vapor, tudo ganha um novo ritmo.

Com a Revolução Industrial, os trabalhadores perderam o controle do processo produtivo, uma vez que passaram a trabalhar para um patrão (na qualidade de empregados ou operários), perdendo a posse da matéria-prima, do produto final e do lucro. Esses trabalhadores passaram a controlar máquinas que pertenciam aos donos dos meios de produção os quais passaram a receber todos os lucros. (CASTRO, 2011).

Assim, nascem duas novas classes sociais, a burguesia, alimentada por uma numerosa classe de trabalhadores, e o proletariado que vende o que lhe restou, a força de trabalho. O novo cenário, chamado Capitalismo, singra pelos mares, aportando nas colônias em busca de mais matéria prima e mercados consumidores. A nova tecnologia, como teares a vapor e hidráulicos, barcos a vapor, locomotiva, telégrafo e telefone ajudam ainda mais os ingleses nesta política colonialista e mercantilista.

Durante esse período a Grã-Bretanha se firmou como o maior império do mundo, estendendo seu domínio pelos quatro cantos do planeta. A riqueza e a opulência exteriores, no entanto, contrastavam com a miséria de uma massa de trabalhadores superexplorados que sobrevivia a duras penas nas grandes metrópoles industriais. (PUGLIA, 2007:42)

Foi uma época marcada por grandes desigualdades sociais, péssimas condições de vida nas cidades e êxodo rural. Londres iniciou o século XIX com um milhão de habitantes, sendo a maior cidade do mundo. Em 1900 estava com quase cinco milhões e a grande parte da população não tinha saneamento básico e morria à mercê de várias doenças e da miséria. As indústrias se aproveitavam desta mão de obra barata, que se compunha em grande parte de crianças e mulheres (MENDES, 1983).

O mercado de trabalho, a princípio, absorvia todos os braços disponíveis. As mulheres e as crianças também eram atraídas, ampliando a oferta de mão-de-obra e as jornadas de trabalho oscilavam entre 14 e 18 horas diárias. Os salários, já insuficientes, tendiam a diminuir diante do grande número de pessoas em busca de emprego e da redução dos preços de venda dos produtos provocada pela necessidade de competição. Isso sem contar que as inovações tecnológicas, muitas vezes, substituíam inúmeros trabalhadores antes necessários à produção.

Não tardou despontarem movimentos de organização e rebelião por parte desta classe de operários. Os primeiros sindicatos surgem desta época lutando por melhores salários e condições de trabalho como redução da jornada, descanso semanal, segurança e assistência. Outro forte levante social foi o Movimento Cartista, entre 1837-1848, que regulamentava os direitos dos operários, incluindo o salário mínimo e a extinção do trabalho infantil. O alcance deste movimento atingiu inclusive esferas políticas, na conquista pelo sufrágio universal (ainda que apenas para os homens) e a possibilidade de homens sem propriedade fazerem parte do parlamento.

Os ideais por uma sociedade mais justa e igualitária encontram espaço amplo entre tantos problemas sociais. Surge o livro que marcará a Revolução Socialista: *O Capital* de Karl Marx. Escrito em Londres e publicado em 1867 esse livro “formulava uma nova concepção da sociedade e da distribuição da riqueza”. (BURGESS, 2006:215)

Entre tanta contradição, mudanças e disparidades entre as classes, há um fio comum que permeia a maioria dos indivíduos desta época: o puritanismo. A sociedade da Era Vitoriana pauta-se na família e em preceitos muito rígidos e moralistas. O pai é o chefe, a figura respeitada, então há a esposa submissa e mãe de muitos filhos e responsável pela integridade e conduta dos seus membros.

“Moralidade rígida, o caráter sagrado da vida em família eram devidos em grande parte ao exemplo da própria rainha Vitória” (BURGESS, 1974:215), mãe de nove filhos, comportamento ilibado e esposa dedicada. Outros valores da rainha e comuns à população estão o patriotismo, devoção à família, austeridade, retidão, trabalho árduo, disciplina e direito divino dos reis. Ainda, a “época vitoriana se caracterizou pela grande reserva que mostrou no que se refere ao sensual ou sexual” (ARIAS, 2002:246).

Mas por trás dessa respeitabilidade e austeridade ocorriam excessos, imoralidades, cuidadosamente ocultos, mas muitas vezes vindo a lume, apesar de todo disfarce e negação, o que acabou por marcar a Era Vitoriana como eminentemente hipócrita. (MENDES, 1983:15).

Concebe-se nesse período, a teoria da evolução de Charles Darwin em 1859. Segundo esta, o homem teria evoluído a partir de seres inferiores a ele, contradizendo a bíblia no livro de Gênesis. Por contrapor-se diretamente aos fundamentos católicos ao explicar a origem das espécies, balança com os alicerces da fé cristã.

Sob vários aspectos, foi uma época de progresso – construção de estradas de ferro, navios a vapor, reformas de todos os tipos -, mas foi também uma época de dúvida. Havia pobreza demais, injustiça demais, feiúra demais e muito pouca certeza sobre a fé ou a moral – tornou-se assim uma época de cruzados, reformadores e teóricos. (BURGESS, 2006:215).

A religião tradicionalmente tem o objetivo de funcionar como *pacificadora* nas relações sociais. Porém, durante a Era Vitoriana valores religiosos confrontam-se com as descobertas científicas e com o Racionalismo – supremacia da razão sobre a emoção. A humildade, o auto-sacrifício e a vida interior contemplativa, valores disseminados pelas religiões, correm o risco de desaparecer ou pelo menos serem questionados. (EAGLETON, 1994:24-25) “Tal fato era muito perturbador para a classe dominante vitoriana, porque a religião é, por todas as razões, uma forma extremamente eficiente de controle ideológico”. (EAGLETON, 1994:25)

Assim, também o papel da literatura durante o século XIX na Inglaterra evidencia-se com forte teor ideológico, substancial para a afirmação da classe dominante. Se a religião não parecia responder aos anseios de uma população carente, a Literatura traria os ingredientes necessários para satisfazê-la. “Como a religião, a literatura atua principalmente por meio da emoção e da experiência, razão pela qual se adéquam admiravelmente à realização da tarefa ideológica que a religião havia abandonado”. (EAGLETON, 1994:28).

A literatura habituará as massas ao pensamento e sentimento pluralistas, persuadindo-as a reconhecer que há outros pontos de vista além do seu – ou seja, o dos seus senhores. Transmitiria a elas a riqueza moral da civilização burguesa, a reverência pelas realizações da classe média e, como a leitura da obra literária é uma atividade essencialmente solitária, contemplativa, sufocaria nelas qualquer tendência subversiva de ação política coletiva. Além disso, ela faria com que tivesse orgulho de sua língua e literatura nativas. (EAGLETON, 1994:28).

Portanto, não é de se admirar o grande número de escritores imortalizados durante a Era Vitoriana. “Nesse mundo limitado ainda sob tantos aspectos, vai desenvolver-se um dos períodos mais ricos da Literatura Inglesa” (MENDES, 1983:15) período esse que se destaca pelo número de grandes autores, pela multiplicidade de assuntos e pela variedade de tipos. O barateamento da imprensa e do livro motivou o aparecimento de numerosos escritores, de todas as classes (MENDES, 1983:15).

Esse período revelou ao mundo poetas como Robert Browning, Tennyson e Thackeray e escritores como Lewis Carroll com *Alice no País das Maravilhas* (1865); R.L. Stevenson com *A Ilha do Tesouro* (1883) e *O Médico e o Monstro* (1886); Oscar Wilde com *O Retrato de Dorian Grey* (1891);, Joseph Conrad autor de *O Coração das Trevas* (1900), entre outros.

Escreveram clássicos de uma literatura que refletiu de maneira brilhante uma época marcada pelas brutais contradições de um império dividido entre a miséria das ruas e o fausto das residências aristocráticas de Londres, entre a missão civilizadora e a barbárie colonial na África, entre o cidadão de bem que é médico de dia e monstro de noite. Além de refletir as contradições da época, a obra desses autores ajudou a consolidar aquele que se tornou o gênero literário do século XIX: o romance. (CADERNOS, p.42).

Há ainda as mulheres que também encontram seu espaço “apesar do confinamento da mulher ao lar e do preconceito contra as mulheres que se consagravam à literatura”. (MENDES, 1963:15) Na poesia destacam-se Elizabeth Barrett Browning (esposa de Robert Browning), Emily Brontë, Cristina Rossetti e Alice Meynell. No romance, encontram-se as irmãs Brontë (Charlotte, Emily e Anne), George Eliot cujo verdadeiro nome era Mary Ann Evans, e outras.

## 1.2 CHARLES DICKENS (1812-1870)

Entre todos os escritores vitorianos, o mais popular é Charles Dickens ou Charles John Huffam Dickens, nascido em Portsmouth em 7 de fevereiro de 1812, autor que estampou em suas inúmeras obras o retrato deste período sob a ótica da maioria. Dickens é fruto de uma época marcada pela Revolução Industrial e suas conseqüências às condições de vida e ideológicas da sociedade desse momento histórico.

The first thing that anyone would naturally observe about Dickens is that he is an immensely popular writer. (...), he has been, and is likely to remain, our most widely read author of great powers and permanent interest, the ‘classic’ in all English literature who is most acceptable to

readers of all ages and of widely differing mental capacities. (CHURCHILL, 1996:117).

O fato de Dickens entender tão bem os sofrimentos desta multidão de miseráveis se explica por sua história de vida. Charles Dickens veio de uma família numerosa, o segundo filho de oito do casal John e Elizabeth Dickens. Dickens teve um início de infância feliz com acesso à educação e a muitos livros em casa. Era ávido leitor, assim as obras de Daniel Defoe (como *Robinson Crusoe*), Henry Fielding (*Tom Jones*), Goldsmith, Cervantes (*Dom Quixote*), Alain-René Lesage (*Gil Blas*) entre outras incorporaram em seu imaginário e serviram de inspiração e referência nas suas futuras criações.

Seu pai era funcionário da Marinha, mas displicente e despreocupado demais na função de provedor de uma família tão grande, vê-se sempre cercado em dívidas. Fato que o levará à cadeia e a família à miséria. Sem escolha, aos doze anos, Dickens passa a trabalhar numa fábrica de graxa, colando rótulos, para ajudar no sustento da família. Assim, conhece a realidade fria e faminta de Londres desse período. (MENDES:1983)

Ter vivenciado a realidade do trabalho tão jovem, deixará marcas por toda sua trajetória literária. Dickens retratou em suas obras “o trabalho nas indústrias, as diferenças de classe, a exclusão social e, sobretudo, o crescente predomínio da técnica em detrimento da solidariedade humana” (CADERNOS, 47). Em todas suas obras, o seu foco é sempre o mesmo, o povo. “A parte social da sua obra é evidente. Foi um revolucionário”. (ARIAS, 2006:247).

Charles Dickens e sua relação com o público que vivia as conseqüências da Revolução Industrial foi um caso de dedicação e compreensão mútuos. Sua vida e sua obra exerceram enorme fascínio sobre uma legião de leitores que desejavam entender aqueles novos tempos. Fábricas e ferrovias, bancos e bolsas de valores, assim como a violência das cidades e a miséria dos despossuídos formavam um painel em que os antagonismos surgiam a todo instante. (CADERNOS, 44).

Dickens advogava por algumas causas sociais, e sua principal forma de luta são suas histórias que exibem claramente a realidade do século XIX. “Por meio de descrições vivas e magistras, pela sátira e pelo humor, pela ironia e pelo sarcasmo, denunciou e expôs à chacota e

ao castigo público” (MENDES, 1983:67) a lei sobre os pobres e o sistema dos albergues para miseráveis, a rigidez do código penal e do sistema penitenciário, a lentidão da justiça, o abandono das crianças, os abusos dos mestres em escolas, as condições de higiene da cidade e as disparidades entre empregados e empregadores.

Dickens collaborated with wealthy philanthropist Angela Burdett Coutts (1814-1906) in establishing schools for the poor, urban housing schemes and Urania Cottage, a refuge for homeless women. Politics, too, became an outlet for his prodigious energy. (SCHLICKE, 2008:24).

O trabalho exaustivo de Dickens na fábrica tem um fim após um ano graças a herança de sua avó que tira o pai da prisão e a família do aperto financeiro. Charles Dickens volta a estudar, aos quinze anos começa a trabalhar em um escritório de advogados. Depois se torna repórter-estênógrafo, repórter do Tribunal, e enfim, redator parlamentar.

Paralelamente começa a escrever suas primeiras crônicas no jornal com o pseudônimo de Boz. Seu primeiro conto *A Dinner at Popular Walk* data de 1833. Inicia-se então a carreira de um dos mais populares escritores ingleses. Com *Pickwick Papers (As Aventuras do Sr. Pickwick)* (1836-37), publicadas em folhetins, e depois reunida em seu primeiro livro, Dickens atinge um público de 40 mil leitores. (MENDES, 1983; CADERNOS).

Mais do que apenas dados biográficos, essa trajetória tem semelhanças com as próprias modificações históricas, fazendo de Dickens um observador privilegiado das novas configurações de uma sociedade eminentemente urbana e industrial. Talvez isso explique, ao menos em parte, o sucesso precoce de sua carreira como escritor. Aos 25 anos, ficou famoso e a popularidade de seu primeiro romance, *As Aventuras do Senhor Pickwick* (1837), foi um fenômeno literário quase sem precedentes, tanto pela juventude do autor, quanto pelo rápido reconhecimento e duração dos aplausos. (CADERNOS, 44)

O escritor nunca se distanciou por completo do jornalismo e suas obras sempre foram publicadas em capítulos ou fascículos em

periódicos. Desta forma, o *feedback* do público era quase instantâneo. As vendas eram o termômetro da apreciação das obras, e muitas vezes ditavam o destino dos seus personagens nas próximas edições. Dickens recebia inclusive cartas em que seus leitores lhe imploravam que não matasse esse ou aquele personagem (MENDES, 1983:70; CADERNOS, 44-45; ARIAS, 2002:248).

The link for Dickens between journalism and fiction-writing was established from the outset. All his novels were initially published serially, either in monthly or weekly parts; he wrote features, letters and reviews as well as novels; and, (...) he founded his own weekly periodical, *Master Humphrey's Clock*. (SCHLICKE, 2008:21-22).

Dickens se popularizou em seu tempo e ainda mantém-se presente nos dias atuais e em culturas não inglesas. “Sua popularidade vai sendo sustentada na medida em que seus volumosos romances e histórias continuam a ser adaptados para teatro, televisão e cinema”, (PUGLIA, 2008:03) fato esse que provoca interesse e curiosidade sobre seu estilo e criação. Entre suas obras mais populares estão *Oliver Twist*, *David Copperfield* (com muitas semelhanças à vida do autor) e *Christmas Carol*.

Ao contrário da maioria dos escritores de seu tempo, Dickens não era um aristocrata, mas um homem do povo. Não está interessado nos ambientes bucólicos e das frivolidades da alta sociedade. “Dickens descobre a paisagem da cidade. As paisagens eram de campos, montanhas, selvas, rios. Dickens trata de Londres. É um dos primeiros a descobrir a poesia dos lugares pobres e sórdidos”. (ARIAS, 2006:251)

Enquanto o cenário de suas obras tem como pano de fundo Londres, e os personagens principais os desprovidos, há questões que jamais estarão presentes em suas histórias. Dickens não aborda questões sexuais e não há vocabulário chulo ou vulgar em sua obra. Dickens também não entrelaçou suas histórias com questões polêmicas envolvendo a Inglaterra no cenário internacional, por exemplo, os levantes nas colônias do império, ou a Guerra da Criméia (1853-1856) – um sangrento conflito de disputa de território que contava com França e Inglaterra de um lado e Rússia de outro.

Although Dickens turned down more than one invitation to stand for Parliament, during the public outcry over the Crimean war scandals of the 1850s he campaigned on behalf of the Administrative Reform Association, which aimed to shake the civil service out of its scandalous incompetence and red tape. (SCHLICKE, 2008:24-25)

Também não constam em suas obras da época ou posteriores, qualquer menção direta ao movimento Cartista (durante os anos 30 do século XIX), movimento social inglês que reivindicava o direito dos homens de todas as classes ao voto e a participação da classe trabalhadora no parlamento, entre outros. (PUGLIA, 2008:02-03). Embora não escrevesse abertamente sobre estes levantes, suas obras tinham o teor reformista, inclusive admirado e comentado por Karl Marx. Segundo o revolucionário alemão, Dickens “havia proclamado mais verdades de fundo social e político que todos os discursos de profissionais da política, agitadores e moralistas juntos”.

Sua atitude foi sempre de aberta hostilidade contra uma ordem social na qual a miséria campeava sem freio e a justiça se convertera em serva, tanto mais prestimosa quanto iníqua, das classes dominantes.(...) Dickens contrapunha o prestígio e a eloquência de sua arte, inteiramente votada à causa dos humilhados e ofendidos. (PAES, *apud* DICKENS, 1993:12).

O foco de atenção do escritor está principalmente no elemento humano e no cenário que recria a atmosfera e o ambiente em que seus personagens ganham vida. Nada parece escapar à percepção de Dickens. “O mundo criado por Dickens é acima de tudo uma Londres de pesadelo com restaurantes baratos, prisões, escritórios de advogados e tavernas escuras, enfumaçadas e frias, mas muito vivas”. (BURGESS, 2006:219),

(...) paisagens, casas, ruas, tipos, retendo pormenores que escapariam a um observador comum, gravando na sua memória extraordinária os traços mais característicos, para mais tarde revivê-los ao toque mágico de sua imaginação, acrescentando-lhes tonalidades e traços novos que melhor lhes salientassem os aspectos mais típicos

e mais capazes de despertar a realidade da vida, fixando-lhes a fisionomia própria e inesquecível. (MENDES, 1983:58).

Ademais, os personagens exibem um tom maniqueísta, sendo bons ou maus por inteiro, além de mostrar seus traços mais marcantes bem acentuados, quase caricaturais. Portanto, há cenas que se revelam extremamente dramáticas, outras cômicas. “É toda uma legião de criaturas, marcada por seu gênio, que se movimenta diante de nós com suas alegrias, suas tristezas, suas misérias, suas grandezas, seus sofrimentos, seus ridículos.” (MENDES, 1983:)

A vivacidade de sua descrição atinge até mesmo os seres inanimados. A personificação, figura de linguagem muito característica em suas obras, toma certos objetos da história como personagens, sendo-lhes dados atributos humanos como fala, temperamento, fisionomia, entre outros. Estes seres ganham papel chave no enredo, paralelo aos protagonistas. (MENDES, 1983:59-60)

Outra característica notória nas obras de Dickens são as escolhas dos nomes dos seus personagens. Entre nomes comuns da tradição inglesa, há nomes bizarros, com notas cômicas. São nomes extravagantes como Pickwick, Chuzzlewit, Peggotty, Pipchin, Tulknghorn, Jellyby, Chickenstalker, Micawber, entre muitos outros. Não é de se estranhar, pois, que isso levasse a um estudo mais minucioso. Em 1917, a pesquisadora americana Elizabeth Hope Gordon em seu trabalho *The Naming of Characters in the Works of Charles Dickens* investiga a relação entre os nomes dos personagens e suas ações, personalidade ou caráter nas histórias. Ela também analisa a sonoridade nas escolhas de alguns nomes. Entre suas conclusões reside o fato que para Dickens, os nomes deveriam evidenciar a unidade de seus tipos no imaginário do leitor, nunca confundidos e sempre lembrados como seres únicos – ainda que fossem na maioria das vezes, pessoas comuns sem grandes feitos. (GORDON, 1917; MENDES, 1983; ARIAS, 2006:249)

Os escritos de Dickens vinham quase sempre acompanhados por ilustrações. Estas eram sempre supervisionadas e apreciadas pelo escritor antes das escolhas finais. Ao longo de sua trajetória literária, o escritor trabalhou com diversos ilustradores, sendo que alguns destes se tornaram amigos e confidentes. Um deles, Charles Collins (1828-73) foi inclusive seu genro. As ilustrações tinham influência gótica herdadas do ilustrador inglês William Hogarth (1697-1764). Seu estilo barroco de

cunho moralizante e satírico muito inspirou as ilustrações das obras dickensianas. (SCHLICKE, 2008:57-58)

A forma como Dickens retratava seus personagens, os cenários impressionantes e enredos marcados por acentuada dramaticidade ou comicidade, revelam a proximidade destas histórias às cenas de teatro. O jovem escritor nunca escondeu sua paixão pelo palco. Chegou a fazer teste para ator, era membro do Clube Shakespeare e conhecia diversos atores de Londres. Porém, a vida de escritor lhe proporcionou a vinculação ao teatro de uma forma diferente. Foi ator de seus próprios textos, patrocinou peças e dirigiu outras. Muitas de suas histórias, ou parte delas, foram lidas por ele a uma pequena audiência. “Escolhia capítulos dramáticos. Por exemplo, a cena do processo de Pickwick. Utilizava uma voz diferente para cada personagem, e o fazia com extraordinário talento dramático”. (ARIAS, 2002:250) A dramaturgia era parte de sua vida.

Graças à mobilidade de sua expressão fisionômica e a de seus dotes de ator, dava a essas leituras uma realidade impressionante, tal perfeição com que encarnava a voz, os gestos, a fisionomia dos personagens de seus livros. Ensaiaava essas leituras, chegou mesmo a decorá-las para poder dar mais expressividade às cenas. (MENDES, 1983:52).

Além de Londres, percorreu o interior da Inglaterra, a Escócia e a Irlanda com suas leituras. Por onde passava, uma multidão vinha prestigiá-lo. Na sua segunda e última viagem aos Estados Unidos, em 1868, Dickens promoveu 76 leituras. Sua saúde ficou bastante abalada depois do esforço.

