



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – UnB  
INSTITUTO DE LETRAS – IL  
LETRAS ESTRANGEIRAS E TRADUÇÃO – LET  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO - POSTRAD

A TRADUÇÃO DE MARCAS DE ORALIDADE PARA O  
POLONÊS EM *BARBA ENSOPADA DE SANGUE*  
DE DANIEL GALERA

**JOANNA JÓZEFOWSKA**

BRASÍLIA - DF

ABRIL – 2018

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – UnB  
INSTITUTO DE LETRAS – IL  
LETRAS ESTRANGEIRAS E TRADUÇÃO – LET  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO - POSTRAD

A TRADUÇÃO DE MARCAS DE ORALIDADE PARA O  
POLONÊS EM *BARBA ENSOPADA DE SANGUE*  
DE DANIEL GALERA

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO

**JOANNA JÓZEFOWSKA**

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO SUBMETIDA AO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA  
TRADUÇÃO, COMO PARTE DOS REQUISITOS  
NECESSÁRIOS À OBTENÇÃO DO GRAU DE MESTRE EM  
ESTUDOS DA TRADUÇÃO.

ORIENTADORA: PROF. DRA. VÁLMI HATJE-FAGGION

BRASÍLIA - DF

ABRIL - 2018

## REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA E CATALOGAÇÃO

JÓZEFOWSKA, Joanna. **A tradução de marcas de oralidade para o polonês em *Barba ensopada de sangue* de Daniel Galera**. Brasília: Departamento de Línguas Estrangeiras e Tradução, Universidade de Brasília, 2018, 204f. Dissertação de mestrado em Estudos da Tradução.

Documento formal, autorizando reprodução desta dissertação de mestrado para empréstimo ou comercialização, exclusivamente para fins acadêmicos, foi passado pelo autor à Universidade de Brasília e acha-se arquivado na Secretaria do Programa. O autor reserva para si os outros direitos autorais, de publicação. Nenhuma parte desta dissertação de mestrado pode ser reproduzida sem a autorização por escrito do autor. Citações são estimuladas, desde que citada a fonte.

### FICHA CATALOGRÁFICA

JJ89t	Józefowska , Joanna Agnieszka A tradução de marcas de oralidade para o polonês em "Barba ensopada de sangue" de Daniel Galera / Joanna Agnieszka Józefowska ; orientador Válmí Hatje-Faggion. -- Brasília, 2018. 204 p.
	Dissertação (Mestrado - Mestrado em Estudos de Tradução) Universidade de Brasília, 2018.
	1. Tradução Literária. 2. Marcas de oralidade. 3. "Barba ensopada de sangue". 4. Daniel Galera. 5. Wojciech Charchalis. I. Hatje-Faggion, Válmí , orient. II. Título.

**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – UnB**  
**INSTITUTO DE LETRAS – IL**  
**DEPARTAMENTO DE LÍNGUAS ESTRANGEIRAS E TRADUÇÃO – LET**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO – POSTRAD**

**A TRADUÇÃO DE MARCAS DE ORALIDADE PARA O POLONÊS EM**  
***BARBA ENSOPADA DE SANGUE* DE DANIEL GALERA**

**JOANNA JÓZEFOWSKA**

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO SUBMETIDA  
AO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM  
ESTUDOS DA TRADUÇÃO, COMO PARTE  
DOS REQUISITOS NECESSÁRIOS À  
OBTENÇÃO DO GRAU DE MESTRE EM  
ESTUDOS DA TRADUÇÃO.

APROVADA POR:

---

Prof.<sup>a</sup> Dra. Válmi Hatje-Faggion (POSTRAD/UnB)  
(Orientadora)

---

Prof. Dr. Henryk Siewierski (POSTRAD/POSLIT/UnB)  
(Examinador interno)

---

Prof. Dr. Paweł Hejmanowski (TEL/UnB)  
(Examinador externo)

BRASÍLIA/DF, 25 de abril de 2018.

*Sin coraje, la sabiduría no trae frutos.*

Baltasar Gracián y Morales

*Dedico este trabalho aos meus avôs, Zenon e Edmund.*

## *AGRADECIMENTOS*

À minha orientadora, Professora Dra. Válmí Hatje-Faggion, por ter me aceitado como orientanda, por ter compartilhado comigo seu vasto e agudo conhecimento, pelo apoio, pela alegria e muita paciência.

Ao Professor Henryk Siewierski, por ter me incentivado no trabalho de tradução, por ter me admitido como estagiária e por ter feito leitura crítica na banca do Relatório de Pesquisa contribuindo assim para esta pesquisa.

Ao tradutor Wojciech Charchalis, por ter concordado gentilmente a colaborar nesta pesquisa e por ter me dado as primeiras, importantíssimas, aulas de tradução.

Ao escritor Daniel Galera, por ter respondido com agilidade às minhas infinitas perguntas de uma maneira extensa e penetrante.

Aos professores Sabine, Germana, Júlio, Marie, Christiane, Alice, pelas aulas que contribuíram para esta pesquisa.

Aos caros colegas Guilherme, Marcos, Aleksandra, pela ajuda durante todo o mestrado. A todos os colegas do POSTRAD, pelas discussões e apoio.

Às estagiárias e funcionárias da secretaria do POSTRAD, sempre prontas a ajudar, com diligência, eficiência e rapidez.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), por tornar esta pesquisa possível financeiramente.

À Gabriela, ao Luciano, à Angélica e ao seu Múcio, por terem me recebido no Brasil de braços abertos.

A minha irmã Kamila, pela ajuda na minha parte de pesquisa na Polônia, por ter tido a paciência de receber, escanear e me mandar vários textos por correio.

Aos meus pais, Jadwiga e Zbigniew, por me apoiarem incondicionalmente.

Ao Rafael, que está sempre ao meu lado, por me ter incentivado a fazer o mestrado, pelas infinitas correções e sugestões.

## **RESUMO**

Nesta dissertação, o objetivo é fazer uma análise descritiva da tradução para o polonês do romance *Barba ensopada de sangue* do brasileiro Daniel Galera. Esse romance foi publicado em 2012, em São Paulo, pela Editora Companhia das Letras. A tradução polonesa com o título *Broda zalana krwiiq* de Wojciech Charchalis foi publicada em 2016, em Poznań, pela Editora Rebis. O objetivo principal é abordar a tradução de marcas de oralidade que incluem os nomes próprios e os vocativos, a língua não padrão, as expressões coloquiais, as marcas dialetais e os palavrões. Além disso, será analisado o papel do tradutor no processo da introdução de um romance brasileiro no sistema literário polonês. A análise da tradução do romance e seu correspondente em português terá como base o modelo de descrição de traduções literárias elaborado por José Lambert e Hendrik van Gorp (1985). O arcabouço teórico baseia-se nos Estudos Descritivos da Tradução, em autores tais como Itamar Even-Zohar (1990), Gideon Toury (1995), James Holmes (2000 [1988]), Theo Hermans (1985), Susan Bassnett (2002 [1980]; 1998) e André Lefevere (1985; 1992a; 1992b). As contribuições de Lawrence Venuti (1995; 1988), Antoine Berman (2002 [1984], 2012 [1985]), Andrew Chesterman (2009), Paulo Henriques Britto (2010) são igualmente abordadas. De acordo com os dados obtidos, pode-se concluir que o papel do tradutor polonês Wojciech Charchalis é fundamental na introdução de um romance brasileiro no sistema literário polonês, visto que é ele quem o escolhe, traduz e publica. O estilo coloquial da linguagem e as variações regionais do Sul do Brasil do texto de partida são traduzidos para o polonês usando expressões coloquiais ou, mais raramente, neutras. Às vezes expressões coloquiais são inseridas no texto de chegada em fragmentos em que elas não aparecem no texto de partida. Algumas características do estilo do texto de partida, tais como as descrições detalhadas, o uso de diminutivo e aumentativo, as variações na escrita e na gramática são alteradas. A tendência do tradutor polonês é de estrangeirizar o texto com a transcrição dos nomes próprios e algumas palavras culturalmente marcadas, mas, principalmente, com o texto em polonês que segue bem de perto o texto português.