From early in his career, Dickens had given private readings. These became public readings for charity in the 1850s; and during the last twelve years of his life, professional readings for his own benefit became the author's primary activity. The most sensational of these renditions – the murder of Nancy from *Oliver Twist* – held audiences spellbound, and radically undermined Dickens's health. (SCHLICKE, 2008:27).

Consciente do sucesso de suas leituras e interpretações de suas obras ao público, muitas de suas histórias já nasciam predestinadas ao palco. “The writing style of Dickens’ large body of work was influenced by the Victorian practice of reading aloud, an activity of the period that the writer himself indulged in both privately and publicly. Dickens was aware of the way his works were “orally consumed.” (LAI-MING, 2008:186)

Para ilustrar o alcance de sua popularidade e como seus textos se adaptavam rapidamente à oralidade dos palcos, em 1845, aos 33 anos, Dickens publica seu terceiro conto de natal, com o título *The Cricket on the Hearth* (*O Grilo na Lareira*). Esse logo foi transformado em peça de teatro, chegando a ser encenado em doze teatros de Londres ao mesmo tempo. (MENDES, 1983:42)

As leituras públicas ou dramatizações eram um prazer para Dickens, principalmente nos últimos anos de sua vida. Em 1865 sofre um sério acidente de trem quando retornava de uma de suas leituras. O fato abala fortemente sua saúde, porém, não o impediram num primeiro momento de continuar a empreitada das dramatizações. Tanto que entre 1867 e 1868 faz sua segunda turnê nos Estados Unidos. Era visível seu abatimento em seu retorno. Ainda assim, não seu deu por vencido e continuou a subir aos palcos. O esforço nas incômodas viagens de trem, jantares e recepções que acompanhavam os eventos que por si só também eram extenuantes, vão obrigá-lo a retirar-se definitivamente do palco por volta de 1869 (MENDES:1983; SCHLICKKE:2008).

Contando desde a primeira leitura, Charles Dickens se apresentou por volta de 470 vezes, dividindo-se sua carreira profissional em três turnês pelas capitais e províncias do Reino Unido e uma turnê nos Estados Unidos, que eram feitas nos períodos em que ele não estava trabalhando em seus romances. As Leituras Públicas contribuíram para aumentar ainda mais a fortuna e a fama do escritor, embora, por outro lado, também tenham debilitado sobremaneira sua saúde. (ALMEIDA, 2011:153).

Neste mesmo período, inicia seu último romance *The Mystery of Edwin Drood*, livro cheio de mistérios numa atmosfera bastante lúgubre. Sua saúde piora, tinha enxaquecas fortíssimas e muita dor em uma das pernas, que o faziam andar com dificuldades. Escreveu até a véspera no

seu último livro, mas o romance ficou inacabado. No dia 9 de junho de 1870, Charles Dickens se despede do mundo.

### 1.3. O LEGADO DE CHARLES DICKENS

De seu casamento com Catherine Hogarth teve dez filhos, mas nenhum deles seguiu a carreira literária do pai. Apenas uma bisneta, Monica Dickens escreveu alguns romances, porém alcançaram pouca expressividade.

Os principais romances de Charles Dickens, cronologicamente são: *The Pickwick Papers* (1836-1837); *Oliver Twist* (1837-1839); *Nicholas Nickleby* (1838-1839); *The Old Curiosity Shop* (1840-1841); *Barnaby Rudge* (1841); *The Christmas Books* formado por quatro histórias: *A Christmas Carol* (1843), *The Chimes* (1844), *The Cricket on the Hearth* (1845) e *The Battle for Life* (1846); *Martin Chuzzlewit* (1843-1844); *Dombey and Son* (1846-1848); *David Copperfield* (1849-1850); *Bleak House* (1852-1853); *Hard Times* (1854); *Little Dorrit* (1855-1857); *A Tale of Two Cities* (1859); *Great Expectations* (1860-1861); *Our Mutual Friend* (1864-1865); e *The Mystery of Edwin Drood* (inacabado) (1870).

São de sua autoria algumas obras de não-ficção como: *American Notes* (1842); *A Child's History of England* (1851-1853); *Pictures from Italy*; *Miscellaneous Papers*; *My Father as I Recall Him*; *The Uncommercial Traveller*; *All The Year Round*.

Além disso, Dickens escreveu inúmeros contos: *A Christmas Tree*; *A Message from the Sea*; *Doctor Marigold*; *George Silverman's Explanation*; *Going into Society*; *Holiday Romance*; *Hunted Down*; *Mrs. Lirriper's Legacy*; *Mrs. Lirriper's Lodgings*; *Mugby Junction*; *Perils of Certain English Prisoners*; *Somebody's Luggage*; *Sunday Under Three Heads*; *The Child's Story*; *The Haunted House*; *The Haunted Man and the Ghost's Bargain*; *The Holly-Tree*; *The Lamplighter*; *The Seven Poor Travellers*; *The Trial for Murder*; *Tom Tiddler's Ground*; *What Christmas Is As We Grow Older*; *Wreck of the Golden Mary*; *The Signal-man*; *The Schoolboy's Story*; *The Poor Relation's Story*; *Nobody's Story*; *The Schoolboy's Story*; *The Boots at the Holly Tree Inn*; *Sketches by Boz* (1836); *Sketches of Young Couples*; *Sketches of Young Gentlemen*; *The Madman's Manuscript*; *The Baron of Grogziwig*; *A Confession Found in a Prison in the Time of Charles Second*; *A Child's dream of Star*; *The Hanged man's Bride*; *Mr. Testator's Visitation*; *The Bagman's story*; *The Goblins who Stole a*

*Sexton; The Story of the Bagman's Uncle; To Be Read At Dusk*, entre outros.

Ainda em vida Dickens viu algumas de suas obras se tornarem peças. Mesmo com sua morte, sua popularidade pouco decresceu. Incontáveis peças de teatro foram adaptadas de seus escritos e cerca de 275 filmes e adaptações para televisão a partir de suas obras. Estima-se que tenha criado 989 personagens, de acordo com estudo divulgado por Greenfield (1993) em seu Dicionário de Personagens Literários Britânicos (*Dictionary of British Literary Characters*) muitos dos quais incorporaram-se a vida dos ingleses. Por exemplo “Gamp é um termo usado na gíria para guarda-chuva, devido a uma personagem – Mrs. Gamp” do romance *Martin Chuzzlewit* (1843-1844).

A história *Christmas Carol* (1843) é talvez a obra mais adaptada de Dickens. Só na Inglaterra constam 30 peças de teatro e musicais no período de 1974 a 2010. Há 22 filmes entre curtas metragens, desenhos animados e até cinema mudo. O primeiro que se tem registro é *Scrooge* or *Marley's ghost* de 1901, um curta metragem inglês. Há ainda uma versão italiana com o título *It's Never Too Late* de 1953, duas adaptações pela Walt Disney com os desenhos animados: *Mickey's Christmas Carol* (1983) e a mais recente das adaptações, na versão 3D, *Christmas Carol* (2009). Existem ainda as adaptações especialmente construídas para a televisão, num total de 24.

Dickens se imortaliza com os anos a cada adaptação que suas obras recebem para o teatro, para o cinema, para a televisão ou em livros para o público infante-juvenil. As novas traduções também ajudam a propagar o trabalho de Dickens para novos leitores em outros países. Para o bicentenário de seu nascimento, 1812-2012, muitos documentários estão sendo preparados, em especial pela BBC inglesa. Como consequência, o interesse e a curiosidade por Charles Dickens e suas obras devem se intensificar.

#### 1.4 THE CHIMES

Para esta pesquisa se optou por uma obra de Dickens, uma história de natal ou pequeno romance. O texto em estudo, *The Chimes*, foi escrito por Dickens em 1844 e é a segunda história de Natal das quatro que compõem o *Christmas Book* (*Livro de Natal*). As histórias eram publicadas em folhetins próximo ao final de cada ano e ansiadas pela população. Iniciou-se com a célebre *Christmas Carol* (*Um conto de Natal*) em 1843.

As histórias de natal promoveram uma marca muito forte no ideacional dos ingleses. Diz-se até que Dickens recriou o natal. “A filosofia de natal dickensiana: ênfase nos valores familiares, no espírito infantil, na diversão simples e na confraternização e generosidade”. (PUGLIA, 2008:03) Segundo Mendes (1983), “os seus contos de Natal tiveram sempre por objetivo despertar nas almas as emoções mais doces da bondade, do desprendimento, da caridade cristã”. (MENDES, 1983:71) Schlicke observa ainda que “the Christmas books, along with special Christmas numbers of his periodicals, established a permanent association of Dickens’s name with the festive season”. (SCHLICKE, 2008:25)

A história *The Chimes* chega à língua Portuguesa com diferentes títulos. Em Portugal foi traduzido por Henrique Marques em 1913 com o título *As Vozes dos Sinos*. Já o tradutor João Costa optou por *As Vozes e os Sinos*, em 2003 e *Os Sinos de Ano Novo* foi a escolha de Lucília Filipe em 2001. No outro lado do Atlântico, os tradutores brasileiros fizeram suas próprias escolhas: *O Carrilhão* (1962) por Maria Lúcia de Mello e Souza; *Os Carrilhões* foi o título dado por José Paulo Paes (1993) e também por John Green (2004) e *A Voz dos Sinos* por Elsie Lessa (1941; 2004). Na maioria das vezes, esta história não chega ao grande público editado em um livro independente, mas como parte de uma coletânea com outras histórias e contos de Charles Dickens.

Esta história de natal relata a vida de um pobre mensageiro de Londres, Toby Weck (Trotty). Ele sobrevive com os poucos trocados que recebe com suas entregas e tenta criar sozinho sua filha, Margaret (Meg), desde a morte de sua esposa. Toby mantém-se otimista e trabalhador apesar da escassez de comida, conforto e expectativa de um futuro melhor para si e sua filha. Enquanto aguarda por uma mensagem ou encomenda a ser entregue, Toby tem os sinos de um campanário como seus companheiros de alento, pois como ele, os sinos estão lá, à mercê das intempéries, observadores quase invisíveis do que acontece em seu entorno e fazendo inexoravelmente seu trabalho. Em seus devaneios movidos pelo cansaço, fome e desesperança, por vezes Toby ouve os sinos lhe falarem. Os jornais são a única fonte de leitura a que o mensageiro tem acesso. Através deles, Toby absorve muito do que acredita ser certo e verdade.

Na véspera do ano novo, Toby depara-se com dois líderes sociais: o Juiz de Paz Londrino, Cute, e o economista político Mr. Filer. Cute pede a Toby que leve uma mensagem ao aristocrata e membro do parlamento Sir Joseph Bowley, que se apregoa “pai e amigo do pobre”. Estas autoridades reforçam as ideias que Toby adquiriu nos jornais que

disseminam que a classe trabalhadora é má de nascença e, portanto, destinada a fazer coisas ruins.

Quando Cute e Filer tomam conhecimento dos planos de Meg de se casar com o ferreiro Richard, rapaz também pobre, a dupla tenta dissuadir o casal com seus argumentos. Para eles, o casal geraria crianças que não poderia sustentar. Meg envelheceria antes da hora e Richard estaria atrelado a essa realidade opressora, o que o obrigaria a embriagar-se ou mesmo abandonar a família. O jovem casal sai cabisbaixo e humilhado com as duras palavras do juiz de paz e do político.

Toby cumpre seu dever de entregar a mensagem a Sir Bowley. Este orgulha-se em mencionar que iniciará o novo ano sem dívidas. Toby não tem a mesma sorte, pois deve uma parte do dinheiro do aluguel à proprietária Sra. Chickenstalker. Sir Bowley fica visivelmente aborrecido com o fato e tem reforçada sua teoria da ingratidão, perversidade e insubordinação dos pobres. Estes aristocratas e o próprio Toby não conseguem enxergar a classe trabalhadora como vítimas do sistema, mas ao contrário, os vêem como autores de seus infortúnios.

No mesmo dia, após a entrega das mensagens, Toby está retornando à casa, sentia-se transtornado por tudo que ouvira, culpado, e procurando evitar ouvir o que os sinos do campanário pareciam querer lhe dizer. Neste momento esbarra num senhor na rua. Trata-se de Fern, um camponês de cabelos grisalhos, castigado pelo tempo e trabalho. Ele tem em seus braços uma menininha, Lily, sua sobrinha. Consternado pela história de vida de Fern, Toby não pensa duas vezes em oferecer abrigo e comida para o camponês e a criança por uma noite.

Assim, na noite de ano novo, Toby e sua filha Meg hospedam a dupla em sua casa. O mensageiro abdica de seu jantar para melhor servir seus convidados. Apesar do cansaço e da fome, Toby sente-se feliz. Quando todos dormem, Toby escuta os sinos do campanário lhe chamar. Ele vai ao encontro deles na torre. Lá, depara-se com uma situação inusitada. Os sinos ganham vida e apresentam feições fantasmagóricas. Durante essa experiência, os Sinos propiciam a Toby um vislumbre de seu futuro. Meg não se casa com Richard. Está solitária, envelhecendo, definhando, morrendo, ao passo que não encontra condições de sustentar Lily, então uma bonita jovem.

À sua maneira, os Sinos abrem os olhos de Toby. Eles o fazem perceber que ele não é o culpado por sua condição e que ele deve desfrutar da alegria de ter em sua volta pessoas do bem, sua filha, um genro bom, e novos amigos. Após aquela noite no campanário, o ano novo revela-se mais promissor para o mensageiro. Há o casamento de

sua filha e, pelo menos na visão de Toby, as coisas ganham nova perspectiva.

A história é composta por quatro capítulos e aproximadamente 10 mil palavras. Dickens evidencia crítica social e política em cada página. Nesta história, o ato benevolente não acontece por parte da classe média ou alta, como se deveria esperar. Os ditos “pais do povo” continuam com sua ideologia de ilusória complacência e retidão, expondo ao leitor a hipocrisia de seus atos. A caridade acontece entre os próprios membros da classe pobre e o ponto alto da história fica por conta da mudança de visão de mundo do mensageiro Toby Veck.

Para ilustrar como os aristocratas se dirigiram a Toby, Meg e Richard quando souberam do plano de casamento, seguem duas falas destes personagens na tradução de Elsie Lessa:

– Ainda que uma pessoa vivesse tanto como Matusalém – disse o Sr. Filer – e durante a vida inteira trabalhasse em benefício dessa gente, acumulando fatos e cifras, montanhas de fatos e cifras, não poderia abrigar a esperança de persuadi-los de que não têm o menor direito ou vantagem pelo fato de casar-se, como também não o têm pelo nascimento. E quanto a isso não há dúvida que não tem. (DICKENS, 2004:32).

A forma como o juiz de paz dirige-se a Meg é ainda mais implacável:

– Você diz que vai casar — prosseguiu o Alderman. Enorme inconveniência e falta de delicadeza essa, numa pessoa do seu sexo. Mas não importa. Quando você se casar, há de brigar com seu marido e ser muito infeliz. Você pensa que não há de ser assim: mas está enganada, posso assegurar-lhe. E agora devo avisá-la lealmente que estou decidido a suprimir as mulheres desgraçadas. Por conseguinte, arranje-se de maneira a não ter de comparecer diante de mim. Você há de ter filhos... rapazes... Esses rapazes crescerão com o tempo: tornar-se-ão uns vagabundos e andarão pelas ruas, sem meias nem sapatos. Preste bem atenção, amiguinha! Todos eles se verão condenados sumariamente, pois tenho intenção de suprimir todos os rapazes descalços. Talvez o seu marido

morra jovem (é bem provável), deixando-a com um pequenino nos braços. Então, o proprietário atirará você no olho da rua e você terá de vagar de baixo para cima, pelas ruas. Neste caso, não recorra a mim, amiguinha, porque resolvi suprimir todas essas esfo-meadas. E não creia que adiante alguma coisa a desculpa de estar doente e ter filhos pequeninos, pois quero suprimir todos os enfermos e criancinhas (você deve conhecer o texto do ofício da Igreja... se bem que eu não o acredite muito). E se um dia, movida pelo desespero, pela ingratidão e pela crueldade, desprezando as mais sagradas leis, você tentar enforcar-se ou atirar-se ao rio, não espere compaixão, pois estou no firme propósito de suprimir o suicídio! Se sobre alguma coisa — disse o Alderman com seu sorriso de íntima satisfação, posso dizer que tenho opinião formada, é sobre a supressão do suicídio. Assim, pois, não desafie a sorte. É esta a frase, não é? Ah! Ah! agora você está avisada. (DICKENS, 2004:33-34)

Charles Dickens, na época que escrevia esta história, estava morando temporariamente em Gênova, Itália. Já era bastante popular na Inglaterra como escritor, mas ainda assim o custo de vida na ilha era bastante alto para ele e sua família que então já contava com cinco filhos. Na Itália, vivia com um casal de amigos. A esposa do casal tinha uma mente atormentada e havia ainda o barulho dos inúmeros sinos de Gênova. Toda essa atmosfera inspirou o jovem escritor a seu segundo conto de natal, sugestivamente intitulado *Os Carrilhões: Uma História de Duendes*.

Após o término da história, Dickens retornou a Londres. Houve então a leitura para um auditório seletivo de escritores e amigos – foi um sucesso. “O conto, quando apareceu em volume, obteve largo êxito. Vendeu-se toda uma edição de vinte mil exemplares, o que rendeu bom dinheiro ao autor.” (MENDES, 1983:41)

José Paulo Paes, tradutor renomado brasileiro, justifica no prefácio da obra *Os Carrilhões e Outros Contos* sua razão por ter escolhido *The Chimes* entre as outras três histórias de natal para traduzir. Segundo ele, esta história é a que mais reúne as características de Dickens. “Em *Os Carrilhões*, exprimiu Dickens, de forma lapidar, suas opiniões sobre a questão social: o desejo de ver abolidas as barreiras que separam pobres e ricos, e o propósito de colocar a *comum*

*humanidade do homem acima das distinções de classe*”. (PAES apud DICKENS, 1993:14)

*The Chimes* é uma obra pequena, se comparada às outras do autor. Ainda assim, ela abriga neste pequeno universo as principais características estilísticas de Dickens. Entre elas: a personificação, o realismo fantástico, a crítica social e elementos sonoros. A seguir, estas características são melhor definidas e exemplificadas.

Através da personificação as figuras dos sinos atingem status de protagonista. Entende-se por personificação, segundo Moisés (1999:422-423) “a figura de retórica que consiste em atribuir vida, ou qualidades humanas a seres inanimados, irracionais, ausentes, mortos ou abstratos. Espécie de humanização ou animismo pode dar-se de vários modos, a saber: quando se conferem a objetos inanimados e as abstrações qualificativos próprios do ser humano; ao emprestar às coisas inanimadas poder de ação peculiar aos seres vivos; (...) quando adquirem voz a matéria inerte e os seres abstratos”.

Dickens não se contenta com descrever. Alma de poeta e visão de criança, o mundo exterior inanimado não tem para ele a aparência de coisa morta. Sua imaginação, com todo o frescor juvenil, anima todo esse mundo fixo, dá fisionomia, gestos às casas, às ruas, às coisas. O mundo de sua visão é feérico, é fantástico, tem algo de sonho, de pesadelo. (MENDES, 1983:59)

Além disso, estão presentes em *The Chimes* elementos do realismo fantástico, quando o que é real e imaginário se misturam. Dickens assim como outros escritores do século dezenove, utilizam ingredientes fantásticos em seus textos realistas, como atesta Rosemary Jackson na obra *Fantasy – The Literature of Subversion* (1981).

Not only were writers like Kingsley and Carroll well-established figure, but mainstream novelists, working primarily with realistic conventions, also relied upon non-realistic modes. Gothic, sensationalism, melodrama, romance, fantasy, disrupt a ‘monological’ vision, fracturing the texts of Charlotte and Emily Brontë, Dickens, Balzac, Wilkie Collins, Dostoevsky, Hardy, James, Conrad, etc. (JACKSON, 1981:123)

Não se tem certeza se as visões que o mensageiro teve no campanário são fruto de sua imaginação (causado pela fome e introspecção) ou se o autor quer sugerir que de fato algo inexplicável racionalmente ocorreu na noite de ano novo com os sinos.

O fantástico não estabelece rupturas intelectuais, mas conjuga os contrários, o real e o irreal, o banal e o estranho. A narrativa fantástica não resolve um esclarecimento cultural, mas realiza um jogo do irreal e do inverossímil com determinada função da racionalidade, para questionar a própria racionalidade vigente. (SAMUEL, 2002:39)

A crítica social permeia todas as páginas desta obra de Dickens, mostrando as disparidades entre ricos e pobres nas atitudes e diálogos dos treze personagens da história. Percebe-se a ideologia dominante que mantém os miseráveis passivos e conformados à sua condição deplorável.

De forma especial aparecem os recursos sonoros – característicos da poesia e responsáveis pela musicalidade de algumas passagens da história em questão, fato que propicia a leitura em voz alta ao público e ressalta seu enredo. A pesquisadora Tammy Ho Lai-ming defende em sua dissertação a consciência de Dickens em incluir elementos sonoros, ou como ditos pela pesquisadora, características orais e aurais em suas produções. O objetivo do autor era promover com estes elementos, um texto mais sonoro, mais atraente para leituras em voz alta.

I believe some texts are more suitable to be orally reproduced than others; and the fact that oral-aural features appear again and again in Dickens' work reflects the writer's expectations of having his writings read aloud and listened to. (LAI-MING, 2008:196).

Toma-se por recursos sonoros, padrões estilísticos apontados pela pesquisadora Eija Ventola em seu artigo *Phonological Meanings In Literary Prose Texts and Their Translations* (1991). Destacam-se entre eles: rima, aliteração, assonância, padrões rítmicos, agrupamentos ou padrões vocálicos ou consonantais.

O capítulo seguinte trata da tradução de textos literários em verso e prosa.

## CAPÍTULO 2

### TRADUÇÃO DE TEXTOS LITERÁRIOS EM VERSO E PROSA

Texto deficiente, incompleto, imperfeito. A tradução de textos poéticos e em prosa literária ganha condenação implacável por parte de alguns escritores, poetas e críticos da literatura. A razão: tratar-se, segundo eles, de um texto intraduzível. A relação única nascente da forma e do conteúdo transbordantes de significados e significantes geram um texto com características singulares, e assim, jamais poderia ser reproduzido em outra língua sem perder parte, ou boa parte de suas características.

Segundo esses poetas e escritores (...) a tradução é uma atividade essencialmente inferior, porque falha em capturar a ‘alma’ ou o ‘espírito’ do texto literário ou poético. Essa visão reflete, portanto, a concepção de que, especialmente no texto literário ou poético, a delicada junção entre forma e conteúdo não pode ser tocada sem prejuízo vital, o que condenaria qualquer possibilidade de tradução bem-sucedida. (ARROJO, 2002: 27-28)

Antoine Berman traz no primeiro capítulo de sua obra *A Tradução e a Letra – ou o Albergue do Longínquo* o pensamento de diversos tradutores e estudiosos de tradução sobre a impossibilidade de dissolução entre a letra – forma – e sentido. Portanto, a tradução produziria uma violência tanto ao texto gerado como ao próprio tradutor. A poesia, na opinião deles, é algo inatingível para a tradução. Para muitos, “essa operação conquistadora e exaltante, essa demonstração da unidade das línguas e do espírito, está maculada por um sentimento de violência, de insuficiência, de traição.” (BERMAN, 2007:39) Desta forma, poesia é sinônimo de unidade, traduzir um poema equivaleria a falsificá-lo.

Que a poesia é “intraduzível” significa duas coisas: que ela não pode ser traduzida, por causa dessa relação infinita que institui entre o “som” e o “sentido”, e que ela não pode ser, por que sua intraduzibilidade (assim como sua intangibilidade) constitui sua verdade e seu valor. Dizer que um

poema é intraduzível é, no fundo, dizer que é um “verdadeiro” poema. (BERMAN, 2007:40).

Há, porém, aqueles que compreendem a complexidade da tradução destes textos e assim mesmo acreditam que a árdua tarefa da tradução valha à pena. Inclusive Berman enquadra-se neste grupo. São passíveis de críticas, por exageros, por deficiências, ou incompreensão. Outros coroados de elogios por criatividade, ousadia ou fidelidade ao criador. Os textos de chegada recebem os mais diversos rótulos: adaptações, releituras, recriações, os mais radicais de traições, ou simplesmente, tradução. Da Silva & Silva acreditam que todo trabalho de tradução implica em uma recriação, principalmente se o texto de partida tiver um alto grau de poeticidade (2003:34).

(...) não concordamos com a postura ‘logocêntrica’ quanto à ‘intraduzibilidade’ dos textos poéticos, embora seja certo que eles apresentam uma complexidade maior do que os de caráter informativo, visto que o exercício estético da forma (seja em prosa ou verso) não se realiza independente dos conteúdos, os quais, juntos, realizam a arquitetura da obra de arte. (DA SILVA & SILVA, 2003:34)

Haroldo de Campos trata da possibilidade da tradução de textos poéticos ou em prosa com equivalente complexidade, denominando-os de recriações. Inclusive, ele toma o exercício da tradução como arte. “É antes de tudo uma vivência interior do mundo e da técnica do traduzido. Como que se desmonta e se remonta a máquina da criação, (...), aparentemente intangível que nos oferece o produto acabado numa língua estranha” (CAMPOS, 1963:31).

Então, para nós, tradução de textos criativos será sempre recriação, ou criação paralela, autônoma porém recíproca. Quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação. Numa tradução dessa natureza, não se traduz apenas o significado, traduz-se o próprio signo, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma (propriedades sonoras, de imagética visual), enfim tudo aquilo que forma segundo

Charles Morris, a iconicidade do signo estético.  
(CAMPOS, 1963:24).

Os séculos nos mostram que muitos são os persistentes ou inconformados, tradutores incansáveis de textos literários ou poéticos. Os povos viveriam isolados, carcerários de suas línguas e produções se não houvesse os tradutores. “As línguas que servem para nossa comunicação, também nos encerram em uma malha invisível de sons e significados, de modo que as nações são prisioneiras das línguas que falam”. (PAZ, 2006:05)

“Paz considera a tradução como uma força motriz na história. A civilização progrediu e mudou por meio de ondas sucessivas de traduções (...) A história das várias civilizações é a história de suas traduções”. (MILTON, 1998:143) Os clássicos gregos e romanos, por exemplo, se tornaram conhecidos nas civilizações ocidentais e na atualidade, em sua grande maioria, pelas mãos dos tradutores.

Na Inglaterra, nos séculos XVII e XVIII, observam-se os primeiros ensaios de teorização sobre a prática tradutória. “É a época das mais famosas traduções para o inglês – *Iliada* de Homero, traduzida por Alexander Pope, e a *Eneida* de Virgílio, traduzida por John Dryden” (MILTON, 1998:17). As traduções dos clássicos produziram uma significativa melhora na Literatura inglesa, além da inclusão de novos termos ao inglês, principalmente de origem latina (MILTON, 1998:19).

Destaca-se neste momento John Dryden (1631–1700), literato de grande reputação na Inglaterra, cuja maior parte de suas produções foram traduções e suas impressões sobre esta prática. Para ele “mais importante é que o tradutor seja poeta e mestre de ambas as línguas com as quais trabalha. Também tem de estar completamente familiarizado com as características do seu autor”. (MILTON, 1998:27).

Seus pensamentos ainda encontram eco entre os estudiosos da tradução da atualidade. O processo da tradução começa muito antes dos primeiros esboços do tradutor sobre cada linha traduzida. Há visitas a se fazer a outras regiões que inserem o texto. Afinal, para qualquer obra nascer, ela precisou ser gerada num espaço, num tempo e por um criador. Este contexto tem muito a dizer sobre a criação. Da Silva & Silva (2003:34) escrevem que “traduzir os textos poéticos (...) implica em um mergulho na língua, na cultura e nas condições sociais e históricas que envolvem o texto original e seu criador”

No envolvimento do tradutor com a obra a ser traduzida, ele passa “a considerar significativa todas as relações e associações que puder(mos) combinar numa interpretação coerente”. (ARROJO,

2002:36) O tradutor é, no seu primeiro contato com o texto, um leitor. Assim posto, ele o estuda, tenta compreender boa parte de suas relações externas, contextuais. Então, volta-se ao texto propriamente para encontrar, talvez, sua maior atração e maior desafio: a harmonização entre forma e conteúdo.

O estudo do objeto artístico na sua singularidade, cabendo-lhe compreender a forma e o conteúdo na sua inter-relação essencial e necessária; compreender a forma como forma do conteúdo e o conteúdo como conteúdo da forma, compreender a singularidade e as leis das suas inter-relações. (BAKHTIN, 1990:69 in DA SILVA & SILVA, 2003:37)

No entrelaçamento entre forma e conteúdo, as palavras ganham novos contornos e como luzes, mesclam-se e refratam-se por outras partes do texto. Os pensamentos de Bakhtin e Da Silva & Silva são reiterados por Masini (2002) ao dizer que "Poesia é um texto em que o significante não existe meramente a serviço do significado; onde significante e significado funcionam juntos; e onde é este conjunto (e não apenas o significado) que provoca sentimentos, impressões, emoções ou reflexões." Masini reforça que "na poesia, cada palavra tem seu papel não apenas por seu significado, mas por seu ritmo, pela sua sonoridade, pela forma como se relaciona com as outras palavras, e, modernamente, até mesmo pelo seu aspecto visual".

A língua da poesia não é a língua comum enfeitada com este ou aquele recurso da retórica, ela explode os quadros da gramática para através da agramaticalidade, criar um sistema "outro" de geração de sentido". (Laranjeira, 1993: 53) "O tradutor não pode colocar-se diante de um poema como se colocaria diante de um outro texto qualquer. Se a língua do poema é, sob muitos aspectos, uma antilíngua, a atitude operante do tradutor de poemas pouco terá a ver com a do tradutor comum. (LARANJEIRA, 1993:54)

Do tradutor de obras literárias e poéticas espera-se "uma sensibilidade e um talento semelhantes aos que tradicionalmente se exigem dos poetas" (ARROJO, 2003:36). Afinal, "a tradução literária é

também criação poética”. (DA SILVA & SILVA, 2003:35) Tanto o criador como o tradutor sabem que os elementos pertencentes à forma e ao conteúdo precisam ser habilmente equilibrados como num show malabar.

As palavras, os sons, as formas e a sua organização enquanto tais assumem a dianteira na expressão poética, trocando o seu estatuto subalterno de veículo do sentido, mero suporte - língua não-poética - pelo princípio ativo, gerador de sentidos nunca suspeitados (...). (LARANJEIRA, 1993:52).

## 2.1 O SOM

No complexo tear no qual as obras literárias e poéticas se entrelaçam e ganham forma, chamo a atenção para um fio: o som. Com isso, não o coloco em posição de superioridade aos demais ou concebo uma análise da sonorização independente do resto da trama. Apenas lanço um olhar mais cuidadoso sobre o papel que ele ocupa nos textos literários e poéticos. Assim feito, analiso a chegada do som no texto traduzido. Embora, em alguns casos ele não se faça presente. Há de se considerar uma negligência no trato dos sons em textos literários, principalmente em prosa.

Ora, na medida em que, em certos tipos de mensagem – a poética, particularmente -, a organização da substância sonora tem implicações fundamentais no modo de significação e na própria produção de sentido, tais fatores assumem indiscutível importância e podem constituir sérios problemas a resolver em termos de tradução. (LARANJEIRA, 1993:19)

O som e a história do homem coexistem marcando a vontade, o desejo e a inquietação do ser em se expressar. “O som já é um mediador entre a vontade-de-significar e o mundo a ser significado”. (BOSI, 2008:62) Em decorrência dos sons emitidos, nascem os signos. “O signo, enquanto junção de certos pensamentos a certos sons, é um fenômeno histórico e social”. (BOSI, 2008:49).

Alfredo Bosi (2008) descreve com maestria o nascimento do som como produto humano, proveniente do seu íntimo e com o intuito de relacionar-se com o mundo. Como resultado, um sopro, um som impregnado de significação é batizado de signo. “O signo é um segmento de matéria que foi assumido pelo homem para dar ato de presença a qualquer objeto ou momento da existência. No caso da fala, o signo é formado por uma substância, o som”. (Bosi, 2008:52) Segue o momento mágico do nascimento do som, como expressão e desejo mais íntimo do homem para comunicar-se com o mundo:

O som do signo guarda, na sua aérea e ondulante matéria, o calor e o sabor de uma viagem noturna pelos corredores do corpo. O percurso, feito de abertura e aperturas, dá ao som final um proto-sentido, orgânico e latente, pronto a ser trabalhado pelo ser humano na sua busca de significar. O signo é a forma da expressão de que o som do corpo foi potência, estado virtual. (BOSI, 2008:52-53).

Há entre muitos teóricos a defesa da tese de que há um vínculo entre o significante (as letras e os sons) e o significado conhecido por conexão motivada ou icônica. Destaca-se Roman Jakobson que dedica seus primeiros estudos à vinculação motivada entre o som e o sentido na poesia ocidental. (KIRCHOF, 2009:67)

Paes, em sua obra *Tradução: Uma Ponte Necessária* (1990), traz o que Jean Cohen expressa sobre o papel dos elementos poéticos, chamados por ele de operadores poéticos, como o metro, a rima, o epíteto anormal, a elipse, a inversão, a metáfora, entre outros na construção do significado do texto poético.

Esses operadores têm por função primordial perturbar a estruturação lógica do discurso, o encadeamento linear das suas idéias, obrigando-o a voltar-se sobre si mesmo, num processo circular de perda e recuperação de significado. O objetivo do processo de perturbação de sentido no texto poético é forçar a atenção do leitor a demorar-se no signo lingüístico em si, na sua homologia de som ou de forma com o conceito que exprime, em vez de apenas buscar este para além dele, como que através da transparência de um vidro. Salta

aos olhos a pertinência de tal ordem de idéias para uma teoria da tradução poética. (PAES, 1990:38)

A organização dos signos nos textos literários e poéticos produz uma sonorização ímpar. Para acentuar ainda mais este efeito, o autor utiliza recursos sonoros que brincam com a repetição de alguns padrões vocálicos ou figuras de linguagem, em posições estratégicas do texto. Destacam-se a aliteração, assonância, consonância, rimas, para-rimas, rima invertida e a onomatopéia. Segundo Ventola tais padrões podem ser distribuídos pelo autor para assim formar parte da prosódia artística tanto no verso quanto na prosa.

Tais fenômenos nos textos não são simplesmente *Simbolismo Sonoro* ou *onomatopéia*, mas de modo especial, eles são parte das várias formas de se expressar significação sonora nos textos, e assim, contribuir para o sentido total do contexto. Eles criam o modo prosódico do texto ou o caráter fono-estético. (VENTOLA, 1991:121).

Bosi também consagra as figuras de linguagem usadas a serviço do som nos textos:

A invenção poética arma contextos tão variados e tão estimulantes que arrancam os fonemas de sua latência pré-semântica e os fazem vibrar de significação. Figuras como a rima, a aliteração e a paranomásia não têm outro alvo senão remotivar, de modos diversos, o som de que é feito o signo. (BOSI, 2008:64)

Além de criar a musicalidade no texto, os recursos sonoros empregados pelo autor, podem, e na maioria das vezes têm, um propósito a mais. Eles chamam a atenção do leitor para determinada passagem, e de maneira especial quando estes recursos sonoros são utilizados na prosa. Eles simplesmente não podem ser ignorados numa tradução, considerando que eles contribuem em muito na elaboração ou reforço de um significado. Porém “nas traduções, os significantes fonológicos do original parecem receber menos atenção nos textos literários ditos de valor e parecem ser amplamente ignorados nos textos tidos de pouco valor”. (VENTOLA, 1991:119).

Além de Ventola, Berman também ressalta alguns descuidos por parte de tradutores que lidam com textos em prosa há certos elementos sonoros que seriam mais seriamente trabalhados na poesia. “Na medida em que a prosa é considerada inferior à poesia, as deformações da tradução são aqui melhor aceitas – quando não passam despercebidas”. (BERMAN, 2007:47)

Eija Ventola em seu artigo *‘Phonological Meanings In Literary Prose Texts and Their Translations’* (1991) sugere um método para estudantes localizarem significantes sonoros na ficção:

Há qualquer: significantes sonoros como rima, aliteração, assonância, etc?; padrões rítmicos evidenciados?; Agrupamentos ou padrões vocálicos?; Agrupamentos ou padrões consonantais?; Padrões grafológicos de ortografia, maiúsculas, hífens, uso de itálico, ou de formação de parágrafos? (VENTOLA,1991:122)

O ritmo não é uma característica exclusiva dos textos em verso, ele é também parte dos textos em prosa. “O romance, a carta, o ensaio, não são menos rítmicos do que a poesia, inclusive são multiplicidade entrelaçada de ritmos”. (BERMAN, 2007:55) Estar atento aos padrões rítmicos como sugere o método de Ventola, é estar atento a todas as formas de sonoridade que o autor lançou mão ao criar sua obra. “No entanto, a deformação pode afetar consideravelmente a rítmica, por exemplo, ao alterar a pontuação”. (BERMAN, 2007:55-56)

Considerando que na tradução de prosa se costuma negligenciar os elementos sonoros e rítmicos, toma-se um texto com fortes significantes sonoros para averiguar como este foi trabalhado por três tradutores. A obra em estudo, *The Chimes*, de Charles Dickens, primeiramente é analisada segundo o método sugerido por Ventola. Deste modo, evidenciam-se os elementos sonoros e rítmicos mais presentes.

## CAPÍTULO 3

### AS TRADUÇÕES BRASILEIRAS E A PORTUGUESA DE *THE CHIMES*

#### 3.1. DICKENS NO BRASIL

Os romances e contos de Charles Dickens aportaram no Brasil ainda no século XIX, principalmente após a vinda da Família real portuguesa para o Rio de Janeiro em 1808. Eram edições inglesas, outras provenientes dos Estados Unidos e ainda edições vindas da França e Bélgica traduzidas no idioma francês. Não se tem registro da data específica de entrada no país. A pesquisa foi realizada pela professora doutora da Universidade de São Paulo, Sandra Guardini T. Vasconcelos que objetivava levantar os romances ingleses que circulavam pelo Brasil no século XIX.

Os resultados obtidos até o momento indicam uma presença expressiva de romances ingleses no país, o que vem relativizar a idéia geralmente aceita de que autores e leitores brasileiros tiveram à sua disposição preponderantemente literatura francesa. Comprovam ainda a entrada maciça de obras de Walter Scott e Charles Dickens. (VASCONCELOS, 2008:01).

De acordo com os dados divulgados pela pesquisadora, encontra-se uma listagem de 42 obras de Dickens, entre romances, contos e coletâneas do autor. Há títulos coincidentes, porém provenientes de editoras distintas. Chama atenção que há apenas três títulos traduzidos em Português de Portugal. “Scenas da Vida Inglesa e uma Loa de Natal”, traz apenas a inicial do tradutor português, A.C. e data de 1864. “Cântico de Natal” foi traduzido por Eugênio de Castilho em 1873 e o último título em português “O Homem e o Spectro” não apresenta nome do tradutor ou data, apenas a procedência, Casa Editora David Corazzi de Lisboa.

Portanto, os primeiros contatos dos brasileiros com as histórias de Dickens deram-se principalmente de duas maneiras: no idioma original 20 títulos e outros 19 títulos de traduções francesas procedentes de Paris

e de Bruxelas. No entanto, já no ano de 1870 o periódico carioca *Jornal da Tarde* convida o escritor brasileiro Machado de Assis, para traduzir semanalmente um trecho da obra dickensiana, *Oliver Twist*. Ele assim o fez de 23 de abril a 23 de agosto de 1870. Porém, a tradução de Machado de Assis ficou incompleta e muitos trechos foram resumidos.

Machado não partiu do original, mas de uma versão em francês do romance. Adotou o procedimento duvidoso de resumir ou cortar passagens inteiras da obra. Para completar, abandonou a empreitada no meio do capítulo 28 – o livro tem 53 no total. (ATÉ, 2002).

Em 2001, a editora Hedra decidiu publicar a obra na íntegra. Para isso, contratou o tradutor paulista Ricardo Lísias para traduzir os capítulos faltantes de *Oliver Twist*. Um dos diretores da editora, Iuri Pereira, comenta o desafio de concluir a tradução com outro tradutor com mais de um século de diferença. Para isso, Ricardo Lísias teve que considerar o estilo do século XIX e as marcas machadianas deixadas na tradução.

Começou com uma leitura atenciosa da tradução feita por Machado de Assis, a partir de pesquisas nos originais do *Jornal da Tarde*, arquivados na Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro. Em seguida, releu a obra do autor na época em que iniciou a tradução, em 1870. (...) Lísias descobriu que, para realizar sua tradução, Machado de Assis utilizou uma edição em francês de *Oliver Twist*, o que, somado ao seu próprio estilo, repercutiu no ritmo do texto. Ele tomou diversas liberdades: cortou longos trechos e acrescentou outros, além de modificar a paragrafação. O resultado final é um texto um pouco mais leve e com um certo ar irônico. (RETOMADA, 2002).

Nem todos os dezenove romances de Dickens foram traduzidos para o português do Brasil. Não consta a tradução das obras *Our Mutual Friend* (1865); *Barnaby Rudge* (1841); *Martin Chuzzlewit* (1843-44); *The Battle for Life* (1846); e *The Old Curiosity Shop* (1840-1841) em nenhuma editora nacional. *The Old Curiosity Shop* é uma obra de grande popularidade entre os ingleses e há traduções dela para outros

países. Em Portugal, aparecem duas traduções – uma de Ersílio Cardoso (Portugália, 1972) e outra por Ana Macedo e Sousa (Ediclube – 1997). Especialmente para o público brasileiro há somente uma adaptação para o público infanto-juvenil por Maria Lúcia de Melo e Souza, com o título *A Galeria do Antiquário* (Paulinas, 1961), e na internet uma tradução resumida de Maria da Graça Lima. Na versão original, a obra divide-se em 70 capítulos e na versão on-line está em 15 capítulos. Portanto, trata-se de uma tradução resumida ou incompleta.

Enquanto há obras de Dickens inéditas no Brasil, ou que chegaram através de adaptações, resumos ou parcialmente, há outras que receberam duas ou mais traduções ao longo dos anos. Enquadram-se nesta categoria dos mais traduzidos: *Christmas Carol*; *Oliver Twist* e *David Copperfield*. Estas obras, inclusive, receberam diversas adaptações, principalmente para o público infanto-juvenil.

Em breve pesquisa, foram encontradas dez adaptações de *Oliver Twist* para o público infanto-juvenil brasileiro, incluindo uma versão em História em Quadrinhos feita por John Malam em 2008 pela editora IBEP Nacional.<sup>1</sup>

A obra *Christmas Carol* também recebeu diversas adaptações para o público infanto-juvenil. A mais antiga pesquisada foi condensada, traduzida e adaptada pela poetisa Cecília Meirelles por volta dos anos 40. Recebeu o título *Um Hino de Natal*, e foi publicada pela revista *Seleções (Reader's Digest)*. Os títulos dados às adaptações de *Christmas Carol* variam bastante, como *O adorável Aventureiro*, escolha de Sandro Pivatto em 1971 (Bruguera), *Três Espíritos de Natal*, por Wallace Leal V. Rodrigues em 1987 (O Clarim), *O Natal do Aventureiro* adaptado por Telma Guimarães Mota, 2000 (Scipione), bem como *Uma História de Natal*, por Ana Maria Machado (Ática/2002); *Cântico de Natal*, recontando por Anne De Graaf (Dimensões, 1997); *Canção de Natal* por Heloisa Jahn (Cia das Letrinhas, 1996) e *Conto de Natal*, recontado por Elsie Lessa em 1983 (Tecnoprint).