**PALAVRAS-CHAVE:** Tradução literária; Marcas de oralidade; *Barba ensopada de sangue*; Daniel Galera; Wojciech Charchalis.



## ***ABSTRACT***

The aim of this dissertation is to make a descriptive analysis of the translation into Polish of the novel *Barba ensopada de sangue* by Brazilian Daniel Galera. The novel was published in 2012 by Companhia das Letras, in São Paulo. The Polish translation, *Broda zalana krwią*, made by Wojciech Charchalis was published in 2016 by Rebis, in Poznań. The main objective is to analyze the orality present in the novel, especially proper names and vocative case, nonstandard language, colloquial expressions, regional expressions and swear words. The role of the translator is also examined in the process of introduction of a Brazilian novel into the Polish literary system. The analysis of the Polish translation of the novel and the Brazilian corresponding text is based on the model of describing literary translations elaborated by José Lambert and Hendrik van Gorp (1985). The works in the field of Descriptive Translation Studies are explored, especially the contributions of Itamar Even-Zohar (1990), Gideon Toury (1995), James Holmes (1988), Theo Hermans (1985), Susan Bassnett (2002 [1980]; 1998), and André Lefevere (1985; 1992a; 1992b). The ideas of Lawrence Venuti (1995; 1988), Antoine Berman (2002 [1984], 2012 [1985]), Andrew Chesterman (2009) and Paulo Henriques Britto (2010) are equally used. It can be concluded that the role of the Polish translator Wojciech Charchalis is fundamental in the introduction of a Brazilian novel into the Polish literary system, as he is the one who chooses the novel, translates it and publishes it. The colloquial style of the language and the regional expressions from the Southern Brazil present in the source text are translated into Polish using colloquial expressions and, rarely, neutral ones. Sometimes, colloquial expressions are used in the target text in the fragments where they are absent in the source text. Some characteristics of the style of the source text are modified. These characteristics include: detailed descriptions, the use of the diminutive and augmentative forms, deviations in writing and grammar. The Polish translator tends to foreignize the text by inserting proper names and some cultural expressions in Portuguese, but mainly, by producing phrases in the target text that resemble the ones in the source text.

**KEYWORDS:** Literary translation; Orality; *Barba ensopada de sangue*; Daniel Galera; Wojciech Charchalis

# SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	1
<b>1. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA</b> .....	4
1.1. Algumas questões de tradução: sistemas, culturas, linguagem.....	4
1.1.1. O modelo de descrição de traduções literárias de José Lambert e Hendrik van Gorp.....	10
1.2. O papel de tradutor.....	12
1.2.1. O tradutor como embaixador.....	12
1.2.2. O tradutor como segundo autor.....	15
1.2.3. O tradutor como mediador cultural.....	18
1.3. Algumas questões de linguagem.....	27
1.3.1. O erro na tradução.....	27
1.3.2. Traduzindo marcas de oralidade.....	29
1.3.3. Traduzindo nomes próprios e os vocativos.....	30
1.3.4. Traduzindo língua não padrão.....	35
1.3.5. Traduzindo expressões coloquiais.....	36
1.3.6. Traduzindo marcas dialetais.....	37
1.3.7. Traduzindo palavras.....	38
<b>2. O ESCRITOR, A OBRA E O TRADUTOR</b> .....	40
2.1. Daniel Galera: vida e obra.....	40
2.2. Análise de <i>Barba ensopada de sangue</i> .....	46
2.2.1. Resumo da obra.....	46
2.2.2. Temas da obra.....	49
2.2.3. Estilo da obra.....	53
2.2.4. Marcas da oralidade.....	55
2.3. Wojciech Charchalis: vida e obra.....	56

<b>3. ANÁLISE DO TEXTO TRADUZIDO E DO TEXTO DE PARTIDA <i>BARBA ENSOPADA DE SANGUE</i></b> .....	61
3.1. Dados preliminares.....	61
3.2. Nível macroestrutural.....	68
3.3. Nível microestrutural.....	75
3.4. Contexto sistêmico.....	101
3.4.1. A obra no sistema literário brasileiro.....	101
3.4.2. A obra no sistema literário polonês.....	104
<b>4. TRADUÇÃO DE MARCAS DE ORALIDADE</b> .....	111
4.1. Tradução de nomes próprios e vocativos.....	111
4.2. Tradução da língua não padrão.....	117
4.3. Tradução das expressões coloquiais.....	122
4.4. Tradução das marcas dialetais.....	131
4.5. Tradução dos palavrões.....	137
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	141
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	144
<b>APÊNDICES</b> .....	152
<b>APÊNDICE - A</b> Termos de consentimento livre e esclarecido.....	153
<b>APÊNDICE - B</b> Entrevistas.....	157
<b>APÊNDICE - C</b> Tabelas com marcas de oralidade.....	166
<b>APÊNDICE - D</b> Romances brasileiros traduzidos na Polônia - 1949-2018.....	186

## INTRODUÇÃO

Nesta dissertação, tem-se por objetivo fazer uma análise descritiva da tradução do romance *Barba ensopada de sangue*, do escritor contemporâneo brasileiro Daniel Galera, para o polonês, feita por Wojciech Charchalis. No Brasil, o romance foi publicado em 2012, em São Paulo, pela Editora Companhia das Letras, e a tradução correspondente foi publicada em 2016, em Poznań, Polônia, pela Editora Rebis, com o título de *Broda zalana krwiq*.

A dissertação é fruto de uma pesquisa mais extensa, na qual foram levantados dados acerca dos romances brasileiros publicados na Polônia.

O romance *Barba ensopada de sangue* foi escolhido para a análise nesta dissertação por ser uma obra contemporânea, conter língua coloquial, inúmeras marcas de oralidade e por ter sido traduzido e publicado na Polônia. O fato de o escritor e o tradutor estarem vivos, continuarem a trabalhar e a publicar obras e, também, poderem opinar na elaboração da presente dissertação, também contribuiu para esta escolha.

Os trabalhos feitos pela autora na graduação, na Universidade de Adam Mickiewicz de Poznań, na Polônia, igualmente aportaram a esta pesquisa. Eles trataram sobre a história dos *gauchos* na Argentina, sobre a evolução do português brasileiro e as possíveis influências das línguas africanas nessa língua, e, também, sobre a tradução da literatura portuguesa para o polonês, nomeadamente a tradução de um romance de José Saramago, *A viagem do elefante*, feita por Wojciech Charchalis.

O objetivo principal desta dissertação é verificar como são traduzidas as marcas de oralidade que incluem os nomes próprios e os vocativos, a língua não padrão, as expressões coloquiais, as marcas dialetais e os palavrões. O papel do tradutor no processo da introdução de um romance brasileiro no sistema literário polonês também é analisado. Faz-se uma análise baseada no modelo de descrição de traduções literárias proposto por José Lambert e Hendrik van Gorp (1985). O foco da dissertação é o sistema literário polonês e o produto final da tradução.

Os objetivos específicos são: apresentar o escritor Daniel Galera e sua obra; analisar e interpretar o romance *Barba ensopada de sangue*; comentar as possíveis influências do trabalho de Daniel Galera como tradutor na sua escrita criativa; pesquisar o trabalho do tradutor polonês Wojciech Charchalis e comentar a relação entre o sistema literário polonês e

o sistema literário brasileiro. Na análise, será abordado o papel do tradutor como embaixador, como segundo autor e como mediador cultural.

Esta dissertação está dividida em quatro capítulos, Introdução e Considerações Finais. No primeiro capítulo, “Fundamentação teórica”, é apresentado o arcabouço teórico baseado nos Estudos Descritivos da Tradução, associados com Gideon Toury (1995) e com a Teoria dos Polissistemas, de Itamar Even-Zohar (1990). O modelo de Lambert e van Gorp (1985) é complementado com outros autores, para atender aos aspectos problemáticos da tradução das palavras marcadas culturalmente, das particularidades estilísticas e, principalmente, das marcas de oralidade. As ideias de André Lefevere (1985; 1992a, 1992b), Lawrence Venuti (1995; 1998) e Antoine Berman (2002 [1984], 2012 [1985]) são consideradas.

No segundo capítulo, “O escritor, a obra e o tradutor”, é apresentado Daniel Galera como escritor e tradutor. São constatadas as possíveis influências das obras por ele traduzidas na sua própria obra, no que tange ao estilo e aos temas. Em seguida, é feito um resumo e uma análise do romance *Barba ensopada de sangue*. Os temas principais e as particularidades estilísticas são destacados. Na terceira parte desse capítulo é apresentado o perfil do tradutor Wojciech Charchalis, e as suas reflexões sobre o seu trabalho tradutório. As entrevistas feitas com ele são comentadas.

No terceiro capítulo, “Análise do texto traduzido e de texto de partida *Barba ensopada de sangue*”, é elaborada uma análise detalhada da tradução do romance constituída por quatro etapas, de acordo com o modelo de Lambert e van Gorp (1985): a descrição e interpretação dos dados preliminares, do nível macroestrutural, do nível microestrutural e do contexto sistêmico, isto é, a obra de Galera nos sistemas literários brasileiro e polonês. A tradução de marcas de oralidade no capítulo quatro é o tema principal da dissertação, porém, no capítulo três, são abordados também outras marcas da oralidade menos frequentes no romance, mas não menos relevantes: interjeições, marcadores conversacionais, expressões idiomáticas, diminutivos, aumentativos e os substantivos coletivos formados por sufixo *-ada*.

No quarto capítulo, “Tradução de marcas de oralidade”, é tratado o problema da tradução de marcas de oralidade presentes no romance, divididas em cinco categorias: os nomes próprios e os vocativos, a língua não padrão, as expressões coloquiais, as marcas dialetais e os palavrões. Os exemplos representativos para o total da obra são comentados com o intuito de ilustrar as tendências do tradutor polonês.

A presente dissertação justifica-se por ser parte de uma área incipiente, visto que a introdução da literatura brasileira na Polônia tem sido pouco estudada, de acordo com

pesquisa realizada na internet. Além da tese de doutorado<sup>1</sup> e o artigo na revista *TradTerm*<sup>2</sup>, de Jarosław Jeździkowski sobre a tradução de romances de Jorge Amado e os artigos de Gabriel Borowski sobre a tradução de *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos<sup>3</sup>, e as traduções de *O meu pé de laranja lima*, de José Mauro de Vasconcelos<sup>4</sup>, não há muito mais trabalhos publicados nessa área.

Esta dissertação justifica-se, também, porque trata do papel do tradutor-embaixador da literatura estrangeira no seu próprio país e porque dá mais visibilidade ao problema da tradução de marcas de oralidade, ajudando, assim, os futuros tradutores a voltarem um olhar mais atento para elas e sugerindo as possíveis soluções desse problema tradutório comum.

Nesta dissertação, apresenta-se o pensamento acerca da cultura, língua e tradução de vários autores poloneses pouco conhecidos no Brasil, com o intuito de fazê-los dialogar com os teóricos brasileiros e internacionais reconhecidos e amplamente citados. Para Bassnett (1998, p. 138-140), “A tradução, afinal, é dialógica na sua natureza, envolvendo mais de uma voz. O estudo da tradução, tal como o estudo da cultura, precisa da pluralidade de vozes”<sup>5</sup>

Na presente dissertação, sempre que possível, são usadas as duas formas: “a tradutora ou o tradutor”, para dar mais visibilidade às mulheres, que, aliás, formaram a vasta maioria das pessoas quem traduziram a literatura brasileira na Polônia, a exemplo de Janina Zofia Klawe, tradutora de obras de Machado de Assis, Aluísio Azevedo, Nélide Piñón, Dalton Trevisan, Lima Barreto e Rubem Fonseca, entre outros; Janina Wrzoscowa, tradutora de obras de G. Ramos, Machado de Assis, J. Alencar e Jorge Amado; Helena Czajka, tradutora de obras de João Guimarães Rosa e Darcy Ribeiro; Małgorzata Hołyńska, tradutora de obras de Jorge Amado.

---

<sup>1</sup> Os detalhes estão disponíveis em: <<http://acervo.jorgeamado.org.br/item/108051312531>>. Acesso em: 15 mar. 2018.

<sup>2</sup> Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/tradterm/article/viewFile/40286/43171>>. Acesso em: 15 mar. 2018.

<sup>3</sup> Disponível em: <[https://www.academia.edu/31769317/Oszuka%C4%87\\_g%C5%82%C3%B3d\\_o\\_trudno%C5%9Bciach\\_w\\_przek%C5%82adzie\\_estetyki\\_niedostatku\\_na\\_przyk%C5%82adzie\\_powie%C5%9Bci\\_Zwi%C4%99d%C5%82e\\_%C5%BCycie\\_Graciliano\\_Ramosa](https://www.academia.edu/31769317/Oszuka%C4%87_g%C5%82%C3%B3d_o_trudno%C5%9Bciach_w_przek%C5%82adzie_estetyki_niedostatku_na_przyk%C5%82adzie_powie%C5%9Bci_Zwi%C4%99d%C5%82e_%C5%BCycie_Graciliano_Ramosa)>. Acesso em: 15 mar. 2018.

<sup>4</sup> Disponível em: <[https://www.academia.edu/4363144/O\\_t%C5%82umaczach\\_ludo%C5%BCercach\\_krytykach\\_i\\_czytelnikach\\_Moje\\_drzewko\\_pomara%C5%84czowe\\_Jos%C3%A9\\_Mauro\\_de\\_Vasconcelosa](https://www.academia.edu/4363144/O_t%C5%82umaczach_ludo%C5%BCercach_krytykach_i_czytelnikach_Moje_drzewko_pomara%C5%84czowe_Jos%C3%A9_Mauro_de_Vasconcelosa)> Acesso em: 15 mar. 2018.

<sup>5</sup> “Translation is, after all, dialogic in its very nature, involving as it does more than one voice. The study 'of translation, like the study of culture, needs a plurality of voices.” [Todas as traduções das citações das línguas estrangeiras na presente dissertação são de sua autora.]