Há muitos tradutores, mas nenhum traduziu muitas obras do autor vitoriano. Os quadros abaixo<sup>2</sup> priorizam organizar por tradutor, ano e editora as principais obras de Charles Dickens traduzidas para o Brasil. Há obras que foram reeditadas em anos e por editoras diferentes. As

---

<sup>1</sup> Adaptações de *Oliver Twist*: de Luiz Antonio Aguiar (Melhoramentos, 2006); Edy Lima (Scipione, 2008); Henrique Félix (Escala Educacional, 2007); Rodrigo Espinosa Cabral (Rideel, 2004) e Naia Bray-Moffatt, tradução de Hildergard Feist (Companhia das Letrinhas, 2007).

<sup>2</sup> Organizado pela autora deste trabalho através de consulta a diversos sites de livrarias e sebos do Brasil.

informações nos quadros não estão completas. A cada ano são lançadas ou reeditadas obras de Charles Dickens por diferentes editoras. Há ainda, publicações muito antigas, encontradas apenas em sebos e com poucos registros formais.

### Pickwick Papers (1836)

<b>Título Traduzido</b>	<b>Tradutor</b>	<b>Editora</b>	<b>Ano</b>
As Aventuras do Sr. Pickwick	Otávio Mendes Cajado	Globo  Abril Abril Cultural Círculo do Livro	1951/2004 2007 1971 1979 1983
Memórias de Pickwick	Orígenes Lessa (adap. Infanto-juvenil)	Ediouro	1970 1986
Os Cadernos de Pickwick	Margarida Vale de Gato (portuguesa)	Tinta da China	2009
Sr. Pickwick em Flagrantes	Paulo Mendes Campos (adap. Infanto-juvenil)	Scipione Nacional	2004 2006

### Oliver Twist (1837-1839)

<b>Título Traduzido</b>	<b>Tradutor</b>	<b>Editora</b>	<b>Ano</b>
Oliveiro Twist (inacabado)	Machado de Assis	Jornal da Tarde	1870
Oliver Twist	Antonio Gaspar Ruas	Abril Cultural Melhoramentos Círculo do Livro	1983 1984 1993
Oliver Twist	Marina Guaspari/Sylvia Guaspari	Techoprint Ediouro	1986 2002
Oliver Twist	Machado de Assis / Ricardo Lísias	Hedra	2002

### Nicholas Nickleby (1838-1839)

<b>Título Traduzido</b>	<b>Tradutor</b>	<b>Editora</b>	<b>Ano</b>
Vida e Aventuras de Nicholas Nickleby	Oscar Mendes e Milton Amado	José Olympio	1957
Atropelos de Nicolau	Anne de Graaf	Dimensão	1997

**The Old Curiosity Shop (1840-1841)**

<b>Título Traduzido</b>	<b>Tradutor</b>	<b>Editora</b>	<b>Ano</b>
A Galeria do Antiquário	Maria Lúcia de M. e Souza (Adaptação)	Paulinas	1961

**The Christmas Carol (1843)**

<b>Título Traduzido</b>	<b>Tradutor</b>	<b>Editora</b>	<b>Ano</b>
Cântico de Natal	John Green	Martin Claret	2004 2010
Um Cântico de Natal	Alexandra Aragão	Quasi	2008
Um Conto de Natal	Carmen Seganfredo e Ademilson Franckini. , L&PM	2003	
Um Cântico de Natal	Fabio Cyrino	Landmark	2010

**The Chimes (1844)**

<b>Título Traduzido</b>	<b>Tradutor</b>	<b>Editora</b>	<b>Ano</b>
O Carrilhão	Maria Lúcia de Mello e Souza	Paulinas	1942
A Voz dos Sinos	Elsie Lessa	Martins Itatiaia	1941 2004
Os Carrilhões	José Paulo Paes	Tecnoprint Ediouro	1988 1993
Os Carrilhões	John Green	Martin Claret	2004

**The Cricket on the Hearth (1845)**

<b>Título Traduzido</b>	<b>Tradutor</b>	<b>Editora</b>	<b>Ano</b>
O grilo da lareira	Aldo Della Nina	Saraiva	1953
O grilo da lareira	Não consta	Russel	2003

**Dombey and Son (1846-1848)**

<b>Título Traduzido</b>	<b>Tradutor</b>	<b>Editora</b>	<b>Ano</b>
Dombey e Filho	Costa Neves e Flávio Poppe de Figueiredo	Paulinas	1962/1967
Dombey e Filho	Vicente Pedroso	Paulinas	1960

**David Copperfield (1849-1850)**

<b>Título Traduzido</b>	<b>Tradutor</b>	<b>Editora</b>	<b>Ano</b>
David Copperfield	Costa Neves	W.M. Jackson Tecnoprint Ediouro	1952/1959 1987 1993

**Bleak House (1852-1953)**

<b>Título Traduzido</b>	<b>Tradutor</b>	<b>Editora</b>	<b>Ano</b>
Casa Soturna	Oscar Mendes	Globo Nova Fronteira	1951 1986
Casa de Hóspedes	Rolando Roque da Silva	Círculo do Livro	1965

**Hard Times (1854)**

<b>Título Traduzido</b>	<b>Tradutor</b>	<b>Editora</b>	<b>Ano</b>
Tempos Difíceis	José Maria Machado	Clube do Livro	1969

**Little Dorrit (1855-1857)**

<b>Título Traduzido</b>	<b>Tradutor</b>	<b>Editora</b>	<b>Ano</b>
A Pequena Dorrit	Ênio Gonçalves (adaptação)	Bruguera	1969

**A Tale of Two Cities (1859)**

<b>Título Traduzido</b>	<b>Tradutor</b>	<b>Editora</b>	<b>Ano</b>
Uma História de Duas Cidades	Berenice Xavier	José Olympio	1946
Um Conto de Duas Cidades	Sandra Luzia Couto	Nova Cultural	1996 2003
Um Conto de Duas Cidades	Raul de Sá Barbosa	Nova Fronteira	1982
Um Conto de Duas Cidades	Débora Landsberg	Estação Liberdade	2010

**Great Expectations (1860-1861)**

<b>Título Traduzido</b>	<b>Tradutor</b>	<b>Editora</b>	<b>Ano</b>
Grandes Esperanças	Cosette Alencar	Itatiaia	1966
Grandes Esperanças	Armando de Moraes	Alves Francisco/Círculo do Livro	1982
Grandes Esperanças	Alceu Masson	Abril Cultural Ediouro Techonoprint	1984 1993 1986
Grandes Esperanças	José Eduardo Moritzson	Abril Francisco Alves	2010 1982

**The Mystery of Edwin Drood (1870)**

<b>Título Traduzido</b>	<b>Tradutor</b>	<b>Editora</b>	<b>Ano</b>
O Mistério de Edwin Drood	Aristides Barbosa	Clube do Livro	1979
O Mistério de Edwin Drood	Paulo Henriques Britto	Companhia das Letras	1993
O Mistério de Edwin Drood	Hermínio C. Miranda	Lanchâtre	2001/2002

Há uma curiosidade com relação à última obra escrita por Dickens, *The Mystery of Edwin Drood*” de 1870. Trata-se da primeira obra policial do autor que, quis o destino, morresse sem concluir o mistério de quem era o assassino. A obra, mesmo inacabada, recebeu diversas publicações. Porém, por volta de dois anos da morte de Dickens, um mecânico estadunidense, sem escolaridade, diz ter recebido de forma psicografada os capítulos finais do romance pelo próprio Dickens. Há muita discussão sobre a autenticidade do texto e a veracidade do ocorrido. Ainda assim, há editoras que publicaram a obra na íntegra – com a inclusão dos capítulos que teriam sido escritos de forma mediúmica. Até o início deste século, os leitores brasileiros apenas dispunham da obra *The Mystery of Edwin Drood*, deixada em vida, por assim dizer, por Dickens. Em 2002, a editora Lanchâtre publicou *O Mistério de Edwin Drood* na versão aceita por alguns como completa. A tradução é do pesquisador, escritor espírita e tradutor Hermínio C. Miranda.

*O Mistério de Edwin Drood* vinha saindo em folhetim. Como sugere seu título, propunha um enigma. Teria o jovem Drood sido morto? Por quem? Sobre as muitas dúvidas e angústias dos fãs, não demorou a erguer-se um mercado: o de versões para a conclusão da história. A mais absurda foi lançada em 1873, nos Estados Unidos. Teria sido ditada pelo espírito de Dickens ao mecânico Thomas James. (GRAIG, 2002)

Há a possibilidade de alguns contos do autor ainda não terem sido traduzidos oficialmente para o público brasileiro. É difícil precisar, pela quantidade de contos de autoria de Dickens e por muitos serem publicados sob a forma de coletâneas com diferentes títulos. A mais recente coletânea de contos de Dickens chama-se “História de Fantasmas”, pela editora L&PM em 2009. São 13 contos traduzidos por diversos tradutores brasileiros. Entre eles, Beatriz Viégas-Faria, tradutora premiada por traduções feitas de obras de Shakespeare.<sup>3</sup>

Próximo ao bicentenário de nascimento de Dickens, 1812, 2012, percebe-se que o interesse crescente por suas obras no Brasil. Há traduções recentes sendo publicadas bem como obras adaptadas para o público infanto-juvenil. O cinema ajuda a alavancar o interesse. Em

---

<sup>3</sup> Ver seu verbete no Dicionário de Tradutores publicado em 15 de junho de 2009 por: Fedra Rodríguez Hinojosa e Marie-Hélène Catherine Torres.

2009, Disney lançou *Christmas Carol* em desenho animado, versão 3D, que no Brasil recebeu o título de *Os Fantomas de Scrooge*.

### 3.2 THE CHIMES NO BRASIL

É difícil precisar quando *The Chimes* chegou ao Brasil. Ainda de acordo com a pesquisa realizada por Vasconcelos em 2008 constam alguns exemplares da obra, que seriam os primeiros a se ter registro de entrada no país. Neste rol há uma obra em inglês, publicada em 1845, outra também em inglês sem data de impressão e uma tradução do francês de 1846. A fonte da pesquisadora é o Gabinete Português de Leitura do Rio de Janeiro.

No site da Biblioteca Nacional constam duas traduções de Elsie Lessa, uma publicada pela Livraria Martins em 1941 e outra pela Itatiaia de 2004. Trata-se do mesmo texto, há apenas uma adequação no padrão ortográfico em decorrência de mudanças ocorridas no intervalo entre as duas publicações. Há ainda a tradução de José Paulo Paes de 1993, pela Ediouro e, do mesmo tradutor, pela editora Tecnoprint em 1988. Neste caso, os textos são coincidentes, apenas uma nova publicação por editoras diferentes. Por fim, existe a tradução de John Green de 2004 pela Martin Claret. A tradução mais antiga de que se tem registro na Biblioteca Nacional é de 1935, com uma reedição em 1942, trata-se de *O Carrilhão* com tradução de Maria Lúcia de Mello e Souza pelas edições Paulinas.

Para este trabalho, foram escolhidos dois textos brasileiros, um de José Paulo Paes *Os Carrilhões* (1993) pela Ediouro, e o outro de Elsie Lessa *A Voz dos Sinos* (2004), pela editora Itatiaia. *Os Sinos de Ano Novo* aparece como a terceira tradução, porém de origem portuguesa, feita por Lucília Filipe, pela editora Europa-américa (2001). Embora com títulos distintos, trata-se da tradução da mesma obra literária.

Num primeiro momento, havia o desejo de utilizar nesta pesquisa a tradução de Elsie Lessa e de John Green por ambos terem sido publicados em 2004 e serem as traduções mais recentes. Porém, em decorrência dos escândalos envolvendo a editora Martin Claret por plágio tradutório e o fato de não se achar qualquer registro de John Green, optou-se por descartar esta tradução.

### 3.3 OS TRADUTORES DE *THE CHIMES*

#### **José Paulo Paes (1926-1998)**

José Paulo Paes deixou sua marca na literatura brasileira como poeta, ensaísta, crítico literário e tradutor. Por formação acadêmica era Químico Industrial, assim se poderia supor que Paes transitaria por caminhos distantes da Literatura. No entanto, a química sempre pareceu ter um papel coadjuvante em sua história. Seu avô era livreiro, talvez daí tenha nascido seu gosto pelas letras. Na faculdade em Curitiba, mantinha-se em contato com os literatos da cidade e escrevia para o jornal *Joaquim*, do escritor Dalton Trevisan. Em 1947, escreveu seu primeiro livro de poesias, *O Aluno*. O mesmo recebeu crítica de Carlos Drummond de Andrade, que o acusou de imitação.

Após a faculdade, em retorno a São Paulo, paralelo ao trabalho em laboratório farmacêutico, escrevia como colaborador para publicações como *Folha de S. Paulo*, *O Estado de S. Paulo*, *O Tempo*, *Jornal de Notícias* e *Revista Brasiliense*. Foi enquadrado como escritor modernista da Geração 45. Relacionava-se com escritores como Oswald de Andrade, Augusto de Campos, Haroldo de Campos, Graciliano Ramos e Jorge Amado.

Com sua segunda publicação, a obra *Cúmplice*, em 1951, Paes parece ter encontrado seu norte literário. Em 1963, passa a viver somente da literatura ao trabalhar na editora Cultrix. Em parceria com Massaud Moisés organizam o Pequeno Dicionário da Literatura Brasileira, em 1967. Nos anos finais de vida volta-se à poesia infantil. São de sua autoria 17 livros de poesia, 17 ensaios e estudos e 13 obras infanto-juvenis.

Com sua aposentadoria da editora em 1981, dedica-se exclusivamente às traduções. Seu nome é verbete no Dicionário de Tradutores Literários no Brasil. Constam como suas traduções 32 obras, 11 antologias e 4 obras infanto-juvenis. Paes trouxe para o português obras de escritores de diversas nacionalidades como ingleses, americanos, dinamarqueses, italianos e gregos. O grego moderno lhe consumiu anos de estudos independentes.

Ele foi um dos teóricos e ensaístas mais importantes da Literatura Nacional dos últimos tempos, respeitado no meio acadêmico, porém, sem formação superior. Um dos mais importantes tradutores dos últimos anos que conhecia as línguas que traduzia pelos caminhos do

autodidatismo. (Renato Roschel, 2003, *Speculum*) (ROSCHEL, 2003).

Entre os grandes escritores traduzidos por Paes destacam-se Charles Dickens, Joseph Conrad, Konstantínos Kaváfis, Laurence Sterne, W. H. Auden, William Carlos Williams, Paul Éluard, Hölderlin, Paladas de Alexandria, Edward Lear, Rilke, Lewis Carroll, Ovídio, Níkos Kazantzákis, entre outros. O reconhecimento por suas traduções lhe rendeu a direção da oficina de tradução de poesia no Instituto de Estudos da Linguagem (IEL) da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp).

Paes também foi um estudioso da própria tradução, sendo de sua autoria a obra *Tradução: A Ponte Necessária* (1990). No livro, Paes apresenta reflexões sobre aspectos culturais, teóricos e práticos da arte de traduzir bem como um panorama da tradução literária no Brasil. No âmbito da tradução de poesia, Paes traz os pensamentos do tradutor Octavio Paz:

A impossibilidade de substituição e remoção só vige dentro da língua em que ele foi composto, onde se constitui numa ocorrência singular e irrepetível. Mas essa ocorrência é transponível a outra língua desde que nesta sejam encontrados signos equivalentes ou aproximados capazes de expressar-lhe não só o significado conceitual e afetivo (conotativo) como também o caráter especial das ligações estabelecidas entre os signos, as quais, transcendendo a ordem da gramática, passam a integrar a ordem da poesia. (PAES, 1990:40).

Com a tradução da obra grega *Poemas de Giorgos Seféris*, prêmio Nobel da Paz, José Paulo Paes ganhou o Prêmio Jabuti na categoria de “Melhor Tradução” em 1993. A primeira obra de tradução de José Paulo Paes foi a coletânea de contos de Charles Dickens, na qual se inclui a história *The Chimes*, objeto de estudo desta dissertação.

### **Elsie Lessa (1912-2000)**

Elsie Lessa foi contista, radialista, jornalista, cronista e tradutora. Ruy Castro em sua obra *Ela é Carioca* (1999), escreve que “Elsie tem seu lugar ao lado dos maiores cronistas da Língua Portuguesa como Rubem Braga, Paulo Mendes Campos e Fernando Sabino.” (CASTRO, 1999)

Era neta do escritor e gramático Júlio Ribeiro, membro da Academia Brasileira de Letras, e foi casada com o escritor e também imortal Orígenes Lessa, com quem teve um filho, o jornalista, cronista e escritor Ivan Lessa. Foi casada, pela segunda vez, com o jornalista e escritor Ivan Pedro de Martins.

Sua principal função profissional foi a escrita e a publicação de seus contos e crônicas. De 1952 a 2000, ano de sua morte aos 88 anos, Elsie escreveu e publicou sem interrupção no jornal O Globo. Nenhum outro escritor teve um espaço por tanto tempo nas páginas desse jornal. “Sua coluna, antes de receber seu nome, se chamou Globe-Trotter. E esse era um belo resumo do que fazia: um diário, narrando suas experiências pelo mundo, no Rio de Janeiro, em Lisboa, Londres ou por onde quer que já tivesse passado”. (CRONISTA, 2002)

Ao longo do exercício profissional, seus textos foram organizados em coletâneas. A primeira delas foi *Enfermaria de Terceira*, em 1942. Nesta obra fica evidente a consciência social da autora que mostra a injustiça social e a miséria a que muitos estão condenados. (COELHO, 2002:407) Há ainda mais 7 coletâneas publicadas de Elsie. Destacam-se *A Dama da Noite*, em 1963; *Ponte Rio-Londres*, em 1984 e *Canta que a Vida é um Dia* também de 1984.

Elsie adaptou a história de Charles Dickens, a famosa *Christmas Carol* (1843) – traduzida como *Conto de Natal*, em 1970. A adaptação transformou o texto em uma obra infanto-juvenil. Há apenas este registro de adaptação em sua biografia.

As obras literárias *O Ninho de Fidalgos*, de Turguenieff, *Máximas e Reflexões*, de Epíteto, bem como *A voz dos Sinos*, de Charles Dickens foram traduzidas por Elsie Lessa. Inúmeras peças teatrais encenadas em São Paulo e Rio de Janeiro devem sua tradução à escritora.

### **Lucília Filipe**

Sobre a tradutora Lucília Filipe pouco se tem registro nos sites. Seu nome figura como tradutora em diversos textos e obras das mais diversas ordens, como romances, texto acadêmicos e jornalísticos. Por exemplo, o famoso texto de Al Gore *Uma Verdade Inconveniente: Emergência planetária do aquecimento global e o que podemos fazer em relação a isso* (An Inconvenient Truth, 2006) foi traduzido para o público português por Lucília Filipe bem como *A Convocatória* (The Summons, 2002) do popular escritor estadunidense John Grisham. Ela aparece no site *bibliowki.com.pt* na relação das tradutoras portuguesas. Em nenhum dos sites pesquisados foram encontradas informações sobre

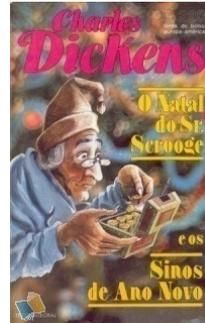
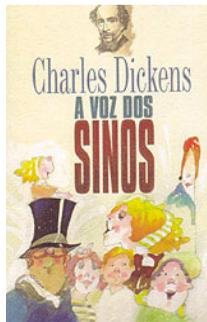
data de nascimento, vínculo a alguma universidade ou empresa ou mesmo alguma palavra sobre sua vida.

### 3.4 ANÁLISE DE DADOS PRELIMINARES E DOS ELEMENTOS MACRO- TEXTUAIS

Para facilitar o entendimento da análise comparativa das duas traduções nacionais mais a publicação portuguesa, início pelos dados preliminares e de nível macro-textual como título, capa, notas de rodapé, prefácio, divisão do texto, título de capítulos, etc. Num segundo passo, chega-se à análise micro-textual que considera, por exemplo, mudanças fonéticas, gráficas, micro-sintáticas, léxico-semânticas, estilísticas, entre outras.

O que primeiramente chama a atenção em uma análise inicial entre as três traduções, diz respeito à tradução do título. O título original *The Chimes*, foi traduzido por Elsie Lessa como *A Voz dos Sinos*, enquanto *Os Carrilhões* foi a opção de José Paulo Paes; já Lucília Filipe apresenta *Os Sinos de Ano Novo*. No original, há um subtítulo – *A Goblin Story of Some Bells that Rang an Old Year Out and a New One In* – porém, em ambas as traduções brasileiras, este subtítulo foi omitido. Já Lucília traz este subtítulo, não na capa, mas nas páginas internas: *Uma História de duendes sobre uns sinos que repicavam pela saída do ano velho e pela entrada do ano novo*.

As capas mostram elementos visuais singulares referentes a cada publicação.



A obra *Os Carrilhões e Outros Contos* tem ao fundo figuras de relógios antigos e não há elementos humanos. Não há muitas cores ou qualquer elemento infantil. Mostra-se como uma capa de livro mais

atrativa ao público adulto. O nome do autor está em evidência, mas o título está mais destacado.