# 1. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

*Aqui na estante tenho uma borboleta de papel em um arame e ela me lembra do trabalho do tradutor: quando o tradutor começa a trabalhar em um livro é como se recebesse uma borboleta viva e tivesse de copiá-la. Arregaça as mangas então – primeiro desenha o esboço das asas, depois as antenas, depois começa a preencher as asas, um círculo azul aqui, outro vermelho lá, uma pontinha, uma rendinha no fim da asa. Finalmente ele conseguiu copiar a borboleta, está olhando para sua obra e aí o momento de teste chega: a borboleta vai voar ou não vai (...)?<sup>6</sup>*

Ryszard Engelking

## 1.1. Algumas questões de tradução: sistemas, culturas, linguagem

O fenômeno da tradução começou a ser pensado junto com o surgimento dos primeiros tradutores da Antiguidade. Eram os tradutores, frequentemente, escritores que, debruçando-se sobre a questão da fidelidade e da liberdade, prepararam o fundamento da disciplina que hoje conhecemos como os Estudos da Tradução. Procurava-se o modelo do tradutor ideal, e davam-se dicas sobre como deveria ser uma tradução perfeita. James S. Holmes, no fundamental artigo de 1988, “The Name and Nature of Translation Studies”, desenhou a estrutura da disciplina dos Estudos da Tradução, que com algumas mudanças permanece válida até hoje. Com o passar dos anos, surgem teorias linguísticas da tradução, com o conceito de *equivalência* (Nida; Jakobson), ou da *função da tradução* (Reis; Vermeer). Analisavam-se os problemas tradutórios específicos e as soluções encontradas pelo tradutor: a tradução era vista como uma passagem de um texto de uma língua para outra, feita por um “tradutor-fantasma” situado num tempo e espaço indefinido. Não se tomava em conta o papel do tradutor, nem os padrões da cultura de chegada, nem o contexto literário, sociológico e político. Criavam-se modelos linguísticos para tentar explicar o fenômeno da tradução.

As respostas a este cenário começaram a surgir nos anos de 1970, mas só nas décadas seguintes é que foram publicadas as obras principais: em 1990, Itamar Even-Zohar publicou

<sup>6</sup> Tutaj na półce mam takiego papierowego motylka na druciku i ten motylek przypomina mi o pracy tłumacza: kiedy tłumacz zaczyna pracę nad książką, to jest tak, jakby dostał żywego motyla i musiał tego motyla skopiować. Zabiera się więc do roboty – najpierw kontur skrzydeł rysuje, potem czułki, potem zaczyna skrzydła wypełniać, tu kółeczko niebieskie, tam czerwone, punkcik, jakaś koroneczka na brzegu. W końcu tego motyla skopiował – patrzy na swoje dzieło i wtedy następuje chwila próby: polecą czy nie polecą (...)?” (Ryszard Engelking, *apud* ZALESKA, 2015, p. 312).

seu trabalho sobre a Teoria dos Polissistemas; em 1995, Gideon Toury fundou as bases dos Estudos Descritivos; mas foi Theo Hermans quem, em 1985, organizou a coletânea *The manipulation of Literature: studies in literary translation*, com textos cruciais de André Lefevere sobre a patronagem, e Lambert e van Gorp, sobre um modelo prático da descrição das traduções.

Em 1976, durante uma conferência em Lovânia, Bélgica, Itamar Even-Zohar, pesquisador israelense, proferiu uma palestra intitulada “A posição da literatura traduzida dentro do polissistema literário”, na qual constatou que a literatura traduzida faz parte de um sistema separado, normalmente situado na periferia do polissistema da literatura nacional. No entanto, de vez em quando, ela pode ter um papel muito ativo e frutífero, influenciando a literatura nacional, tal como aconteceu durante o processo de criação da literatura e língua em Israel. A Teoria dos Polissistemas, baseada no trabalho dos formalistas russos, foi crucial, porque forneceu bases para se começar a pensar a tradução não como um fenômeno exclusivamente linguístico, mas como um fenômeno histórico, político, social, literário, enfim, cultural.

Já em 1980, Susan Bassnett publicou o livro introdutório intitulado *Translation Studies*, que deu bases à nova disciplina. James Holmes, ainda antes, em 1972, em Copenhague, apresentou o texto “The Name and Nature of Translation Studies”, que só foi publicado em 1988. Nesse trabalho crucial, deu o nome à disciplina em desenvolvimento (*Translation Studies*), dividindo-a em três grupos principais: *estudos descritivos*, *teóricos* e *aplicados*, dando mais importância aos primeiros.

O trabalho de Holmes foi adaptado por Gideon Toury em forma de mapa em seu livro *Descriptive Translation Studies and Beyond*, de 1995. Nessa obra, Toury concentrou-se na função da obra traduzida na cultura de chegada, usando para tal o conceito de *normas* que regem a cultura de chegada. Os críticos não são mais obrigados a produzir regras de uma boa tradução, nem julgar as traduções feitas, devem, porém, analisar as mudanças que aconteceram durante a tradução e explicar as suas razões. Três focos são, no entanto, distinguidos: o foco no *processo*, no *produto* e na *recepção*. Ele diferenciou, também, as normas de adequação (em relação ao texto de partida) e de aceitabilidade (em relação às normas da cultura de chegada).

Bassnett e Lefevere (1992) publicam outra obra crucial, *Translation/History/Culture*, na qual, depois de constatarem que os Estudos de Tradução são uma “história de sucesso” dos anos de 1980, anunciam a chamada *virada cultural*, afirmando que as traduções não se fazem no vácuo, que são uma forma de reescrita e manipulação situadas em contexto mais amplo de



história, política e cultural. Snell-Hornby (2006) no livro *The Turns of Translation Studies: New paradigms or shifting viewpoints?*, descreve as traduções como fatores que podem ativamente contribuir para as culturas se entenderem, respeitarem e comunicarem, ajudando assim a terminar os conflitos internacionais.

Andrew Chesterman (2009) constata o crescente interesse pelo estudo dos tradutores, e não das traduções pelos pesquisadores dos Estudos da Tradução, e sugere, por conseguinte, um ramo novo dentro da área que se poderia chamar *Translator Studies* [“Estudos do Tradutor”]. Seriam estudos que focariam primeiramente nos agentes envolvidos no processo de tradução. Esse ramo seria dividido em três ramos menores: o *cultural* (valores, ética, etc.), o *cognitivo* (personalidade, emoções, etc.) e o *sociológico* (instituições, relações). Além disso, propõe acrescentar a Sociologia da Tradução ao mapa de Holmes e dividir o grupo em três subgrupos: a *sociologia das tradutoras e dos tradutores*, a *sociologia das traduções* e a *sociologia do processo de traduzir*.

Friedrich Schleiermacher (1813), no seu famoso trabalho “Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens” [“Sobre os diferentes métodos de traduzir”], apresenta sua teoria das duas vias possíveis. Na primeira, “o tradutor deixa o autor em paz” e “move o leitor para ele”; na segunda, ele “deixa o leitor em paz” e “move o autor para ele” (*apud* LEFEVERE, 1992a, p. 149). As vias podem ser basicamente duas: a de registrar as diferenças culturais e linguísticas do texto, mandando o leitor para o estrangeiro, ou a de redução do texto para os valores culturais da língua e cultura de chegada, movendo o autor até ao leitor. Schleiermacher deixa claro que prefere o primeiro método. Essas duas vias foram chamadas por Lawrence Venuti (1995) de *estrangeirização* [*foreignization*] e *domesticação* [*domestication*].

A decisão de optar por *estrangeirização* ou *domesticação* depende, entre outros, das preferências do tradutor e dos padrões da língua-cultura de chegada. Em geral, o texto destinado aos leitores menos experientes, sem conhecimento da cultura-fonte, sem interesse pelos paratextos, será mais domesticado, enquanto o texto mais exigente, destinado também para os leitores mais exigentes, provavelmente será mais estrangeirizado, terá paratextos, etc. (BRITTO, 2010). É importante lembrar que cada texto demonstra características das duas estratégias – nunca é ou completamente domesticado ou completamente estrangeirizado.

Os teóricos franceses Henri Meschonnic (2010 [1999]) e Antoine Berman (2002 [1984], 2012 [1985]), tal como o americano Lawrence Venuti (1995), advogam a favor da *estrangeirização* do texto de chegada. Meschonnic dá mais destaque ao ritmo do texto que

tem de ser traduzido e vê a tradução como uma relação, um ato de colocar as literaturas em contato e, principalmente, ato de escrita. O *ritmo* é entendido como organização e operação do sentido no discurso (MESCHONNIC, 2005 [1999]), não é o contrário ao sentido. Alguns elementos que podem fazer parte do *ritmo* são a pontuação, a ordem das palavras, as repetições, a prosódia, etc. Além do sentido que uma combinação de palavras traz, ela provoca também uma impressão no leitor. A tarefa do tradutor consiste, portanto, em recriar esta impressão, este efeito provocado pelas palavras, e não necessariamente o sentido por elas trazido. A tradução bem-sucedida não é tradução nem palavra por palavra, nem sentido por sentido, mas é uma recriação da poética do texto, ou seja, do cerne de um texto literário. Uma tradução que apaga o ritmo e a oralidade do texto é considerada má e limitadora. Meschonnic reconhece que a tendência dominante é apagar a diversidade das línguas, que é considerada como um mal (MESCHONNIC, 2005 [1999], p. 72). Não há uma única tradução boa ou má. O ritmo é portador de significado, e o sentido é transportado junto.

Para Antoine Berman (2002 [1984]; 2012 [1985]), a tradução tem de ser pensada como relação com o outro; ela não pode ser neutra, transparente, automática: tem de se manifestar na própria tradução. Por isso, a obra traduzida tem de ser lida como obra traduzida, e não como obra original: tem de ter o status de obra e tem de ser lida como tradução. Tradução é um trabalho crítico, e tradutor é um agente da tradução. A tradução, por não ser neutra, além de dizer “o outro”, também diz uma coisa sobre si própria “ao dizer esse outro”. Quando lemos a tradução, temos de nos ater a esses dois focos. A tradução não é uma mera comunicação ou transmissão de mensagem. Uma boa tradução não é etnocêntrica, não apaga a estranheza da obra estrangeira. O que ela faz é desnaturalizar a língua para a qual se traduz, é brincar com ela, inová-la. O que tem de ser traduzido não é a palavra, mas a letra, a essência. Segundo Oseki-Dépré: “O verdadeiro tradutor é aquele que preserva o intocável, e não o transmissível” (OSEKI-DÉPRÉ, 2007, p. 23). A crítica de tradução literária não pode ser só uma enumeração de diferenças entre o original e a tradução, mas tem de discutir o significado dessas diferenças. Cada tradução representa uma “continuidade” ou “descontinuidade” do original, de um modo particular de leitura e tradução desse original.

Venuti (1995), inspirado nas ideias de Berman, elabora o conceito de *invisibilidade do tradutor*, que se refere à situação do tradutor e à percepção da sua atividade na cultura anglo-americana atual. O estrangeiro, o diferente, é invisível no texto de chegada, em razão das opções dos editores, que preferem publicar livros que possam ser domesticados, bem como da

---

<sup>7</sup> “Le vrai traducteur est donc celui qui préserve l’intouchable et non le transmissible” (OSEKI-DÉPRÉ, 2007, p. 23).

preferência geral pela fluência do texto de chegada. O pesquisador norte-americano alega que os textos traduzidos tendem a ser fluentes, conter expressões idiomáticas típicas do inglês e a serem fáceis para ler; seguem, portanto, as estratégias domesticadoras, sendo que seria mais adequado adotar as estrangeirizantes que não apagam a estranheza do texto de partida. O texto da ficção ou não ficção é normalmente bem aceito pelo público quando é fluente, transparente, parece ter sido escrito na língua de chegada e não parece traduzido. Justamente esse tipo de texto faz com que o tradutor seja invisível. Venuti (1995) vê na *domesticação* uma estratégia que reduz os valores do texto de partida aos valores da cultura de chegada; é, portanto, etnocêntrica. A tradução estrangeirizante é chamada por Venuti (1995) também de um neologismo *resistancy* (como o contrário a *fluency*, “fluência”), a “resistência”, que deixa o tradutor visível por não ocultar, mas proteger a identidade estrangeira do texto, e de tradução *minorizing* – minorizante (1998).

A estranheza da obra pode se manifestar tanto na língua, isto é, nas expressões, construções, no estilo e na sintaxe, considerados raros, pouco claros, atípicos, como no conteúdo diferente, no qual as situações descritas diferem das que as/os receptores conhecem do seu entorno e da sua experiência. É crucial lembrar que traduzir “é lembrar aos leitores de uma determinada língua que é possível dizer o mundo de uma outra forma, com outro ritmo, com outras cores...” (LAPLANTINE; NOUSS, 2002, p. 41, *apud* FERREIRA; ROSSI, 2013, p. 45).

Paulo Henriques Britto observa que os teóricos dos países centrais têm mais liberdade para advogar pela estrangeirização, visto que a língua inglesa e francesa são línguas mais desenvolvidas que o português, que se vê ameaçado pelas incorporações das estratégias estrangeirizantes. Britto (2010, p. 140) constata que no Brasil

Espera-se do tradutor que seu amor protetor pela língua e cultura nacionais seja maior do que seu respeito pela língua e cultura do texto traduzido, e dificilmente se dá ouvidos ao argumento (...) de que um idioma pode ser enriquecido com a importação de elementos estrangeiros, sendo justamente esse enriquecimento uma das contribuições que o tradutor pode dar a sua própria cultura.

O tradutor brasileiro opta pela *estrangeirização* ao introduzir palavras novas que não existem ainda na língua de chegada e ampliar sentido das já usadas. Como cada língua contém já elementos de outras línguas, seria inviável proibir o uso de palavras de origem estrangeira, alegando a pureza da língua. É igualmente impossível deter a constante mudança e evolução de língua por meio de leis conservadoras (BRITTO, 2010).

Jerzy Świąch (2013 [1984], p. 204) ao analisar os comentários dos tradutores poloneses sobre as suas traduções, chegou à conclusão de que muitos deles sempre almejavam produzir um texto que “soasse bem ao ouvido polonês”<sup>8</sup>. Ele constata que isso faz parte de um acordo informal entre a tradutora/o tradutor e a leitora/o leitor: fingir que se está lendo uma obra escrita na versão original em polonês, o que parece ser um jogo, uma brincadeira das duas partes. A tradutora/o tradutor, domesticando o texto dessa maneira, não é sincero nem consigo mesmo, nem com a leitora/o leitor. Portanto, a domesticação pode ser vista como uma atitude negativa e falsa em oposição à estrangeirização, que seria uma maneira mais “honestas” de traduzir: admitir que o texto não foi escrito na língua de chegada.

Roman Lewicki (2013, [2000/2002]) também admite que, perante a estranheza do texto traduzido, a leitora/o leitor pode ter basicamente duas reações: pode aceitá-la ou recusá-la. Nesse último caso, a estranheza é considerada irritante e esquisita, pois ela/ele preferem um tipo de texto com o qual estejam já familiarizados, que é mais fácil de ler, no qual ele até pode “se esconder” dessa estranheza perigosa (é um sinal de um fenômeno instintivo e natural de procurar segurança, também verbal e comunicativa). E é aqui que existe um paradoxo enorme, dado que, segundo Lewicki (2013, [2000/2002], p. 319),

[...] é difícil esperar características já conhecidas, familiares e próprias da sua cultura num texto derivado. As/os receptores/as, porém, tendem a exigir isso da tradução. O medo da estranheza é no seu caso tanto mais paradoxal que o fato de a tradução ser uma obra derivada é óbvio para elas/eles, ele está sendo conscientizado, a receptora/o receptor sabe que está conhecendo um texto que trata de uma realidade cultural diversa. Podia-se inclusive afirmar que a leitura das traduções traz consigo o risco inseparável de choque cultural.<sup>9</sup>

Existe uma tensão forte entre esse lado da personalidade humana, de procurar a segurança comunicativa, e o lado “curioso” das pessoas, que desejam conhecer o mundo, as coisas novas, diferentes do que é conhecido e do familiar. De acordo com Lewicki, a capacidade de aceitação da estranheza varia com o passar dos anos, tal como varia a noção da estranheza, que depende de contatos da cultura de chegada com outras culturas.