Na obra seguinte, *A Voz dos Sinos*, encontram-se elementos humanos caricaturados que tanto atraem a atenção do público infantil quanto do adulto. O nome do autor está bastante evidenciado com a inclusão do desenho do seu rosto. A palavra sinos aparece com maior destaque, ainda que não apareça qualquer ilustração referente a sino.

A última capa apresenta com bastante destaque, em rosa, o nome de Charles Dickens, em segundo plano o nome das duas obras presentes no livro: *O Natal do Sr. Scrooge* e *Os Sinos de Ano Novo*. Há a ilustração de um velhinho magro com capuz contando avidamente moedas de ouro num pequeno baú em suas mãos. Referência ao Sr. Scrooge, personagem principal da primeira história do livro. O fundo está desfocado. A figura do velhinho em forma de ilustração numa capa carregada de cores pode sugerir que se trata de uma obra infanto-juvenil.

Os três títulos em português das obras *The Chimes* trazem o nome sinos ou seu verbete, carrilhões, porém em nenhuma das capas aparece este objeto. Os relógios antigos representados na obras *Os Carrilhões*, sugerem o badalar, mas não a relação direta com sinos.

Agora, se observa como cada tradutor lidou com subtítulos, notas de rodapé e capítulos.

Seguindo por esta análise pré-liminar, observando dados que não se encontram no texto propriamente, chamam a atenção algumas informações presentes no livro traduzido por José Paulo Paes. O título da obra, *Os Carrilhões e Outros Contos*, já leva o leitor a duas conclusões. A primeira é que se trata de um conto e segundo, que este recebeu destaque diante dos outros. Além disso, a obra faz parte de uma coletânea lançada pela editora Ediouro, *Clássicos de Bolso*, conscientizando previamente o leitor, caso desconhecesse o fato, que tem em mãos uma obra de um autor renomado e não contemporâneo. Outro fato importante é que já na capa aparece o nome do tradutor, dando-lhe o crédito de seleção, prefácio, tradução e notas. Além da história de natal *The Chimes*, há ainda 14 contos neste livro traduzidos por José Paulo Paes. *The Chimes* é a maior história, estendendo-se das páginas 91 a 141. A obra toda - *Os Carrilhões e Outros Contos* - perfaz 166 páginas, escritas com fonte pequena e espaçamento mínimo entre linhas, característica das edições ditas de bolso.

As ilustrações presentes no livro não estão relacionadas às histórias. Há uma ilustração de Charles Dickens, a seguir uma ilustração referente a uma obra de grande referência do autor, David Copperfield, há ainda a ilustração de uma das residências de Dickens e um retrato do

autor. As duas últimas são fotos antigas da esposa de Dickens e de sua cunhada, todas em preto e branco.

Após as ilustrações, há um texto em três páginas sobre Charles Dickens, descrevendo a importância de seu legado de maneira crítica e consistente, incluindo diversas fontes. O texto é assinado pelo próprio tradutor. Na sequência, José Paulo Paes apresenta suas Notas Liminares. Em duas páginas, o tradutor explica a origem dos contos selecionados, situa-os cronologicamente, apresenta alguns dados que julgou relevantes sobre alguns dos contos que traduziu. Além disso, revela alguns cuidados utilizados por ele durante a tradução. “Procurei respeitar, sempre que possível, na tradução, o ritmo peculiar da prosa dickensiana, ritmo baseado nos longos períodos cheios de repetições e frases intercaladas” (PAES apud DICKENS, 1983:15) Paes também revela como lidou com os pronomes de tratamento e o formalismo inglês.

Deixei, outrossim, de traduzir certas expressões de tratamento, como *sir*, *master*, etc, por julgá-las tipicamente inglesas e, como tais, intraduzíveis. Finalmente, preferi, nos diálogos, a segunda pessoa – *vós*, para linguagem cerimoniosa; *tu* para linguagem familiar – por achá-las mais consentâneas com o formalismo que caracterizou os *mores* vitorianos. (PAES apud DICKENS, 1983:15).

José Paulo Paes também tem o cuidado de explicitar as fontes originais para a tradução, fornecendo ainda a referência de uma tradução em português feita por Otávio Mendes Cajado de 1951, assim como da versão em espanhol de toda a obra de Dickens feita por José Mendez Herrera, de 1951 e 1952. Estas traduções, segundo o tradutor, foram utilizadas para esclarecimentos de dúvidas encontradas e elucidações de certas passagens. Não há notas de tradução na obra.

*A Voz dos Sinos*, traduzido por Elsie Lessa, uma obra de volume único com 111 páginas, não divide cena com outras obras de Charles Dickens. Uma breve biografia do autor está presente nas orelhas do livro. Não consta o nome da tradutora na capa. Não há notas de tradução ou preliminares da tradutora. A tradução *A Voz dos Sinos* também não apresenta notas de rodapé.

No livro traduzido por Lucília Filipe há dois contos de natal de Charles Dickens, na capa da obra eles dividem espaço: *O Natal do Sr. Scrooge e os Sinos de Ano Novo*. A primeira obra *O Natal do Sr.*

Scrooge, é a tradução de *Christmas Carol (1843)*. O livro é uma edição de bolso da editora Europa-américa de 2001, embora em nenhuma parte do livro conste o ano desta publicação. Este dado foi obtido através do registro da obra no site oficial da Biblioteca Nacional de Portugal. Há 166 páginas, sendo as páginas 91 a 166 destinadas ao conto em estudo. O nome da tradutora não aparece na capa, apenas no interior, junto ao título original. Logo após há uma página para título e subtítulo, há outra com a relação dos personagens e função dos mesmos no enredo, como Dickens fazia. A tradutora portuguesa também opta por não apresentar notas de tradução ou preliminares, bem como notas de rodapé no decorrer das páginas do conto.

A obra divide-se em quatro capítulos. Há alusão ao passar da hora pelo badalar dos sinos.

<b>The Chimes</b>	<b>Os Carrilhões</b>	<b>A Voz dos Sinos</b>	<b>Os Sinos de Ano Novo</b>
The Second Quarter	Segundo Quarto	Segundo Quarto de Hora	Segundo Quarto
Third Quarter	Terceiro Quarto	Terceiro Quarto de Hora	Terceiro Quarto
Fourth Quarter	Último Quarto	Último Quarto de Hora	Quarto Quarto

Aqui se observa como E. Lessa preferiu evitar o uso repetitivo *quarto quarto de hora*, substituindo por *último*. José Paulo Paes e Lucília Filipe foram mais enxutos, não há referência direta à hora – semelhante ao original. A estrutura de apresentação da história através de quatro capítulos se manteve nas três traduções. No inglês, a referência de quarto, está bastante atrelada à hora, uma vez que muitos a utilizam quando dizem faltar um quarto para as três horas, por exemplo, ou ainda, que se passou um quarto das cinco. Porém, o termo um quarto na língua portuguesa, em nada se associa à forma de dizer as horas. A tradução de Elsie Lessa tornou-se, portanto, mais explicativa, enquanto as de José Paulo e Lucília Filipe provocam estranheza, ainda que estejam mais próximas ao inglês.

No original, Dickens apresenta, antes de iniciar a história, uma lista com o nome e função dos personagens do enredo. As traduções brasileiras não trazem esta listagem. Como já observado, Lucília Filipe a mantém. As ilustrações acompanham as histórias e romances de

Dickens, porém nas três traduções em estudo, elas não se fazem presentes.

### 3.5 ALGUMAS ESCOLHAS LEXICAIS

O original, ao longo do enredo utiliza os vocábulos *Bells* e *Chimes*. As tradutoras Elsie Lessa e Lucília optaram por não distingui-los em seus respectivos textos, traduzindo ambos os termos como sinos. Por outro lado, José Paulo Paes optou por traduzir *Bells* como sinos e *chimes* como carrilhões.

O autor atribui aos sinos características humanas como falas, atitudes e expressões que não deixam dúvidas de suas funções como personagens, atuando efetivamente na trajetória e desfecho da história. Além disso, Dickens toma o cuidado de trazer “Os Sinos” ou as diversas formas que estes assumem no enredo com letras maiúsculas, qualidade dada aos nomes próprios.

<b>Charles Dickens</b>		
‘Who puts into the mouth of Time, or of its servants’, said the <u>G</u> oblin of the Bell (...) (p. 123)		
<b>Elsie Lessa</b>	<b>José Paulo Paes</b>	<b>Lucília Filipe</b>
- Aquele que põe na boca do tempo ou na de seus ministros – disse o espírito do sino (...) (p. 66)	- Aquele que põe na boca do Tempo ou de seus servos – disse o Duende do Sino(...) (p.119)	- Quem põe na boca do tempo, ou dos seus servos – disse o duende do sino (p.135)

Elsie Lessa além de não manter a maiúscula, não traduz *Goblin* como duende. Paes e Lucília trazem a palavra duende, mas apenas Paes tem o *Duende* e também *Sino* com letra maiúscula, como um nome próprio.

<b>Charles Dickens</b>		
‘And you have thanked them?’, said the <u>B</u> ell. (p.122)		
<b>Elsie Lessa</b>	<b>José Paulo Paes</b>	<b>Lucília Filipe</b>
- E você agradeceu-lhe por isso? – disse a voz. (p. 65)	- E tu lhes agradeceste? – perguntou o Sino (p.119)	- E tu agradeceste-lhes? – disse o Sino (p.134)

Neste exemplo apenas Elsie traz *voz* com letra minúscula em tradução a *Bell*. Paes e Lucília mostram *Sino* com maiúscula.

<b>Charles Dickens</b>		
'The voice of Time', said the <u>Phantom</u> (...) (p.123)		
<b>Elsie Lessa</b>	<b>José Paulo Paes</b>	<b>Lucília Filipe</b>
- A voz do tempo – continuou o fantasma (p.65)	- A voz do Tempo – disse o fantasma (p.119)	- A voz do tempo – disse o fantasma (p.134)

Elsie segue com as minúsculas, incluindo a expressão *The voice of Time*, da mesma forma que Lucília. Paes escreve *Tempo* com maiúscula, como o texto de Dickens, mas prefere deixar fantasma na minúscula.

<b>Charles Dickens</b>		
'Listen!' said the Shadow. (p.124)		
<b>Elsie Lessa</b>	<b>José Paulo Paes</b>	<b>Lucília Filipe</b>
- Escuta! – disse o espectro (p.67)	- Escuta! – disse a Sombra (p. 120)	- Escuta! – disse a sombra (p. 136)

*Shadow* foi traduzido por Lucília como *sombra*, mas colocado sem letra capital. Paes opta pela maiúscula, como se fosse nome próprio e Elsie prefere traduzir *espectro*, e sem maiúscula.

Quando o tradutor prefere manter as maiúsculas às falas dos seres, é como se as reconhecesse como personagens. Assim o fez Paes em três dos quatro exemplos mostrados. Elsie apagou esse traço, como se não estivesse de fato lidando com seres misteriosos ou fantásticos. Lucília preferiu manter a maiúscula somente quando os sinos (Bells) se pronunciaram.

Os Sinos / Os Carrilhões / Os Sinos de Ano Novo dividem cena com outros personagens. Observa-se pelo quadro abaixo como os tradutores lidaram com os nomes destes personagens:

<b>The Chimes</b>	<b>A Voz dos Sinos</b>	<b>Os Carrilhões</b>	<b>Os Sinos de Ano Novo</b>
Margaret Veck (Meg) Richard	Margarida (Meg) Ricardo	Margaret Veck (Meg) Richard	Margaret Veck (Meg) Richard
Sir Joseph Bowley Alderman Cute	Sir José Bowley Alderman Cute	Sir Joseph Bowley (Master) Regedor Cute	Sir Joseph Bowley Alderman Cute
Will Fern Mr. Fish	Will Fern Sr. Fish	William Fern (Will Fern) Mr. Fish	Will Fern Sr. Fish
Tugby Lady Bowley	Tugby Lady Bowley	Mr. e Mrs. Tugby Lady Bowley	Tugby Sra. Bowley
Mrs Anne Chickenstalker Lillian Fern (Lilly)	Sra. Ana Chickenstalker Lillian Fern (Lili)	Mrs. Chickenstalker Lillian (Lilly) Fern	Sra. Anne Chickenstalker Lillian Fern
Mr. Filer	Sr. Filer	Mr. Filer	Sr. Filer

No texto do tradutor José Paulo, os nomes dos personagens não são traduzidos. Também Elsie Lessa manteve a maioria dos personagens com seus nomes originais, com exceção de Margarida, Ricardo, Ana e José. A escolha por nomes nacionais provoca uma identificação maior do leitor com estes personagens em virtude da leiturabilidade. (FERNANDES, 2006) Os pronomes de tratamento também foram traduzidos, Mr. e Mrs. para Sr. e Sra.

A análise destes primeiros elementos já aponta alguns indícios de como cada tradutor lida com a reconstituição da obra *The Chimes*. Elsie Lessa parece optar por uma retextualização com elementos mais coloquiais, optando por escolhas lexicais mais simples, portanto mais acessíveis a um número maior de leitores. Dickens ao escrever para seu público leitor do século XIX também ambicionava escrever para o maior número possível de pessoas, era um escritor popular. Desta forma, Elsie Lessa promoveria uma versão de Dickens modernizante.

José Paulo Paes mostrou-se mais literal em sua tradução, procurando manter a maior parte das escolhas lexicais do autor. Apresenta um nível semântico mais elevado, por vezes arcaizante, que

dificulta o entendimento de certos trechos do texto, tornando-o menos popular. Por outro lado, Paes propicia uma aproximação do leitor ao Dickens de dois séculos atrás. Certas expressões podem nos soar rebuscadas, porém eram corriqueiras em sua época.

Lucília Filipe está bastante atrelada ao original, procurando manter seu texto o mais próximo possível de Dickens. Portanto, uma tradução mais literal.

Estas diferenças entre os textos traduzidos e como estes lidaram com os elementos mais característicos da obra de Dickens, trazem à tona diversos elementos para análise e pesquisa dentro da Tradução. Familiarizar-se com os quatro textos, através de análises e comparações, foi objeto de estudo desta pesquisa.

No capítulo a seguir, a análise comparativa entre as três traduções e o original estará focada nos elementos sonoros.



## CAPÍTULO 4

### ANÁLISE DO TRATO DAS SONORIDADES EM TRÊS TRADUÇÕES DE *THE CHIMES*

#### 4.1 ELEMENTOS SONOROS

Entre tantas características estilísticas de Dickens, optou-se aqui pela sonoridade, expressa através de recursos fonológicos, ou simplesmente, elementos sonoros. Estes são muito presentes nos versos da poesia, mas também são recursos estilísticos muito utilizados na prosa por alguns autores.

Entre os elementos sonoros mais frequentes, percebe-se que a *aliteração* é mais evidente. Chama-se aliteração a figura de harmonia que apresenta a repetição de uma consoante no início de uma palavra em duas ou mais ocorrências num verso, estrofe ou frase. Como resultado, provoca um efeito expressivo ou de destaque para aquela passagem. Além disso, é muito utilizada por ajudar a criar uma sonoridade especial, uma musicalidade no texto. As aliterações não são simples sonoridades nem meras decorações no texto. Elas acompanham conotações nem sempre fáceis de explicar, mas que possuem um propósito.

O exemplo abaixo foi retirado da obra *Christmas Carol* de Charles Dickens, seu primeiro conto de natal, e serve de ilustração de uma aliteração. Além disso, representa um recurso estilístico muito utilizado pelo autor. Quando Dickens descreve o personagem central Scrooge como ". . . *secret, and self-contained and solitary as an oyster,*" iniciando sucessivamente as palavras com o mesmo som consonantal 's', confere à descrição mais ênfase e força, chamando a atenção do leitor para a passagem, Dickens apresentava aos seus leitores as principais características do protagonista da história, e assim, elas ficam evidenciadas.

Outros elementos sonoros identificados na obra *The Chimes* foram a *assonância* e a *consonância*. Estas figuras de harmonia também trazem a repetição de uma letra ou sílaba na palavra, como a *aliteração*. Enquanto a aliteração está localizada na primeira letra das palavras, a consonância é a repetição de um padrão de consoantes na sílaba tônica da palavra ou no meio ou final da mesma. A assonância é a repetição de uma mesma vogal ou encontro vocálico em duas ou mais palavras independentemente do local que ocupam na palavra.

O exemplo de assonância foi retirado do conto *The Chimes*, e consiste na repetição do som vocálico e nasalizado ‘en’: “*Oh the brain, the brain!*” *exclaimed the pious Alderman, lifting up his hands.* A passagem ganha mais cor, chamando a atenção do leitor para as palavras do personagem. Dickens quer retratar como o Juiz Alderman pensa sobre as pessoas e a ideologia vigente da época.

O uso de sons na literatura e sua relação com a tradução têm originado diversos estudos, mas principalmente em textos em verso. Quando textos com muitos elementos sonoros são traduzidos, eles merecem especial atenção, sob pena de perderem-se neste processo de retextualização. O tradutor enfrentará problemas. Ventola apresenta o que Nida diz a respeito: “the first problem Nida discusses concerns the transliteration of borrowed lexis,(...) the solution he offers is that either a translator can borrow the phonological from directly form the source language or s/he can adapt the form phonologically to the target language, or s/he can compromise between the two solutions” (VENTOLA, 1992:117).

O tradutor também pode privilegiar o contexto e deixar para segundo plano os elementos sonoros quando estes estão em prosa. Agindo assim, uma parte da característica da obra original pode se perder.

Outra questão a considerar são as mudanças de elementos sonoros entre a cultura fonte e a cultura alvo. O efeito da aliteração ou da consonância pode não produzir o mesmo efeito nas duas culturas. Estes são alguns fatores a serem observados e considerados pelo tradutor ao iniciar seu trabalho.

#### 4.2 EXEMPLOS E ANÁLISES

Para análise nesta pesquisa, seguem alguns trechos da obra *The Chimes* e suas respectivas traduções nas versões brasileiras por José Paulo Paes e Elsie Lessa, bem como, uma tradução portuguesa por Lucília Filipe. Os trechos selecionados de Dickens evidenciam fortes características sonoras e estas estão marcadas para facilitar a visualização e posterior análise. As seleções seguem a ordem de aparição na obra. As seleções receberam comentários e uma análise comparativa entre as três traduções.

## Exemplo 1

**Charles Dickens – *The Chimes* – p. 82**

They were old Chimes, trust me. Centuries ago, these Bells had been baptized by bishops: so many centuries ago, that the register of their baptism was lost long, long before the memory of man, and no one knew their names. They had their Godfathers and Godmothers, these Bells (for my own part, by the way, I would rather incur the responsibility of being Godfather to a **Bell than a Boy**)

**Elsie Lessa**

Eram muito velhos estes sinos, posso afirmá-lo. Muitos séculos atrás foram solenemente batizados pelos santos bispos; há tantos séculos já que se apagou da memória dos mortais a sua certidão de batismo e ninguém se lembra dos seus nomes. Naturalmente, tiveram padrinhos e madrinhas (de passagem, permitam-me dizer-lhes que, por mim, preferia arrostar a responsabilidade de ser padrinho de um sino do que de um rapaz). (*A Voz dos Sinos*, p.11)

**José Paulo Paes**

Eram velhos Carrilhões, podeis crer-me. Séculos antes, esses sinos haviam sido batizados por bispos, mas eram tantos os séculos, que o registro de batismo perdera-se de há muito na memória dos homens, e ninguém lhes sabia os nomes. Haviam tido Padrinhos e Madrinhas, esses Sinos (de minha parte, aceitaria antes a responsabilidade de ser Padrinho de um sino que de um infante). (*Os Carrilhões*, p.92)

**Lucília Filipe**

Acreditem-me que eram velhos sinos. Há muitos séculos aqueles sinos tinham sido batizados por bispos. Há tantos, tantos séculos que o registro do seu batismo de há muito se perdeu, muito antes da memória dos homens, e os seus nomes ninguém sabia. Tinham tido os seus padrinhos e as suas madrinhas, aqueles sinos (que eu, pela minha parte, também vos digo que preferiria assumir a responsabilidade de ser padrinho dum sino que de um rapaz). (*Sinos de Ano Novo*, p.94)

A aliteração com a letra ‘b’ é ricamente empregada nesta passagem. O narrador de Dickens apresenta os sinos ao leitor e os põem em pé de igualdade às pessoas. A figura de linguagem da personificação é utilizada para garantir este efeito, ao dar aos sinos um batizado com padrinhos e madrinhas. Para o narrador os sinos são muito importantes, a ponto de preferir batizá-los a uma criança.

*Bell than a Boy*. Este é outro efeito de aliteração com forte sonoridade, que cumpre a função de por em pé de igualdade sinos e seres humanos. Os três tradutores não procuraram reproduzir a forte sonoridade da expressão, optam por *Sino do que de um rapaz* (Elsie) e *sino que de um infante* (Paes) ou *dum sino que de um rapaz* (Lucília). A possibilidade de recriar a sonoridade utilizando *Sino do que um Menino*, não parece ter ocorrido aos tradutores.

O narrador dialoga com o leitor: *trust me, for my own part*. As três traduções mantêm esta característica que dá intimidade, um tom de confiança entre narrador e leitor. Este trecho está bem no início do livro, parece uma forma de o narrador ganhar a confiança do leitor. Na obra *A Voz dos Sinos*, a tradutora inclui um adjetivo aos *bispos* não presente no original, *santos*. Há ainda a substituição de homens por mortais, sugerindo assim, a imortalidade dos sinos.