Para Krzysztof Hejwowski (2004), a maioria das pessoas que decidem ler uma obra traduzida sabe que ela foi escrita em outra realidade diferente, tem curiosidade para conhecê-la e espera essa diferença, essa alteridade a se manifestar no texto. Consequentemente, dá-se

<sup>8</sup> “Wykonać przekład tak, by brzmiał on „przyjemniej dla ucha polskiego” (ŚWIĄCH, 2013 [1984], p. 204).

<sup>9</sup> “(...) trudno wszak spodziewać się samych własnych, znajomych i swojskich cech w tekście językowo wtórnym. A mimo to odbiorcy często skłonni są deklarować takie oczekiwania wobec przekładu. Lęk przed obcością jest u odbiorcy przekładu tym bardziej paradoksalny, że (...) wtórność językowa przekładu jest dla niego oczywista, a zatem uświadamiana, odbiorca wie, że zapoznaje się z tekstem mówiącym o innej rzeczywistości kulturowej. Można by rzec, że czytanie przekładów niesie z sobą nieodłączne ryzyko szoku kulturowego” (LEWICKI, 2013 [2000/2002], p. 319).

conta da maior dificuldade de entender, do maior esforço que terá que fazer para captar todos os significados e as alusões do texto. O pesquisador constata que

(...) ninguém que já tenha tido qualquer contato com outras nacionalidades, com outras culturas, espera que vá poder entender as pessoas de outros países tão bem quanto os seus vizinhos. É um pouco triste que um coisa tão óbvia tem de ser dita<sup>10</sup> (HEJWOWSKI, 2004, p. 94).

No entanto, também não parece adequado exagerar as diferenças e procurá-las onde não existem, visto que elas são muito mais visíveis e interessantes do que as semelhanças. Com certeza, existe uma experiência comum, uma capacidade de entender o outro, de empatia, o poder de imaginar como deve ser o mundo do Outro que faz com que o fazer tradutório seja possível.

Resumindo, a literatura é o espaço em que a voz do outro pode ser ouvida. Ela tira as leitoras e os leitores do cotidiano, convidando-os à reflexão e aos descobrimentos. Nesta seção, foi apresentado o pensamento dos teóricos franceses Meschonnic e Berman, e do teórico norte-americano Venuti. Na próxima seção o modelo de descrição de traduções literárias de Lambert e van Gorp será descrito.

### **1.1.1. O modelo de descrição de traduções literárias de José Lambert e Hendrik van Gorp**

José Lambert e Hendrik van Gorp (1985) apresentam um modelo de análise descritiva com o intuito de admitirem a importância dos Estudos Descritivos da Tradução e facilitar a aplicação da teoria nos estudos práticos. Esses dois teóricos veem a tradução como um instrumento de mediação entre os sistemas literários.

O objeto da análise não é um texto de chegada, mas o sistema da literatura traduzida, isto é, normas e sistemas. Trata-se de pesquisar as relações específicas entre o sistema literário de partida e o sistema literário de chegada. Eles contêm conjuntos ilimitados, complexos e dinâmicos de autores, textos e leitores. Os sistemas literários são abertos e se relacionam com outros sistemas sociais, religiosos, ou outros. O autor, o texto de partida e o leitor dele têm uma relação aberta, imprevisível com o tradutor, o texto de chegada e o seu leitor. Essa relação depende das prioridades do comportamento do tradutor, que também vai depender das

---

<sup>10</sup> “Nikt, kto miał jakikolwiek kontakt z innymi narodami, z innymi kulturami, nie oczekuje, że będzie rozumiał ludzi z innych krajów tak dobrze jak swoich sąsiadów. Trochę to przykre, że trzeba przypominać takie oczywistości... .” (HEJWOWSKI, 2004, p. 94).

normas dominantes no sistema de chegada. O modelo facilita o estudo de um variado leque de problemas, como, por exemplo, o vocabulário e o estilo do texto de partida e do texto de chegada; a crítica e a teoria da tradução em uma época particular; o papel da literatura traduzida no desenvolvimento da literatura nacional. Esse modelo opõe-se à visão tradicional da crítica de tradução baseada na análise de tradução de um problema linguístico, considerando que essa abordagem binária falha ao reconhecer as relações complexas entre os sistemas.

O modelo de Lambert e van Gorp é composto pelas seguintes etapas: *dados preliminares*, *nível macroestrutural*, *nível microestrutural* e *contexto sistêmico*. A primeira etapa prevê a análise dos dados preliminares, na qual o pesquisador tem de analisar as informações na capa e na contracapa; conferir se é uma tradução parcial ou integral do texto de partida; verificar se a tradução é tida como tal ou se é considerada uma adaptação, pastiche, etc.; e, por fim, comentar se é possível reconhecer que o texto foi traduzido ou não, por exemplo, pela existência de neologismos, estruturas linguísticas diferentes ou palavras culturalmente marcadas. A presença dos nomes do autor e do tradutor, dos paratextos e das notas de rodapé, tem de ser constatada (ou não) e comentada. A partir desses dados o pesquisador já é capaz de tecer hipóteses sobre as prioridades adotadas na tradução do texto analisado, no nível macro e microestrutural.

A segunda etapa do modelo propõe a *análise do nível macroestrutural* e consiste em comentar a divisão do texto em palavras, frases, parágrafos, capítulos, partes; descrever as relações entre os tipos de narrativa, diálogos ou monólogos; analisar a estrutura narrativa interna do texto, isto é, prólogo, clímax, conclusão, final aberto. Sempre procurando estabelecer as prioridades que regem a atividade tradutória, o pesquisador terá de responder às perguntas do tipo: A divisão do texto foi mantida na tradução? Se não, por quais razões? O tradutor acrescenta ou deleta palavras e frases em algumas partes do texto? Quais? Por quê? A partir dos dados obtidos nessa etapa, o pesquisador deve criar hipóteses sobre as estratégias microestruturais.

A terceira etapa do modelo prevê a *análise do nível microestrutural*, isto é, das características estilísticas, poéticas, gramaticais, léxico-semânticas e fonéticas do texto de chegada. A voz passiva ou ativa, o discurso direto ou indireto, o tipo de narrativa e do ponto de vista, a ambiguidade, o tipo de frases, a seleção de palavras, o dialeto – todos os padrões gramaticais do texto de chegada têm de ser percebidos e comentados. As estratégias

constatadas nessa análise devem ser contrastadas com as da análise do *nível macroestrutural*. Certas hipóteses sobre o contexto sistêmico devem ser igualmente consideradas.

Na quarta etapa do modelo – *análise do contexto sistêmico*, na qual o pesquisador –, verifica-se se existe alguma oposição entre os resultados da *análise macro e microestrutural*; entre as normas da tradução analisada e as normas teóricas ou entre as normas da tradução analisada e as normas da cultura receptora. O pesquisador descreve também as relações intertextuais entre a tradução analisada e outras obras traduzidas ou “criativas”, assim como as relações com outros sistemas.

Essa última etapa pode ser um bom momento para dar mais atenção à figura do tradutor, para conferir se ele sempre traduz de acordo com as normas; se ele é escritor, poeta, teórico da tradução; se escreve paratextos para suas traduções, artigos; se o que escreve sobre a tradução confirma-se na suas escolhas tradutórias; como pode ser classificado seu trabalho na comparação com outros tradutores no sistema de chegada, etc. José Lambert e Hendrik van Gorp frisam que é essencial analisar não só um texto e o trabalho de um tradutor, mas várias traduções que pertencem ao mesmo sistema.

## ***1.2. O papel de tradutor***

Nas próximas páginas serão debatidos vários papéis que a tradutora/o tradutor pode assumir: primeiro, o papel do embaixador do outro país, cultura e língua, o representante e agente literário; depois, o papel de segundo autor, criador do texto em outra língua; e, finalmente, o papel de mediador cultural, que apresenta outros mundos em seu país, ajudando no diálogo das duas culturas.

### **1.2.1. O tradutor como embaixador**

O papel do tradutor era visto tradicionalmente como trabalho de segunda categoria, inferior ao texto de partida, o que gerou a falta de reconhecimento e de valorização do trabalho dos tradutores. Contra essa visão, surgiram as teorias que enfatizam a criação e a criatividade do tradutor, visto como recriador ou segundo autor da obra-fonte; tradutor que tem o papel de mediador entre duas culturas ou tradutor que representa e populariza a literatura estrangeira no seu país.

As condições culturais e políticas num determinado tempo, numa determinada época, tem um fator crucial na publicação de livros. Enquanto as instituições governamentais censuram ou promovem certas obras, as editoras escolhem, pagam, ditam como as obras devem ser traduzidas; agentes literários, críticos, ou autores de resenhas, em uma certa medida, decidem como as traduções serão lidas e recebidas na cultura de chegada. André Lefevere (1985) chama a crítica, a interpretação e a tradução literária de reescrita, que influencia a maneira pela qual as obras literárias são lidas, influenciando assim na evolução da literatura e cultura, da mesma maneira que a escrita original. As obras que não se adéquam à ideologia ou à poética dominante de uma época dada são classificadas como “ruins” ou de “entretenimento”. A tradução é, provavelmente, a forma mais radical de reescrita<sup>11</sup> (LEFEVERE, 1985, p. 241). O pesquisador alega que a crítica pertence ao campo da literatura, e não da análise literária, pois participa ativamente no desenvolvimento do sistema literário, e não na descrição dele. Os estudos literários, de acordo com Lefevere, devem tentar explicar não só as razões pelas quais algumas obras são rejeitadas e outras entram no cânone, mas também elucidar a influência da escrita e reescrita na evolução de um sistema literário.

Enquanto o sistema literário está aberto e se deixa influenciar pela cultura e sociedade em geral, ele está controlado por vários fatores. O primeiro fator são os críticos, revisores, professores e tradutores, que podem adaptar o texto geralmente de acordo com a ideologia ou poética dominante na época. O segundo é a *patronagem*, entendida como as pessoas e instituições que têm o poder de influenciar a literatura, a exemplo de editores, igrejas, partidos políticos e a mídia. Os padrões geralmente atuam por meio das instituições que promovem e controlam a literatura, tais como os institutos, as escolas ou as revistas literárias.

O terceiro fator é a *poética*, entendida por Lefevere como um código que permite a comunicação entre o autor e o leitor, que, além de proporcionar uma série de gêneros, símbolos ou recursos literários, traz também uma visão específica sobre o papel da literatura na sociedade. O *universe of discourse* [“universo de discurso”], (LEFEVERE, 1985, p. 232), os conhecimentos gerais, a língua, e no caso de reescritores, a obra original, também influenciam todo o processo de escrita literária.

A tradução, vista como um sinal da abertura do sistema literário, opera principalmente sob a luz da obra de partida, da língua de chegada, a cultura de partida e de chegada, mas também sob a luz da patronagem. Como a tradução não consegue transformar a literatura, ela tem de ser estudada junto com as formas de reescrita, e não isoladamente (LEFEVERE,

---

<sup>11</sup> “the most radical form of rewriting” (LEFEVERE, 1985, p. 241).



1985). Sempre havia tentativas de regularizar a tradução, para impedi-la que exercesse influência subversiva e indesejada, que ela é potencialmente predisposta a exercer.

A tradução de literatura tem de ser então rigorosamente regulada, porque é potencialmente subversiva, o que acontece, na verdade, de um modo frequente, e justamente porque oferece uma cobertura ao tradutor para ir contra às restrições dominantes da época dele, não em seu próprio nome, que, de fato, em muitos casos, não é tão óbvio, mas em nome da autoridade do escritor, confiando nele e considerando-o grande o suficiente noutra literatura para não ser ignorado na literatura própria do país dele ou dela...<sup>12</sup> (LEFEVERE, 1985, p. 237-238).

Na Polônia comunista (1944-1989), por exemplo, a tradução das obras de Jorge Amado era manipulada com os fins de popularização da ideologia vigente<sup>13</sup>. Além disso, os tradutores e as tradutoras apagavam algumas características consideradas não adequadas no sistema de chegada, como expressões referentes ao sexo ou de baixo calão.

Em outra obra publicada alguns anos depois, Lefevere (1992, p. 6) volta a constatar o poder das tradutoras e dos tradutores, que por se sentirem em casa nas duas culturas e nas duas literaturas, têm o poder imenso de criar uma imagem da literatura estrangeira para ser lida no seu próprio país (LEFEVERE, 1992, p. 6). Esse poder eles dividem com os críticos, editores, etc.

O escritor polonês Ryszard Kapuściński (2005, [s.p.]) enumera também um vasto leque das profissões que engloba a profissão de tradutor:

Porque o tradutor é também um tipo de agente literário, ou embaixador de um autor, frequentemente até entusiasta de suas obras; alguém que propõe e recomenda as obras aos editores, chama a atenção da mídia local, escreve resenhas e recomendações. É – mais amplamente – um conhecedor e crítico da literatura à qual pertencem “seus” autores. Sim, ter um tradutor fixo e conhecido em um país específico dá ao escritor um grande sentimento de segurança e paz<sup>14</sup>.

---

<sup>12</sup> “The translation of literature, then, must be heavily regulated because it is potentially – and often actually – subversive, precisely because it offers a cover for the translator to go against the dominant constraints of his or her time, not in his or her own name which, in most cases, would not happen to be all that well known anyway, but rather in the name of, and relying on the authority of a writer who is considered great enough in another literature so as not to be ignored in one's own...” (LEFEVERE, 1985, p. 237-238).

<sup>13</sup> JEŹDZIKOWSKI, Jarosław. Pilar do comunismo ou escritor exótico? A recepção dos romances de Jorge Amado na Polónia. *TradTerm*, v. 17, 2010. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/tradterm/article/view/40286/43171>>. Acesso em: 05 jan. 2017.

<sup>14</sup> “Bo tłumacz to także ktoś jak agent literacki czy wręcz ambasador danego autora, a często i entuzjasta jego twórczości, ktoś, kto proponuje i poleca ją wydawcom, zwraca na nią uwagę miejscowych mediów, pisze recenzje i rekomendacje. To – szerzej – znawca i krytyk literatury, do której należą ‘jego’ autorzy. Tak, posiadać stałego i znajomego tłumacza w danym kraju, to daje piszącemu wielkie poczucie bezpieczeństwa i spokoju” (KAPUŚCINSKI, 2005, [s.p.].)

A perseverança e o empenho do tradutor são os fatores que, no caso das línguas menos conhecidas, decidem sobre a publicação de uma obra, constata Kapuściński, chamando o tradutor do “melhor leitor e revisor do texto”.

Tradutor-embaixador é definido por Jarniewicz (2012a, p. 23) como uma pessoa que representa a cultura estrangeira e deseja apresentar as obras mais valiosas da sua literatura na língua para a qual traduz, não se guiando pelos seus próprios gostos e escolhas. Seu papel é difícil e servil. Em oposição, o pesquisador coloca o tradutor-legislador que escolhe sozinho as obras que vai traduzir para poder dialogar com a literatura nacional e oferecer-lhe novos padrões.