Paes apresenta duas inversões: *Eram velhos Carrilhões* e *Haviam tido Padrinhos e Madrinhas, esses Sinos*, fato este que, pela estranheza ao leitor, acostumado a ler as frases numa ordem mais convencional, chama a sua atenção. O tradutor também mantém a maiúscula para *Carrilhões*, como foi feito com *Chimes* por Dickens. Aliás, as maiúsculas foram mantidas por Paes. Há uso da conjugação na segunda pessoa do plural ao dialogar com o leitor, *podeis crer-me*, tom mais formal.

Elsie, ao reportar-se ao leitor, utiliza o formalismo *dizer-lhes*, um tom mais cerimonioso. Além disso, utiliza o verbo *arrostar* (encarar), pouco freqüente, e ainda diz que os sinos foram *solenemente* batizados. A linguagem utilizada reforça a pompa e o status elevado que os sinos tinham nessa história em contraste com a forma banal como são vistos fora dos limites ficcionais.

O uso repetitivo de *muitos* (três vezes) e *tantos, tantos*, em seguida empregados pela tradutora portuguesa, além da repetição de *séculos*, reforçam a longevidade dos sinos. *Vos digo, Acreditem-me*, o pronome *vos* pode soar formal por não ser usado popularmente, porém é de fácil compreensão, por se encontrar em muitas expressões religiosas ou quando se deseja dirigir-se a alguém com cerimônia, de maneira respeitosa.

## Exemplo 2

**Charles Dickens – *The Chimes* – p. 84**

Wet weather was the worst; the cold damp, clammy wet, that wrapped him up like a moist great-coat -- the only kind of great-coat Toby owned, or could have added to his comfort by dispensing with. Wet days, when the rain came slowly, thickly, obstinately down;

**Elsie Lessa**

Ruim era o tempo Úmido; quando a chuva fria, penetrante, viscosa, envolvia-lhe os membros como uma capa gelada, a única, aliás, que possuiu Toby e que, de boa vontade, teria dispensado, se o tivessem consultado para isso. Eram dias de provação os dias de chuva para Toby. Quando os fios d'água caíam lentos, obstinados, espessos; (*A voz dos Sinos*, p.13)

**José Paulo Paes**

O pior era o tempo de chuva: a fria, úmida, pegajosa umidade que o envolvia como um sobretudo molhado – a única espécie de sobretudo que Toby possuía, e cuja falta poderia ter-lhe aumentado o bem-estar. Dias úmidos, em que a chuva caía, morosa, espessa, obstinada; (*Os Carrilhões*, p.93)

**Lucília Filipe**

O tempo húmido era o pior: aquela humidade fria e viscosa que o envolvia como um sobretudo húmido, o único sobretudo que Toby tinha, o que poderia aumentar o seu conforto desaparecendo. Dias húmidos, quando a chuva caía lenta, pesada e obstinadamente, (...) (*Sinos de Ano Novo*, p.96)

Este trecho da obra encontra-se no início; o personagem principal ainda está sendo apresentado ao leitor. O narrador relata as adversidades que Toby (ou Trotty) sofre, uma vez que trabalha longas horas exposto aos caprichos do tempo. Assim, o jogo de repetição com estas letras reforça os impactos do tempo e perpetua o sofrimento provocado. Há o exemplo de aliteração com o *W* na primeira linha. Assonância com o som vocálico e nasalizado de *en*. Consonância com o *li* na última linha. A primeira linha inicia com *Wet weather*, a última linha, com *Wet days*, reforçando o papel do *Wet* (tempo) e dando ritmo à narrativa.

O superlativo *worst* do original, que atribui à descrição da chuva um elemento forte, foi substituído, na primeira tradução, por *Ruim*, adjetivo este mais brando, se comparado ao superlativo em inglês. Os recursos sonoros não foram mantidos ou criados no português por Elsie. A narrativa segue sem a sonoridade que havia no original. Porém, reproduz o efeito danoso que o tempo chuvoso impõe ao personagem pela escolha lexical da tradutora brasileira. Há a inclusão da ideia *dias de provação*, que não há no original. A frase final de Lessa que utiliza

*fios d'água* com a inclusão dos três adjetivos semelhantes ao original, produz um efeito interessante que traduz o sofrimento do personagem, já induzido com a expressão *dias de provação*.

Paes inicia com uma inversão e mantendo o superlativo *pior*. Ainda apresenta os adjetivos antes do substantivo, posição essa não muito comum na Língua Portuguesa e, assim, chama mais a atenção do leitor à passagem. Porém, inclui a expressão *bem-estar* que, a meu ver, atenua todo o cenário criado de adversidade. O tradutor também preferiu terminar com os três adjetivos. No original, há o uso de advérbio de modo com sufixo idêntico. Não acredito que mantê-los em português através do final *-mente*, produziria um efeito melhor do que o adotado pelas duas traduções. Há a repetição, característica muito presente no texto original, da palavra *úmido(s)* que aparece duas vezes na tradução, ainda que no original apareça três vezes.

A tradutora portuguesa, Lucília Filipe, mantém os três adjetivos *húmido* do original, acrescentando ainda o substantivo *humidade*. O superlativo *pior* foi sua escolha, mas aparece em segundo plano, optando por começar com *tempo húmido*. Enquanto os tradutores brasileiros terminam o exemplo com três adjetivos, Lucília apresenta dois adjetivos, *lenta, pesada*, encerrando com o advérbio de modo *obstinadamente*. A tradutora optou por uma sequência lexical muito semelhante ao original, mas não pareceu se preocupar com a sonoridade.

### Exemplo 3

**Charles Dickens – *The Chimes* – p. 87**

Bright eyes they were. Eyes that would bear a world of looking in, before their depth was fathomed. Dark eyes, that reflected back the eyes which searched them; not flashingly, or at the owner's will, but with a **clear, calm, honest, patient radiance**, claiming kindred with that light which heaven called in to being.

**Elsie Lessa**

E que lindos olhos!  
Olhos de olhar profundo,  
impossível de penetrar!  
Olhos negros, que  
refletiam como um  
espelho os outros olhos  
que os quisessem sondar;  
não olhos brilhantes e  
fascinadores, mas  
pupilas de brilho suave,  
límpido, tranqüilo,  
paciente, o brilho dessa  
luz que Deus criou no  
primeiro dia. (*A voz dos*  
*Sinos*, p.19)

**José Paulo Paes**

Que olhos brilhantes  
aqueles! Olhos que  
suportavam qualquer  
escrutínio, porque eram  
insondáveis. Olhos  
escuras, que devolviam,  
refletidos, os olhos que os  
perscrutassem; não  
ostensiva ou  
voluntariamente, mas com  
uma radiância límpida,  
calma, honesta, paciente,  
semelhante à luz que Deus  
criou. (*Os Carrilhões*,  
p.95)

**Lucília Filipe**

E que olhos brilhantes  
eram aqueles! Olhos que  
suportavam um mundo de  
olhares antes que as suas  
profundezas fossem  
exploradas. Olhos escuros  
que reflectiam os que  
neles se embrenhavam;  
não cintilantes, ou a  
capricho da dona, mas  
com um clarão  
transparente, calmo,  
honesto e paciente,  
reclamava afinidade com  
aquela luz que o Céu  
criou. (*Sinos de Ano*  
*Novo*, p. 100)

As duas primeiras palavras deste trecho já apresentam ao leitor a beleza deste olhar com a assonância criada pela aproximação da vogal *a* de: Bright Eyes. A repetição da palavra *eyes* estenderá o efeito produzido por estas duas palavras. Ao final, há mais dois jogos de palavras que trazem mais qualidades aos olhos. O primeiro se dá com *honest, patient radiance*. Há ainda uma sonoridade criada pelo autor com as palavras *clear, calm, claiming, called* – eles tornam este olhar ainda mais especial, belo, duradouro, brilhante. O olhar pertence a Meg e está sendo descrito por seu pai, Toby, que vê em sua filha a razão de sua existência, a beleza de sua vida; ela representa o que ele tem e vê de mais belo.

No original não aparece a palavra *God*, nem mesmo na tradução de Lucília, mas nas duas traduções brasileiras *Deus* é referido. A última frase é longa e é mantida nas três traduções.

Esse exemplo, com foco nos olhos da personagem Meg, vem acompanhado de alguns vocábulos relacionados à luz, na sequência: *Bright, Dark, reflected, flashingly, clear, radiance, light*. Estes mesmos

elementos empregados por Dickens são empregados por Lucília: *brilhantes, escuros, refletiam, cintilantes, clarão transparente, luz*. Paes se mostrou mais econômico: *Brilhantes, escuros, refletidos, radiância límpida, luz*. Já Elsie produziu *mais luz* nas suas escolhas, sendo elas: *negros, refletiam, espelho, brilhantes, brilho suave, límpido brilho, luz*. Há a insistência de *brilho/brilhantes*.

O jogo de palavras criado por Lessa produz sonoridade de maneira bastante poética: a expressão *olhos negros* harmoniza-se com *um espelho*, há ainda a repetição bem marcada de *olhos* em maior número de vezes que no original. São empregados os verbos *penetrar, sondar* como atos dos olhos, que, além de produzir uma rima, acentuam as características misteriosas e fugazes destes. A frase *Olhos negros, que refletiam como um espelho os outros olhos que os quisessem sondar*, tem muita sonoridade e poesia.

Paes preferiu o uso de diversas palavras pouco comuns ao leitor, como: *escrutínio, perscrutarem, ostensiva, radiância*, que podem reproduzir uma imagem de olhos complexos demais, distantes e até frios. A ocorrência de *olhos* iguala-se ao original (quatro vezes).

As escolhas lexicais de Lucília revelam vocábulos simples; há três ocorrências de *olhos* e uma de *olhares*. Inicia com uma inversão, *olhos brilhantes eram aqueles!*, pouco convencional na Língua Portuguesa e, assim, chama a atenção para a passagem. Porém, o resto da passagem revela escolhas um pouco fortes ou mesmo rudes que se distanciam da beleza que o olhar da personagem queria transmitir. Escolhas como: *suportavam, profundeza, explorados, embrenhavam, capricho da dona, clarão, reclamava*, são expressões muito distantes da delicadeza.

## Exemplo 4

Charles Dickens – *The Chimes* – p. 95/96

"The good old times, the good old times," repeated the gentleman. "What times they were! They were the only times. It's no use talking about any other times, or discussing what the people are in these times. You don't call these times, do you? I don't."

**Elsie Lessa**

- Os bons tempos antigos, os bons tempos antigos! — repetia. Que tempos aqueles! Únicos, aqueles tempos! Não me falem de outros tempos, nem de pessoas de tais tempos. Dizem que são tempos. Para mim, não. (A Voz dos Sinos, p.29)

**José Paulo Paes**

- Os bons velhos tempos, os bons velhos tempos! — continuou a repetir o cavalheiro. – Que tempos aqueles! Aqueles é que eram tempos. Não adianta falar sobre quaisquer outros, nem discutir o que são as pessoas hoje em dia. Vós considerais estes tempos? Eu não. (Os Carrilhões, p. 101)

**Lucília Filipe**

- Os bons velhos tempos, os bons velhos tempos – repetia o cavalheiro. – Que tempos aqueles! Foram únicos. Não vale a pena falar de outros, ou discutir o que as pessoas são hoje. Não se chama a isto tempos, pois não? Eu cá não. (Sinus de Ano Novo, p. 108)

O jogo de repetição com *times* – a palavra aparece sete vezes - e com a letra 'o' em *Old Times*, *Only Times*, *Other Times*, emprestam a sonoridade a este trecho. O recurso estilístico acentua que, para este personagem, o passado tem importância maior, que ele menospreza o tempo atual. Há uma pergunta retórica do personagem, não importando a opinião do interlocutor, ele mesmo pergunta, já formulando a mesma negatividade e responde enfaticamente com outra negativa sobre os tempos (ou não tempos) atuais, sem querer ouvir o outro.

Elsie não reproduz a pergunta do personagem. Coincide o número de ocorrências da palavra *tempos*. Como resultado, percebe-se a insistência ou obsessão do personagem pelo que já foi.

Paes mantém a pergunta, porém, com formulação diferente. Ele também usa o pronome mais formal, *vós*. Há apenas cinco vezes a palavra *tempos* em sua tradução.

O número de vezes que a palavra *tempos* aparece no texto da tradutora portuguesa é de apenas quatro. Perde-se, então, um pouco da característica de repetição do personagem, e, portanto, um pouco do tom intransigente, medíocre e desequilibrado de seu caráter.

### Exemplo 5

**Charles Dickens – *The Chimes* – p. 103**

The streets were full of motion, and the shops were decked out gaily. The New Year, like an Infant Heir to the whole world, was waited for, with welcomes, presents, and rejoicings.

**Elsie Lessa**

As ruas transbordavam de animação e as lojas luziam, alegremente, atonetadas de objetos para a soleníssima festa. O ano novo, como herdeiro presuntivo de todo o mundo, era esperado com parabéns, presentes e diversões.; (A voz dos Sinos – Elsie Lessa, p. 38)

**José Paulo Paes**

As ruas estavam cheias de movimento e as lojas profusamente engalanadas. O Ano Novo, como infante herdeiro de todo o mundo, era esperado com votos de boas-vindas, com presentes e júbilos. (Os Carrilhões, p.105)

**Lucília Filipe**

As ruas estavam cheias de movimento e as lojas estavam alegremente decoradas. O novo ano era esperado como um novo herdeiro para o mundo, com presentes, boas-vindas e alegria. (Sinós de Ano Novo, p.114)

A passagem chama a atenção para este momento que antecedia o Ano Novo. O original garante a atenção do leitor com os recursos da aliteração com ‘W’, que reforça ainda mais a intensidade deste momento de beleza, ansiedade e muita agitação.

O *Infant Heir* é escrito com letra maiúscula para imprimir-lhe maior destaque. Numa cultura monárquica como a inglesa, a figura de um herdeiro pode significar esperança e o fim das agruras sofridas por este povo. As três traduções não mantêm a letra maiúscula da expressão.

A escolha de Lessa pelo adjetivo superlativo *soleníssima*, acentua a ideia da pompa da festa. O verbo *Transbordavam* e o adjetivo *atopetadas* reforçam a grandeza do momento. *Herdeiro presuntivo*, um adjetivo pouco comum, que por isso acentua toda a magnitude que o momento quer expressar. Mais uma vez a escolha lexical procura compensar a não recriação do jogo sonoro e de sua função no texto original.

Paes apresenta uma tradução mais próxima às palavras usadas por Dickens. O destaque está em *profusamente engalanadas*, vocábulos não muito comuns entre os leitores brasileiros. Também aqui não é recriado o jogo sonoro.

Lucília escolhe vocábulos simples e de fácil compreensão. Ainda que expresse o espírito das pessoas na repetição *alegremente* e, em seguida, *alegria*, contrasta com as duas traduções por não mostrar a

sofisticação, esbanjamento e opulência da data. Apresenta uma inversão interessante com *novo ano* e *novo herdeiro*.

### Exemplo 6

**Charles Dickens – *The Chimes* – p. 103**

The New Year, the New Year. Everywhere the New Year! The Old Year was al**ready** looked upon as **dead**; and its effects were selling cheap, like some drowned mariner's aboard ship. Its patterns were Last Year's, and going at a sacrifice, before its breath was gone. Its treasures were mere dirt, beside the riches of its unborn successor!

**Elsie Lessa**

O ano novo, o ano novo!  
Por toda parte o ano novo!  
O ano velho era considerado como defunto e seus objetos vendidos a baixo preço, como os de um marinheiro que caiu no mar, a bordo de um navio. Suas modas eram já do ano passado e eram vendidas com prejuízo, sem esperar que dessem o último suspiro. Seus tesouros nada mais eram que lama, comparados com as riquezas de um sucessor que não tinha nascido ainda. (*A voz dos Sinos*, p.38)

**José Paulo Paes**

O Ano Novo, o Ano Novo. Por toda parte, o Ano Novo! O Ano Velho era já dado por morto e seus bens vendidos a baixo preço, como os de algum marilheiro afogado em alto mar. Suas modas eram já do ano passado e iam sendo sacrificadas antes de exalar o derradeiro suspiro. Seus tesouros eram mera sucata ao lado das riquezas de seu sucessor ainda por nascer! (*Os Carrilhões*, p.105 –)

**Lucília Filipe**

O Ano Novo, o Ano Novo, Ano Novo por toda parte! Já se olhava o ano velho como se morto estivesse e os seus resultados vendiam-se baratos, como os haveres de um marinheiro afogado, que ficassem a bordo. As suas moedas eram as do ano passado e eram sacrificadas já antes dele expirar. Os seus tesouros eram mero lixo comparados com as riquezas do seu sucessor que agora ia nascer! (*Sinos de Ano Novo*, p.114)

O original mostra o ano novo como uma promessa de esperança para as pessoas, como se, com o fim do ano, também partissem todos os problemas enfrentados. A assonância presente com 'ea' (*already, dead*) produz rima e um som que denota alegria, pelo fato de o ano velho haver passado, através do vocábulo *dead*. O Ano novo chega num momento de muita dor. As repetições com as palavras *The New Year, The Old Year* reforçam mais este momento de transição que aspira mudanças. A primeira parte deste trecho, até a palavra *ship*, apresenta um ritmo marcado pelas rimas e repetições, sugerindo uma melodia que lembra as cantigas de ninar – inspira um certo conforto; como se algo não muito bom estivesse por terminar.

Ao seu modo, os três tradutores se assemelham em suas escolhas. Não apresentam rimas ou qualquer trabalho com a sonoridade da passagem em estudo, porém, mantêm as repetições.

### Exemplo 7

**Charles Dickens – *The Chimes* – p. 113-114**

- “Here we are and here we go!” cried Trotty, running round the room, and choking audibly. “Here, Uncle Will, here’s a fire you know! Why don’t you come to the fire? Oh here we are and here we go! Meg, my precious darling, where’s the kettle? Here it is and here it goes, and it’ll bile in no time!”

#### Elsie Lessa

- Chegamos, afinal! – exclamou Trotty, percorrendo todos os cantos do quarto e respirando ruidosamente. – Por aqui, tio Will! Aqui está a chaminé! Por que não vem para perto do fogo? Ah, agora sim! Meg, minha filha, onde está a marmita? Vai ferver num instante. (A *Voz dos Sinos*, p. 53)

#### José Paulo Paes

- Opa, já chegamos! – exclamou Trotty, dando voltas ao redor da sala e ofegando ruidosamente. – Vem pra cá, Tio Will, que aqui há fogo aceso! Por que não te achegas ao fogo? Opa, cá estamos. Meg, minha querida, onde está a chaleira? Ei-la, vamos com ela, que logo estará fervendo! ( *Os Carrilhões*, p. 113)

#### Lucília Filipe

- Pronto, cá estamos! – exclamou Trotty, correndo à volta da casa, resfolegando sonoramente. – Aqui, tio Will, aqui tempos o lume! Porque é que não vem para junto do lume? Cá estamos nós! Meg, minha queridinha, onde é que está a chaleira? Ela aqui está e cá vai ela ferver em menos de nada! (*Sinos de Ano Novo*, p.125)

Há duas características do universo dickensiano bem evidentes nesta passagem da obra: a repetição de palavras e expressões e uma aliteração com *r* na primeira linha. Elas expressam e reforçam as características do protagonista desta história, o mensageiro Toby. Ele tem um andar trotado, que inclusive lhe rendeu o apelido de *Trotty*. Ele parece levar para sua fala essa característica, pois neste trecho e em outros ao longo da história, ele usa essa expressão *here we are, here we go*, duas vezes, mais variações desta, como *here it is and here it goes*, como aparece linhas abaixo no exemplo. Aliás, a palavra *here* aparece num total de oito vezes. Os três tradutores não reproduziram a expressão repetitiva em seus textos, substituindo por *chegamos* ou *cá estamos*, e outras escolhas que não trazem o mesmo efeito e sentido do texto inglês. Elsie Lessa traz duas vezes a palavra *aqui*. Paes utiliza apenas uma vez *aqui* e duas vezes a palavra *cá*. Lucília trouxe três vezes *aqui* e três vezes *cá*.

Paes inclui duas vezes a interjeição *Opa*, que ajuda a representar a agitação e um pouco do jeito atrapalhado do personagem e se completa com as demais frases do exemplo.

O exemplo de aliteração *running round the room* destaca a cena, mostra o jeito atrapalhado do anfitrião *Toby*, querendo agradar e girando em círculos pelo cômodo. Nas traduções, não ouve a reprodução da sonoridade através da aliteração ou qualquer outro recurso.

Há outras diferenças entre os tradutores que chamam a atenção na análise comparativa entre eles. Lessa traz o vocábulo *chaminé* para *fire*, *quarto* para *room* e *marmita* para caracterizar que o anfitrião serviria comida; o original apresenta *kettle*. Paes vem com outras escolhas: *fogo*, *sala* e *chaleira*. Lucília optou por *lume*, *casa* e também *chaleira*.

Neste exemplo, outro aspecto a ser considerado, relaciona-se à maneira como o pai, *Toby*, trata sua filha. *My precious Darling* é a forma como *Toby* se dirige a ela, uma forma que mostra bastante carinho, já evidenciado em outros trechos da obra. Lessa opta por: *Meg, minha filha* – maneira bastante direta que não revela o carinho presente no texto inglês. Já Paes escreve: *Meg, minha querida* – mostra carinho, ainda que não de forma tão expressiva como no original e por fim Lucília: *Meg, minha queridinha*. Há carinho, mas com um tom infantil.

Utilizar dois adjetivos, como o original o faz, *precious Darling*, poderia soar exagerado na Língua Portuguesa, principalmente numa tradução literal aos dois termos ingleses. Por outro lado, não reproduzir *precious*, que indica o valor e o apreço do pai por *Meg*, distanciou muito as traduções do sentido original.

### Exemplo 8

**Charles Dickens – *The Chimes* – p. 117**

Unnatural and cruel!" Toby cried. "Unnatural and cruel! None but people who were bad at heart: **born bad**; who **had** no business on the earth, could **do** such deeds. It's too true, all I've heard **to**-day; **too** just, **too** full of proof. We're Bad!"

**Elsie Lessa**

- Mãe desnaturada e cruel! — exclamou Toby. — Mãe desnaturada e cruel! É preciso não ter coração para cometer semelhantes ações. Tudo o que ouvi hoje durante o dia é muito certo, muito justo, muito comprovado. Realmente, somos perversos.; (*A voz dos Sinos*, p.57)

**José Paulo Paes**

- Desnaturada e cruel! – exclamou Toby. – Desnaturada e Cruel! Quem, senão gente de coração iníquo, má por nascimento, gente que nem devia existir, seria capaz de ato semelhante? É bem verdade aquilo que ouvi repetirem hoje; verdade confirmada por provas. Somos Maus! (*Os Carrilhões*, p.115)

**Lucília Filipe**

- Antinatural e cruel! – exclamou Toby. – Antinatural e cruel! Só gente de mau coração, gente que nasceu má e que não tem lugar no mundo, poderia cometer tal acção. É bem verdade o que ouvi hoje, bem certo e bem provado. Nós somos maus! (*Sinos de Ano Novo*, p.128)

Há diversos aspectos sonoros nesta passagem: o final com 'l' de dois adjetivos fortes - *unnatural and cruel*-, a aliteração com 'b' e principalmente a repetição bem marcada do *too* no final da passagem.

O personagem Toby descobre que uma mulher se joga no rio com seu filho. Os jornais noticiam o fato e Toby dá sua opinião ao ler a notícia. É bem evidenciada a ideologia de que os pobres sofrem e vivem como vivem em decorrência de terem nascido maus e fazerem coisas ruins. A expressão '*born bad*' tem forte impacto e representa um desfecho, uma sentença judicial. A repetição do '*to*' nas duas últimas frases assemelha-se a um juiz condenando o réu, às batidas de seu martelo em julgamento.

Elsie reforça o ritmo de condenação com as expressões: *muito certo, muito justo, muito comprovado*, numa forma bem contundente de reiterar algo que se julga verdadeiro e certo. O uso da palavra *perversos* para *bad* denota uma maldade mais premeditada, mais cruel. No início da passagem, Elsie acrescenta a palavra *mãe* aos adjetivos *desnaturada e cruel*, talvez para provocar mais indignação, um antagonismo à imagem maternal muito associada à bondade e ao sacrifício. A ideia de nascerem maus não aparece na tradução.

Paes traduz *Born bad* por *má por nascimento*; a expressão *verdade confirmada por provas*, é advinda de uma linguagem legal que não quer deixar dúvidas sobre a veracidade das afirmações. O grande

desfecho, em forma de sentença, veredito: *Somos Maus!* O tradutor optou por um adjetivo pouco popular para retratar o coração, *iníquo*, escolha menos coloquial. O tom de julgamento também se percebe na forma como as afirmações são expostas, como que endereçadas a alguém em forma de pergunta, procurando convencer ou em busca de anuência. A repetição da palavra *gente* foi utilizada como para preparar seus argumentos.

Lucília opta por uma tradução bastante próxima lexicalmente do inglês, a começar pelos dois adjetivos que iniciam o exemplo – *Unnatural and cruel* – *Antinatural e cruel*. Ainda que correta a escolha de *antinatural*, esta soa bastante estranha, principalmente por se endereçar a uma mãe que teria feito algo aparentemente ruim aos olhos do protagonista. O mais comum seria *desnaturada*, como preferiam os dois tradutores brasileiros.

Como já mencionado antes, a repetição do *to* – *today, too Just, too full of proof*, cria um efeito interessante que, ao seu modo, Lucília procurou recriar com a repetição do advérbio *bem*, utilizado três vezes: *bem verdade, bem certo e bem provado*. Isso produziu um efeito incisivo, reiterado com a frase final: *Nós somos maus!* Nesta exclamação, a tradutora poderia utilizar apenas duas palavras *somos maus*, como fizeram os outros tradutores, porém ao prolongar a frase, deu mais força e asseveração a esta sentença.

A repetição da palavra *gente* não está no original, mas é uma marca estilística de Dickens o uso da repetição, principalmente quando apresenta seus argumentos. Assim, a passagem *Só gente de mau coração, gente que nasceu má...* me pareceu uma boa escolha.

### Exemplo 9

Charles Dickens – *The Chimes* – p. 121

Gigantic, grave, and darkly watchful of him, as he stood rooted to the ground.

**Elsie Lessa**

Homem gigantesco,  
grave e sombrio,  
olhando-o fixamente,  
enquanto ele ali estava  
como se tivesse criado  
raízes no chão. (*A voz  
dos Sinos*, p.63)

**José Paulo Paes**

“(…) era uma figura e um  
Sino ao mesmo tempo,  
ali postada,  
contemplando-o, grave e  
sombria, enquanto ele  
permanecia atado ao  
solo.” (*Os Carrilhões*,  
p.118)

**Lucília Filipe**

Era incompreensivelmente  
uma figura e o próprio sino.  
Pregado ao chão, ali estava  
ela, gigantesca, ameaçadora  
e observando-o  
sombriamente. (*Sinos de Ano  
Novo*, p.133)

Nesta passagem há a presença da aliteração com a letra ‘g’ que inicia com as duas primeiras palavras e termina com a última palavra da sentença. Neste trecho da história, os sinos mostram-se ao protagonista Toby com características meio humanas e meio fantasmagóricas e, assim, Toby se sente amedrontado e sem ação. As características dos sinos Gigantic, Grave (Gigante, Grave), contrapõem-se à atitude de imobilidade e pequenez de Toby diante deles, e, com a palavra ground (chão), como se os sinos se agigantassem sobre ele. A paralisia de Toby também é reforçada com a assonância de **stood** e **rooted**, que ecoam um som de *u* prolongado, evidenciando ainda mais o assombro do personagem.

Elsie caracteriza o assombro e imobilidade do personagem com a expressão semelhante à sugerida pelo original: *como se tivesse criado raízes no chão*, uma figura de linguagem, hipérbole, que transmite exagero para representar como Toby estava completamente sem ação diante do que via. A tradutora também optou por humanizar a figura que se mostrava ao mensageiro, *homem gigantesco*. Dickens não revela a natureza desta figura. A aproximação dos três adjetivos, *gigantesco, grave e sombrio*, em seqüência, condiz ao estilo de Dickens, que costuma agrupar palavras da mesma classe gramatical.

Paes explicita a natureza pouco clara da figura que se mostra ao personagem Toby – *era uma figura e um Sino ao mesmo tempo*, não relacionando o ser com um humano. O cenário se mostra mais brando, menos aterrorizante, se comparado à outra tradução – A palavra *gigantic* não aparece, a figura imprecisa apenas *contempla-o*; ainda assim ele está *atado ao solo*, denotando pânico.

Lucília não relaciona o sino a uma figura humana; a longa palavra *incompreensivelmente* reforça o sentimento de não

compreensão, de não saber entender racionalmente o que era aquilo em sua frente. Há medo diante de algo gigante, ameaçador e que o observa *sombriamente*, um advérbio longo que pode denotar a infinidade que momentos de aflição e medo costumam produzir em suas vítimas. *Pregado ao chão* foi a figura de linguagem escolhida pela tradutora diante da paralisia de Toby frente ao sino transformado.

### Exemplo 10

**Charles Dickens – *The Chimes* – p. 123**

Ages of darkness, wickedness and violence have come and gone – millions uncountable, have sufferedred, livedved and diedd – to point the way before him.

**Elsie Lessa**

**José Paulo Paes**

**Lucília Filipe**

Passaram-se séculos de trevas, de injustiça e de violência; milhões de desgraçados sofreram, viveram e morreram para mostrar-lhe o caminho diante de si. (*A Voz dos Sinos*, p.65)

Eras de violência, maldade e trevas sucederam-se (incontáveis milhões de seres sofreram, viveram e morreram) para lhe apontarem o caminho que diante dele se abre. (*Os Carrilhões*, p.119)

Épocas de trevas, de maldade e de violência vieram e foram, milhões incontáveis sofreram, viveram e morreram, para lhe apontar o caminho. (*Sinos de Ano Novo*, p.134)

Esta longa sentença tem seu ritmo marcado pelo som final de dois grupos de palavras. O primeiro grupo de palavras são três substantivos abstratos com o som final em “Ce” longo: *darkness*, *wickedness*, e *violence*. Ele reforça, com este som, o significado das palavras: *longos anos de escuridão, imoralidade e violência*. Ainda no mesmo período, novo grupo formado de três palavras com final igual – são verbos no particípio passado: *suffered*, *lived*, *died*. Estas palavras reforçam o efeito produzido pelo primeiro grupo, uma existência marcada por muito sofrimento. Entre os dois grupos de palavras aparece a expressão *come and gone*, que conecta os dois grupos, sugerindo um movimento de repetição, de toada entre eles, representando os longos anos de sofrimento. Este efeito não foi reconstituído nas três traduções.

Porém, Elsie, Paes e Lucília imprimem uma sonoridade interessante com a sequência destes três verbos no pretérito: *sofreram*, *viveram e morreram*, que além de terem o mesmo final, têm a coincidência de serem paroxítonas com a tônica em *e*. Esse trio é combinado com outro: *de trevas, de injustiça e de violência* com Lessa, *violência, maldade e trevas* com Paes e *de trevas, de maldade e de violência* por Lucília. Como no original, Paes e Lucília optam por

apenas uma sentença longa, enquanto Lessa subdivide o período com um ponto e vírgula. *Milhões de desgraçados*, a escolha de Elsie Lessa, imprime mais mazela aos envolvidos, se a compararmos com a expressão *milhões de seres*, utilizada por Paes. Lucília traz *milhões incontáveis*, como o original, e não apresenta o elemento humano, como o fizeram Elsie com *seres* e Paes com *desgraçados*.

O substantivo *maldade* em tradução a *wickedness* foi a opção de Paes e de Lucília, enquanto Elsie preferiu um substantivo mais brando com *injustiça*.

Outra diferença entre os três tradutores está no emprego do termo *eras* (por Paes), *Séculos* (por Elsie) e *Épocas* (por Lucília); todos denotam um tempo muito longo, porém as palavras mais longas e proparoxítonas ganham mais destaque. *Eras* e *Épocas* são períodos longos, mas pouco precisos em termos de duração, enquanto *séculos*, não deixa dúvidas de se tratar de muitos e muitos anos.

O uso de parênteses em meio à frase, como optou o tradutor brasileiro, pode levar a uma quebra no discurso e a uma sugestão ao leitor de que o que há entre parênteses é secundário.

Quanto à sonoridade, não se pode afirmar se foi intencional, mas Lucília utilizou uma aliteração neste trecho em ‘vi’ com o trio *violência, vieram, viveram*. A última palavra se encontra um pouco mais distante, o que pode ter sido apenas uma coincidência. Sua tradução também se mostra mais enxuta que as demais e muito semelhante à estrutura em inglês.

## Exemplo11

### Charles Dickens – *The Chimes* – p. 125

- The spirit of your child bewails the dead, and mingles with the dead – dead hopes, dead fancies, dead imaginings of youth, – returned the bell, “but she is living. Learn from her life, a living truth. Learn from the creature dearest to your heart, how bad the bad are born.

#### Elsie Lessa

- O espírito de tua filha chora os mortos, mistura-se com os mortos... com as ilusões mortas, com as esperanças mortas, com os sonhos da juventude mortos também, respondeu o sino, mas ela está viva. E que a sua vida seja para ti uma lição eficaz. Aprende da criatura mais querida de teu coração até que ponto é verdade que os maus nasceram maus. (*A voz dos Sinos*, p. 68)

#### José Paulo Paes

- O espírito da tua filha pranteia os mortos e a eles se mistura – esperanças mortas, sonhos mortos, mortas fantasias da juventude – continuou o Sino -, mas ela está viva. Aprende, de sua vida, uma verdade viva. Aprende com essa criatura, tão cara ao teu coração, quão maus nasceram os maus. (*Os Carrilhões*, p.120)

#### Lucília Filipe

- O Espírito da tua filha chora os mortos e mistura-se com os mortos... esperanças mortas, sonhos mortos, mortas ilusões da juventude – respondeu-lhe o sino -, mas ela está viva. Da vida dela colhe uma verdade viva. Aprende, com o ser que te é mais querido, quão maus nascem maus. (*Sinos de Ano Novo*, p. 136)

Este trecho da obra de Dickens representa o momento que o personagem Toby questiona a forma como ele pensa sobre a suposta natureza má dos que nascem pobres. Parte dele acredita nisso, influenciado pela fala e pensamento dos mais abastados da cidade e reforçado pelas notícias do jornal. No entanto, há algo neste pensamento que o incomoda, principalmente quando ele se lembra de sua filha, uma criatura tão distante da maldade. Os sinos o fazem perceber que a suposta maldade nada mais é que a morte em vida destas pessoas. Pela realidade cruel que lhes é imposta, seus sonhos, sua juventude e suas esperanças se vão e sobra muito pouco. Os sinos passam uma mensagem a Toby, uma mensagem de vida, mostrando quem realmente é mau. Desta forma, os efeitos sonoros acabam soando como ensinamentos provenientes dos sinos ou um momento de tomada de consciência por parte de Toby.

Pela importância da passagem, Dickens reserva bastante poesia ao trecho e muitos elementos sonoros: repetições e aliterações, primeiro com a palavra *dead* (cinco ocorrências); na sequência aparece a oposição ao termo *dead*, trata-se de um exemplo de aliteração com a letra “l”, com o trio *living, life* e *living*. Logo em seguida, encerra-se com mais um caso de aliteração, agora com a letra “b”, *how bad the bad are Born*, o desfecho transmite força e a aparente verdade das palavras.

Os três tradutores mantiveram a poeticidade do trecho, tanto no que diz respeito à repetição como à aliteração.

Elsie utiliza a repetição de *mortos, mortas* (no mesmo número que o original) para marcar o ritmo desta passagem, produzindo bastante sonoridade e revelando um ambiente bastante triste, sem vida. Em seguida, vêm as palavras *viva, vida*, que resgatam a esperança, para terminar com o ensinamento sobre a *verdade que os maus nasceram maus*. O questionamento fica mais evidente com a inclusão da expressão *até que ponto – é verdade que os maus nasceram maus*. A tradutora utilizou mais palavras, se comparada aos outros tradutores. Enquanto Paes e Lucília tiram proveito das palavras *vida... verdade viva*, uma aliteração de muita sonoridade, Elsie prefere *que a sua vida seja para ti uma lição eficaz*. O tom mais explicativo pareceu sobrepor-se a escolhas mais sonoras nesta tradução.

Com Paes o número de vezes que a palavra *morte* aparece é menor (quatro vezes) e há uma inversão na última expressão, *mortas fantasias*, produzindo um efeito interessante. Para a expressão *bewails* Paes optou por *pranteia*, elevando o registro e assemelhando-se mais ao original. As tradutoras brasileira e portuguesa optaram por um verbete mais comum como *chora*. A oposição com *vida* aparece em mesmo número que o original e há um efeito com aliteração bastante poético com – *De sua vida, uma verdade viva*, sonoro e de muito impacto. O verbo repetido *Aprende* (duas vezes), também presente no original, acentua o tom de ensinamento da fala dos sinos. Esta repetição não está presente nos textos das tradutoras.

Lucília reproduz a sonoridade também com a aliteração *M* nesta passagem: *Chora os mortos e mistura-se com os mortos*. Mantém o mesmo número de vezes a palavra *mortos (mortas)*, bem como o contraste com a palavra *viva (vida)*. Conduz um ritmo interessante com *mortos e mortas* no final das expressões: *Chora os mortos, mistura-se com os mortos... esperanças mortas, sonhos mortos, mortas ilusãoes... A tradutora opta por substituir uma das ocorrências de *Learn* por *Colhe*. Há o emprego de *verdade viva*, porém, a palavra *vida* se encontra mais*

distante se comparado a Paes: *Da vida dela colhe uma verdade viva* (Lucília); *Aprende, de sua vida, uma verdade viva*. (Paes)

### Exemplo 12

Charles Dickens – *The Chimes* – p. 127

“You have been the only thing that made it life”, said Lilian, fervently kissing her; “sometimes the only thing that made me care to live so, Meg. Such work, such work! So many hours, so many days, so many long, long nights of hopeless, cheerless, never-ending work – (...)”.

**Elsie Lessa**

“É só por você que esta vida não se parece com a morte – disse Lili, beijando-a ternamente – só você me torna suportável a vida, Meg. Quantas aflições! Quanto trabalho! Tantas horas, tantos dias, tantas longas noites intermináveis de trabalho, sem esperança, sem alegria, sem fim; “*(A voz dos Sinos, p. 71)*

**José Paulo Paes**

“És a única coisa que justifica – disse Lilian com fervor, beijando-a -, por vezes a única coisa que me anima a continuar vivendo, Meg. Quanto trabalho, quanto trabalho! Tantas horas, tantos e tão longos dias, noites infindas de trabalho desesperançoso, tristonho e inacabável!...” *(Os Carrilhões, p.122)*

**Lucília Filipe**

“Tu tens sido a única pessoa que fizeste disto vida – disse Lilian, beijando-a ardentemente; por vezes foste a única coisa que me fez querer viver mesmo assim, Meg. Tanto, tanto trabalho! Tantas horas, tantos dias, tantas e tão longas noites de trabalho sem esperança, sem alegria e sem fim (...)” *(Sinos de Ano Novo, p.138)*

Este trecho da obra representa um momento que não aconteceu de fato; trata-se da imaginação, sonho ou premunção que Trotty tem do futuro, enquanto está no campanário, na companhia dos sinos. Assim, ele vê sua filha Meg mais velha, solteira, na companhia de Lilian, agora não mais uma criança, mas uma moça. As duas se encontram sozinhas, sem mais ninguém com elas. Há uma relação semelhante à de uma mãe com uma filha entre elas. O exemplo selecionado apresenta muita sonoridade com as repetições e o ritmo das frases, que revelam muito sofrimento e um tempo que se arrasta e torna, assim, mais insuportável a vida. Portanto, tem-se enfatizada a união de amor e carinho que há entre as personagens e a aflição que enfrentam pela vida árdua e sem perspectiva.

Elsie Lessa absorve o sentido do texto, mantém as repetições finais e inicia com uma frase antagônica e bastante poética. Não há a palavra *morte* no texto de Dickens, porém, a inclusão desta torna mais claro o cenário vivido pelas personagens. Para incrementar, há a adição

de *aflições*, também não presente no texto em inglês. A expressão *ferently kissing her* foi traduzida por *beijando-a ternamente*, que me parece apropriada, tendo em vista a relação de carinho e cuidado existente entre Meg e Lilian. O pronome de tratamento é o *você*, bastante informal, deixando evidente a proximidade de Lilian (no caso Lili) e Meg. Cabe lembrar que o pronome *você* é mais atual se compararmos a *tu*. A utilização de *você* em substituição a *tu* propicia a identificação do público leitor atual pelo menos em algumas regiões do país; por outro lado, distancia o texto de seu tempo histórico, um conto do século XIX.

Os adjetivos finais, escritos com o sufixo *less*, foram substituídos por substantivos com a preposição *sem*, produzindo repetição e um efeito crescente das agruras decorrentes do trabalho exaustivo na existência delas. Percebe-se, portanto, que a tradutora fez algumas escolhas lexicais não presentes no texto de Dickens, porém, não perdeu o verdadeiro sentido de suas palavras e procurou, ao seu modo, reproduzir o estilo de repetição do escritor e a sonoridade do trecho.

Paes inicia a tradução com *és*; portanto, traz o tom informal do pronome *tu*, mas, sem a atualidade do *você*. Mantém a repetição de *the only thing*, através de *única coisa*. A palavra *animar* revela alegria, que não me parece existir no texto. Lilian fala com fervor e então beija-a, um pouco diferente do sentido original. Paes mantém a sequência final com adjetivos: *desesperançoso*, *tristonho*, e *inacabável*; não há o efeito da repetição, porém, são adjetivos fortes, que emprestam bastante impacto ao trecho. Há ainda *noites infindas*, outro adjetivo expressivo. Assim, Paes optou por palavras de forte impacto para recriar o ambiente de sofrimento vivido por Lilian e Meg.

Lucília optou pela segunda pessoa do singular, *tu*, e assim manteve o tom informal do original. Na linha final, há o uso da preposição *sem*, mais os substantivos em tradução aos três adjetivos originais com sufixo *-less*, da mesma forma que Elsie Lessa o fez.

A tradução de Lucília, neste exemplo, mostra-se muito parecida em termos lexicais ao texto de Dickens, parecendo uma tradução palavra por palavra. Nada foi incluído ou retirado em termos de vocábulos. Porém, este exemplo transbordante de sonoridade, não foi recriado na mesma proporção.

### Exemplo 13

**Charles Dickens – *The Chimes* – p. 129**

Oh the brain, the brain!" exclaimed the pious Alderman, lifting up his hands. "Oh the nerves, the nerves; the mysteries of this machine called Man!

**Elsie Lessa**

Oh, o cérebro, o cérebro!  
— exclamou o piedoso  
Alderman, erguendo as  
mãos para o céu. — Oh, os  
nervos, os nervos! O  
mistério dessa máquina que  
se chama homem!  
(*A Voz dos Sinos*, p.74)

**José Paulo Paes**

Oh!, o cérebro, o  
cérebro! — exclamou o  
pio Regedor, erguendo  
as mãos para os céus. —  
Oh! Os nervos, os  
nervos; os mistérios  
dessa máquina chamada  
Homem!  
(*Os Carrilhões*, p. 124)

**Lucília Filipe**

Oh, o cérebro, o  
cérebro! — exclamou o  
piedoso Alderman  
erguendo as mãos. — Ah,  
os nervos, os nervos! Os  
mistérios desta máquina  
chamada Homem! (*Sinos  
de Ano Novo*, p.141)

Há uma rima com a assonância ‘en’ (nasal) e, em seguida, a aliteração com *m*; através destes recursos sonoros o autor reforça a relação máquina e homem. Assim, a equiparação do homem à máquina está bem marcada neste trecho do conto, refletindo uma crítica de Dickens à Revolução Industrial que se vivia. Os três tradutores reconstroem parcialmente a aliteração. O Juiz Cute, mesmo dizendo-se um juiz do povo, vê o povo de uma maneira separada à classe a que pertence, como se houvesse dois tipos de pessoas: as da Aristocracia e as do povo.

Dickens escreve que o juiz está *lifting up his hands*, porém os dois tradutores brasileiros optam por incluir *céu* ao gesto. As demais palavras se assemelham muito, tanto entre as três traduções como com o original. Elsie e Lucília usam *piedoso Alderman*, que sugere a piedade, bondade deste pseudo-defensor do povo, enquanto Paes traduz o termo *Alderman* como *pio Regedor*. Paes e Lucília trazem a palavra *mistérios*, enquanto Elsie Lessa traduz no singular, *mistério*.

### Exemplo 14

Charles Dickens – *The Chimes* – p. 136

O Youth and Beauty, happy as ye should be, look at this. O Youth and Beauty, blest and blessing all within your reach, and working out the ends of your Beneficent Creator, look at this! (33 words)

**Elsie Lessa**

Oh, mocidade! Oh Beleza!  
Vós, que devíeis ter a  
felicidade por eterna  
companheira, olhai! Oh,  
Mocidade! Oh, Beleza!  
Bênção e alegria de quem  
vos rodeia, vós que  
permaneceis fiéis, em  
vossa conduta, às leis do  
vosso Criador, olhai! (*A  
Voz dos Sinos*, p. 85- 33  
palavras)

**José Paulo Paes**

Oh! Mocidade e Beleza,  
por felizes que sejais,  
olhai para isto! Oh!  
Mocidade e Beleza, que  
cumpris os desígnios do  
vosso Benéfico Criador,  
olhai para isto! (*Os  
Carrilhões*, p. 129 - 24  
palavras)

**Lucília Filipe**

Ó juventude e beleza,  
felizes como vós deveis  
ser, olhai para isto. Ó  
juventude e beleza,  
abençoada e abençoado  
tudo o que está a teu  
alcance e cumprindo os  
fins do teu benévolo  
Criador, olha para isto!  
(*Sinos de Ano Novo*,  
p.148 - 35 palavras)

Há duas repetições bem marcadas nesta passagem com: *O Youth and Beauty* e *Look at this*. Há ainda outro exemplo de aliteração com *B – Beauty, blest and blessing.... Beneficent Creator*, ... Este exemplo não representa a fala de nenhum personagem, mas do narrador antecipando a entrada de Lilian, sobrinha de Fern, já crescida, na casa de Meg. A intenção é mostrar a beleza e a graça da menina, então uma jovem e o quanto isso representa de graça, de bênção para Meg, já mais envelhecida pelo tempo e trabalho. A repetição de *Look at this*, demonstra a admiração e felicidade que Lilian representa para Meg, que a vem criando como uma filha.

A menção de *Beneficent Creator* é reproduzida pelos tradutores. Paes utiliza *vosso Benéfico Criador*; o formalismo de *vosso* assemelha-se à utilização muito comumente deste pronome em textos religiosos. No texto de Lucília há *teu benévolo criador*, bastante semelhante a Paes, porém, *teu* indica mais proximidade, intimidade. Lessa foi a que mais se diferenciou, ao utilizar apenas *vosso criador*. Não há a indicação de benevolência, de bondade por parte do criador, mas de respeito aos seus desígnios. *Vosso* é, também, um pronome mais formal.

Paes exhibe um texto mais curto, mantém as duas repetições, mas não apresenta a palavra *bênção*. O tradutor também mantém as maiúsculas para as *Youth and Beauty*, em *Mocidade e Beleza*, bem como

para *Benificent Creator*, com *Benéfico Criador*. O trecho original conta com 33 palavras, Paes a reproduz em 24 palavras. Os outros tradutores apresentam número semelhante de palavras ao original.

Lessa se desprende mais da tradução palavra a palavra e apresenta um texto poético, escrito na segunda pessoa do plural (vós), que transmite certo formalismo, por ser pouco popular. O pronome *vós* é muito comum em textos religiosos, bíblicos e certas orações, portanto pode inspirar seriedade e reforçar a importância das palavras expressas, como se fossem palavras do senhor ou da vontade do criador. A escolha de *olhai*, bastante sonoro, ressalta ainda mais o tom evocativo da frase. Na frase: *Vós que devíeis ter a felicidade por eterna companheira* e em seguida, *vós que permaneceis fiéis*, o discurso de evocação explícito não aparece no original, mas foi estruturado por Lessa respeitando o estilo de repetição de Dickens. Ela mostra um Criador mais fatalista ou determinista, com escolhas como *leis*, *conduta* e *fiéis*. Lessa mantém as maiúsculas do original.

Lucília estrutura esta passagem na segunda pessoa do plural, no início e, depois, passa para segunda pessoa do singular, com o pronome possessivo *teu*, portanto, transitando de um tom mais formal para um mais popular. Apresenta um texto bastante atrelado às palavras do original. Há o respeito à repetição, mas não à reprodução da sonoridade. As maiúsculas para *Youth and Beauty* não se repetem em *juventude e beleza*, apenas *Criador* mantém a maiúscula.

### Exemplo 15

**Charles Dickens – *The Chimes* – p. 140**

Good gracious, goodness, lord-a-mercy bless and save the man!" cried Mrs. Tugby, in great terror. "What's he doing?"

**Elsie Lessa**

- Deus do céu! exclamou a snra. Tugby, consternada. — Que o céu tenha piedade de nós e venha em auxílio do nosso homem. - Que tens? (*A Voz dos Sinos*, p.90)

**José Paulo Paes**

- Deus do céu, Jesus, valha-me Deus e salve este homem! — exclamou Mrs. Tugby, aterrorizada. — Que estás fazendo? (*Os Carrilhões*, p.131)

**Lucília Filipe**

- Valha-me Deus, Deus seja louvado, o Senhor seja louvado, o Senhor nos acuda! — exclamou a Sra. Tugby muito assustada. — Que é que ele está a fazer? (*Sinos de Ano Novo*, p.152)

No original o autor utiliza a expressão idiomática *Good Gracious Goodness* com Aliteração do ‘G’, comum na Língua Inglesa, bem como a repetição do *s*, sem que com isso soasse estranho ou forçado. As duas traduções brasileiras optaram por *Deus do Céu*, expressão mais branda e com menos impacto do que o sugerido pelo original. Ali há a palavra *Lord* como alusão a Deus, Senhor. As duas traduções usam *Deus do Céu*, inclusive Paes acrescenta outra expressão fixa da língua portuguesa, *valha-me Deus*, além de evocar *Jesus*. Assim, a intensidade expressiva do jogo sonoro do original é reconstituída.

Lucília também opta por *Deus*, duas vezes; há, ainda, *Senhor*. São três expressões sequenciais bem populares e de evocação religiosa: *Valhe-me Deus, Deus seja Louvado, o Senhor nos acuda*.

Chama a atenção como cada tradutor considerou o estado de espírito da senhora Tugby que *cried in great terror*. Todos utilizaram o verbo *exclamou* e respectivamente os adjetivos: *consternada, aterrorizada e muito assustada*. A escolha de Paes por *aterrorizada* denota mais pavor, além de assemelhar-se mais ao texto inglês.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após análise destes 15 trechos extraídos da história *The Chimes* e de suas respectivas traduções, é possível entender como cada tradutor lidou com os elementos sonoros presentes no texto original. Os 15 trechos, sobre os quais se baseou a análise, foram extraídos da história por carregarem as características mais marcantes do estilo de Dickens. Principalmente, são trechos da obra cuidadosamente escolhidos, por apresentarem fortes elementos sonoros, expressos através de recursos estilísticos bastante evidentes e até concentrados.

Elsie Lessa, José Paulo Paes e Lucília Filipe pouco reproduziram, nas suas retextualizações, dos elementos sonoros do original. Outras características estilísticas de Dickens foram observadas e mantidas, em destaque as repetições. Além disso, é possível perceber que cada tradutor apresenta uma forma própria de reproduzir a história. Suas escolhas lexicais são notoriamente distintas; pode-se perceber que os três tradutores se pautam sobre projetos de tradução diferentes.

Elsie Lessa fez escolhas, interpretou, traduziu alguns nomes próprios, apagou alguns elementos como os seres fantásticos (elfos, duendes, espíritos) e a distinção entre *Bells* e *Chimes*. Há menos elementos surreais em seu texto. Em momento algum ela parece dar crédito à ideia de seres mágicos habitarem o interior da torre dos Carrilhões.

Porém, a tradutora brasileira foi bastante contundente ao mostrar a realidade de pobreza e até crueldade a que estavam submetidos os personagens da história pelo sistema da época. Suas escolhas deixam clara a compreensão e empatia da tradutora com a causa dos menos favorecidos na história.

Elsie trouxe a história para o século XXI numa linguagem acessível para o grande público. Ainda assim, não deixou de se preocupar com muitas características de Dickens. Manteve a maioria de suas repetições, a poeticidade de suas palavras, e mesmo não reproduzindo a maioria das aliterações, assonâncias e consonâncias, trouxe para o português a história dos Sinos de Dickens com muita beleza.

José Paulo Paes apresenta um texto digno de um literato. Tinha consciência do valor da obra que tinha em suas mãos. Não se trata de um texto popular, acessível à maioria. Paes sabia das características de Dickens quando se propôs a traduzir a história. Deixou isso muito claro

nas notas pré-liminares da tradução. Manteve os nomes próprios em inglês e alguns pronomes de tratamento.

Paes pensava em trazer para o público brasileiro a obra de um escritor inglês de outro século, um clássico. Procurou manter a história com alguns traços do passado, através de um vocabulário com palavras arcaicas ou pouco convencionais. Foi cuidadoso nas escolhas lexicais, não se pautando diretamente na sonoridade ou nos elementos aqui tratados, mas na poeticidade.

Lucília Filipe procurou não se aventurar, mantendo sua tradução muito próxima às escolhas lexicais do inglês, ainda que num vocabulário simples e acessível ao grande público dos dias atuais. Ironicamente, talvez esta escolha a tenha distanciado mais do texto de Dickens no seu resultado. Os efeitos sonoros produzidos pelo autor inglês não foram reproduzidos na sua maioria no texto da tradutora portuguesa.

As palavras da obra escondem outras belezas que vão além da semântica. Quando estas mesmas palavras são transpostas do inglês para o português pelo tradutor que procura seguir como uma receita, palavra a palavra, na mesma ordem, sequência, há chances de não se obter o sabor imaginado. Afinal, conteúdo e forma se entrelaçam na formação de um texto literário com tanta sonoridade como *The Chimes*.

Nos trechos carregados de elementos sonoros, Dickens tece com dois fios ao mesmo tempo. No momento da tradução, o tradutor pode não ver ou não considerar um dos fios, deixando seu texto menos consistente. Ou ter o cuidado de trazer os dois fios, ainda que para isso utilize outras cores e materiais. A pesquisadora Eija Ventula atestou em seus estudos que os elementos sonoros podem ser muitas vezes negligenciados na prosa literária. Algo que se confirmou com as três traduções desta história de Dickens.

A história *The Chimes* chegou ao português de diferentes formas, e até mesmo com escolhas de títulos diversos. Isso já indica o quanto ecoam das vozes de seus tradutores em suas retextualizações. *A Voz dos Sinos*, *Os Carrilhões* e *Os Sinos de Ano de Novo* são textos únicos e revelam muito de Dickens, mas não completamente. Algo se ganhou em cada tradução, mas também algo se perdeu. Os sinos daqui, não tocam como os de lá.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARÍAS, Martín e HADIS, Martín, (Org) *Curso de Literatura Inglesa – Jorge Luis Borges*. São Paulo: Martins Fontes. 2006, p.245-254.

ARROJO, Rosemary. (2002) *Oficina de Tradução – A Teoria na Prática*. São Paulo, BR: Ática

BARNARD, Robert. *The Early Victorian Novelists* in *A Short History of English Literature*. 2a ed, Oxford: Basil Blackwell, 1994, p. 110-122.

BERMAN, Antoine. *A Tradução e a Letra – ou o Albergue do Longínquo*. Rio de Janeiro: 7 Letras / PGET, 2007.

BOSI, Alfredo. *O Ser e o Tempo da Poesia*. São Paulo, Companhia das Letras, 2008.

BURGESS, Anthony. *A Literatura Inglesa*. São Paulo: Ática, 2006, p.213-231.

CAMPOS, Haroldo de. *Da Tradução Como Criação e Como Crítica*. 1963 In *Metalinguagem*. Petrópolis: Vozes, 1970, p.21-28.

CHURCHILL, R. C. *The Genius of Charles Dickens*. In Boris Ford (ed) *The New Pelican Guide to English Literature. From Dickens to Hardy*. Vol. 6. London, Penguin Books, 1996, 117

DA SILVA, Cássio David & SILVA, Marciano Lopes. *A Oficina de Tradução no Ensino de “LE” e Teoria Literária*. Maringá: Acta Scieuntiarum: Human and Social Issues, 2003, V.25, u1, p.033-043.

DICKENS, Charles. *The Chimes* (in *Christmas Book*), Penguin, England, 1994.

\_\_\_\_\_. *A Christmas Carol E Two other Christmas Books*. Collector's Library: London, 2004.

\_\_\_\_\_. *A Voz dos Sinos*. Trad. Elsie Lessa. São Paulo: Clube do Livro, 1946.

\_\_\_\_\_. *A Voz dos Sinos*. Trad. Elsie Lessa. Belo Horizonte, Itatiaia, 2004.

\_\_\_\_\_. *Cântico de Natal – Os Carrilhões*. Trad. John Green. São Paulo: Martin Claret, 2004.

\_\_\_\_\_. *O Carrilhão*. Trad. Maria Lúcia de Mello e Souza. São Paulo, Paulinas, 1942.

\_\_\_\_\_. *Os Carrilhões e Outros Contos*. Trad. José Paulo Paes. Rio de Janeiro, Ediouro, 1993.

EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura: Uma Introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

FERNANDES. *Lincoln Translation of Names in Children's Fantasy: Bringing the Young Reader into Play* *New Voices in Translation Studies* 2, 2006, 44-57.

GORDON, Elizabeth Hope. *The Naming of Characters in the Works of Charles Dickens*. Lincoln: Editorial Committee, 1917.

GREENFIELD, John R. *Dictionary of British Literary Characters: 18<sup>th</sup> and 19<sup>th</sup> Centuries*. New York: Fact on File, 1993

HOBSBAUM, Philip. *A Reader's Guide to Charles Dickens*. Thames and Hudson: London, 1972. P. 88-94.

HOUAISS, Antonio, VILLAR, Mauro de Salles & FRANCO, Francisco Manuel de Melo – (2008). *Minidicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro, 3<sup>a</sup> ed., Objetiva.

HOUSE, Humphry. *The Dickens World*. 2a ed. Oxford: Oxford University Press, 1971.

LAI-MING, Tammy HO. *Reading Aloud in Dickens's Novels*. *Oral Tradition Journal*, Columbia: V. 23, N.2, Oct. 2008, p.185-199.

LAMBERT, J. and VAN Gorp, h. (1995) "On Describing Translations". In T. Hermans (ed) *The Manipulations of Literature*, New York: St. Martin's Press, 1995, pp.42/53.

LARANJEIRA, Mário. *Poética da Tradução. Do Sentido à Significância*. São Paulo, BR: Edusp, 1993

MENDES, Oscar. *Estética Literária Inglesa*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1983

MILLER, J. Hillis. *The Form of Victorian Fiction*. Cleveland: Arete Press, 1968, 1979.

MILTON, John. (1998) *Tradução: Teoria e Prática*. São Paulo, BR: Martins Fontes.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de Termos Literários*. 14a ed. São Paulo: Cultrix, 1999, pp. 422-423.

MONTEIRO, Maria Conceição *Figuras Errantes na Época Vitoriana: A Preceptora, a Prostituta e a Louca*. Revista Fragmentos, V. 8, No I, Jul.-Dez., 1998, UFSC e In Revista Brasil de Literatura, Internet, 1998.

PAGANO, A. & VASCONCELLOS, M.L. *Estudos da Tradução no Brasil: Reflexões sobre Teses e Dissertações Elaboradas por Pesquisadores Brasileiros nas Décadas de 1980 e 1990*. In D.E.L.T.A., 19, pp. 1-25. São Paulo: PUC/LAEL, 2003.

PAES, José Paulo. *Tradução: A Ponte Necessária*. São Paulo: Ática, 1990.

PAZ, Octavio. *Tradução: Literatura e Literalidade*. Belo Horizonte, BR: FALE/UFMG, 2006.

PUGLIA, Daniel. *Charles Dickens: Um Escritor no Centro do Capitalismo*. São Paulo: USP, 2008.

ROBINSON, Douglas. *Western Translation Theory – from Herodotus to Nietzsche*. St Jerome: Manchester, UK, 1997, p. 171-175

SAMUEL, Rogel. *Novo Manual de Teoria Literária*. Petrópolis: Vozes, 2002.

SCHLICKE, Paul. *Coffee with Dickens*. London: Ducan Baird Publishers (dbp), 2008.

TOURY, Gideon. *Descriptive Translation Studies and Beyond*. The Netherlands. John Benjamins B.V., 1995.

VENTOLA, Eija. *Phonological Meanings in Literary Prose Texts and Their Translations*. In *Approaches to the Analysis of Literary Discourse*. Finland, Abo Academy Press, 1991, p 119-145.

WILLIAMS, J. & CHESTERMAN, A. *The Map*. A Beginner's Guide to Doing Research in Translation Studies. Manchester, UK: St. Jerome, 2002.

### Periódicos:

CADERNOS ENTRE LIVROS. *Panorama da Literatura Inglesa* – n. 1. São Paulo: Duetto, s/d.

### Documentos Eletrônicos:

ALMEIDA, Wilson Filho Ribeiro de. *O Autor em Cena: Considerações a Respeito das Leituras Públicas de Charles Dickens*. Todas as Musas ISSN 2175-1277 (on-line) Ano 03 Número 01 Jul-Dez 2011. Disponível em: [www.todasasmusas.org/05Wilson\\_Filho.pdf](http://www.todasasmusas.org/05Wilson_Filho.pdf). Acesso em 15 out 2011

ATÉ Tu, Machado? – Oliver Twist traduzido por Machado de Assis: Uma Porcaria. **Veja On-Line**, São Paulo: Abril, Ed. 1743, 20 mar. 2002. Artes Espetáculos Livros. Disponível em [http://veja.abril.com.br/200302/p\\_131.html](http://veja.abril.com.br/200302/p_131.html) acesso em 24 out 2011.

CHARLES Dickens' page. Disponível em <[charlesdickenspage.com.html](http://charlesdickenspage.com.html)> Acesso em 15 out 2011

CRONISTA Elsie Lessa, mãe de Ivan Lessa, é cremada em Lisboa – ESTADAO.com.br – São Paulo: Caderno 2 – Variedades -- 19 de maio de 2000 – disponível em <http://www.estadao.com.br/arquivo/arteelazer/2000/not20000519p2332.htm> - Acesso em 24 out. 2011

DITRA: Dicionário de tradutores literários no Brasil - UFSC – disponível em [www.dicionariodetradutores.ufsc.br/](http://www.dicionariodetradutores.ufsc.br/) Acesso em 15 out/2011

ESTANTE virtual – disponível em [www.estantevirtual.com.br](http://www.estantevirtual.com.br) – Acesso em 15 out 2011

FUNDAÇÃO Biblioteca Nacional – disponível em: [www.bn.br/](http://www.bn.br/). Acesso em 15 out 2011.

GRAIEB, Carlos. O Resto é resto: A última obra de Dickens, com um acréscimo absurdo. **Veja on-line**, São Paulo: Abril, Ed 1734, 16 jan 2002 – disponível em [http://veja.abril.com.br/160102/p\\_099a.html](http://veja.abril.com.br/160102/p_099a.html) - Acesso em 24 out 2011.

MASINI, André Carlos Salzano. Poesia e Tradução - O papel e a importância da métrica regular na poesia; a tradução da poesia metrificada, 27/06/2002. Disponível em [http://www.casadacultura.org/Literatura/Poesia/O\\_que\\_e\\_Poesia\\_Artigo\\_s/algumas\\_definicoes\\_de\\_poesia\\_masini.html](http://www.casadacultura.org/Literatura/Poesia/O_que_e_Poesia_Artigo_s/algumas_definicoes_de_poesia_masini.html) - Acesso em 21 fev 2012

RETOMADA tradução de Machado de Assis – ESTADAO.com.br - Caderno 2 – variedades – 23 mar 2002 – disponível em <http://www.estadao.com.br/arquivo/arteelazer/2001/not20010323p4086.htm> - Acesso em 24 out 2011

VASCONCELOS, Sandra Gardini Teixeira de. *Formação do romance brasileiro: 1808-1860 (vertentes inglesas)*. Texto disponível no site: <http://www.unicamp.br/iel/memorial/Ensaios/Sandra/sandra.htm> Hamlet the Brazilian Way (Machado, Reader of Shakespeare). Portuguese literary & cultural studies, v. 13/14, p. 129-138, 2005. Acesso em 15 out 2011