Vale a pena destacar também as palavras de Umberto Eco (2007, p. 405), que vê o tradutor como “negociador”: “(...) o tradutor deve negociar com o fantasma de um autor muitas vezes já falecido, com a presença invasiva do texto de partida, com a imagem ainda indeterminada do leitor para quem ele está traduzindo (...) e às vezes (...) também com o editor.” O estudioso italiano vê a tradução como uma “negociação” em vários campos: com o autor, a editora, os leitores, a negociação da cultura do texto de partida, da noção da fidelidade e da estratégia da tradução.

### **1.2.2. O tradutor como segundo autor**

Foram vários os autores que viram no tradutor um ser criador, igualmente importante que o autor. Já o próprio Henri Meschonnic (2010 [1999]) considerava ser o texto traduzido não secundário, mas de igual valor que o texto de partida. Ele aconselhava aos tradutores a não se esconderem atrás do texto de partida, para recriarem seu próprio sistema, para concordarem com o texto que estão criando, no sentido de traduzir o marcado com o marcado e o não marcado com o não marcado.

A proposta de Anna Legeżyńska (1997) é considerar o tradutor o segundo autor, pois é ele que reconstrói a obra na língua de chegada. A pesquisadora polonesa considera que a obra traduzida é uma *cocriação*, um efeito de cooperação do autor e do tradutor. Baseando-se nas teorias pós-modernistas e desconstrucionistas, ela diz que as questões de autoridade e originalidade ficaram altamente problemáticas e revê a questão de intertextualidade. O conceito de *intertextualidade* foi sempre ligado à tradução, visto que o texto de chegada nunca é isolado. O processo da tradução cria um espaço de intertextualidade preenchido por textos que se relacionam com os outros textos. O tradutor tem a liberdade de recriar o sentido da

obra original ou criar o seu próprio sentido, isto é, a sua própria interpretação. Como não há uma interpretação única do texto, o tradutor não precisaria mais ser fiel (fiel a quê?). Igualmente, Jerzy Jarniewicz (2012a, p. 21-22) alega que a literatura na sua essência já é uma tradução, já que toda obra é uma tradução de outras obras:

A literatura é sempre uma tradução: todo soneto novo é uma tradução dos sonetos escritos antes, todo romance traduz os romances precedentes. Soneto ou romance nunca pertencem em total ao autor, mas são devedores dos textos – em vários significados dessa palavra – estrangeiros.<sup>15</sup>

No entanto, este pensamento já era conhecido na Polônia. Já em 1954, Zenon Klemensiewicz publicou o artigo “Przekład jako zagadnienie językoznawstwa” [“Tradução como uma questão da linguística”]. Ali ele defendia que o papel da tradução não é nem recriar, nem transcriar, mas *cocriar*. Klemensiewicz (2013 [1954/1955], p. 65) constata que é preciso “um ato de criação”, é preciso ser criativo e original para poder realizar um pensamento do outro, mantendo o conteúdo e os efeitos por ele produzidos:

O tradutor tem de viver, pensar, sentir, profunda e individualmente, o conteúdo e o efeito do original, tem de penetrar, viver esta realidade de uma maneira mais forte e sutil possível. Essa realidade estava presente indiretamente para o autor do original, mas o tradutor a vê e a experiencia por meio de nomes. Ele tem de tomar uma atitude para poder libertar esse conteúdo e esse efeito do original das formas únicas de uma língua, e materializar, concretizar em formas diferentes e próprias da outra língua. (...) É preciso um ato de criação; o pensamento do outro, pensamento inautêntico tem de ser realizado de um modo individual e autêntico, e de um modo que não diminua nem o conteúdo, nem a atividade expressivo-impressionista do original.<sup>16</sup>

Os verbos “recriar” ou “transcriar” dão uma ideia negativa, de que o texto de partida não foi satisfatório e precisou ser refeito, ou então feito de uma maneira totalmente diferente; ao passo que *cocriar* transmite uma impressão positiva, de trabalho em conjunto, mais igual, mais honesto.

---

<sup>15</sup> “Literatura bowiem jest zawsze przekładem: każdy kolejny sonet to przekład sonetów napisanych wcześniej, każda powieść przekłada poprzedzające je powieści. Sonet czy powieść nigdy nie należą w pełni do autora, ale są dłużnikami teksów – w różnych tego słowa znaczeniach – obcojęzycznych” (JARNIEWICZ, 2012, p. 21-22).

<sup>16</sup> “Tłumacz musi głęboko i samodzielnie przeżyć, przemyśleć, odczuć treść i działanie oryginału, musi najmocniej, a zarazem najsubtelniej wnikać, wcielić się w tę rzeczywistość, którą autor oryginału miał daną bezpośrednio, a tłumacz widzi ją, doznaje ją poprzez nazwy. Musi taką właśnie postawę zająć, aby wyzwolić tę treść i to działanie oryginału z niepowtarzalnych kształtów jednego języka, a urzeczywistnić, upostaciować w odrębnych i swoistych kształtach innego języka. (...) Konieczny jest akt twórczy; niewłasna, nieoryginalna myśl musi być zrealizowana w sposób własny i oryginalny, a nie uszczuplający ani zawartości treściowej, ani ekspresywno-impresywniej aktywności oryginału” (KLEMENSIEWICZ, (2013 [1954/1955]), p. 65).

Rosemary Arrojo (2005, p. 24, grifo do original) afirma que a “tradução, como a leitura, deixa de ser, portanto, uma atividade que protege os significados ‘originais’ de um autor, e assume sua condição de *produtora* de significados; mesmo porque protegê-los seria impossível...”.

Stefania Skwarczyńska (2013 [1973]), situando a literatura traduzida dentro da literatura nacional de um país, observa que um dos papéis da literatura traduzida é justamente fecundar a literatura nacional, ampliá-la criativamente, dar-lhe novas energias, e não só tentá-la com novidades e elementos exóticos. Em sua opinião, a tradução para poder servir a cultura multinacional, tem de servir primeiro à cultura nacional, porque só uma cultura nacional expressiva, forte e consciente, pode servir de base para uma cultura e consciência internacional. Para ela, a tradução tem de

[...] servir à vitalidade de uma cultura nacional, dinamizando, aprofundando e ampliando-a de uma maneira criativa, não apenas expandir mecanicamente os recursos disponíveis linguisticamente para um vasto público de uma sociedade nacional, só para iscá-la – fugaz e superficialmente – com novidades ou exotismo de uma obra desconhecida no território nacional<sup>17</sup> (SKWARCZYŃSKA, 2013 [1973, p. 122).

Alguns tradutores parecem distinguir entre a alta literatura e a literatura de massa quanto ao nível de liberdade e de criação permitidos. Carlos Marrodán Casas, tradutor do castelhano para o polonês, parece ser um deles. Ele cita uma anedota de um pintor que durante o trabalho viu o Cristo, que lhe disse: “Você não deve me pintar ajoelhado, tem de me pintar bem”<sup>18</sup> (Casas, *apud* ZALESKA, 2015, p. 24). Casas confessa que traduz “ajoelhado” as obras de Gabriel García Márques ou Javier Marías, isto é, não tem coragem de mudar nem sequer um ponto final ou uma vírgula, de encurtar alguma frase, traduzindo, porém, a literatura de massa não tem escrúpulos porque sabe que a construção desse tipo de texto não depende muito de detalhes. O tradutor confessa que, nesse caso, também corrige frequentemente os erros.

Magda Heydel, tradutora e teórica polonesa, autora de uma das “versões” polonesas da obra *Heart of Darkness* de Joseph Conrad, parece concordar plenamente com a visão do tradutor-segundo autor dizendo em uma das entrevistas que acredita

<sup>17</sup> “Służyć żywotności danej kultury narodowej, dynamizując ją, pogłębiając i twórczo poszerzając, nie zaś tylko powiększając mechanicznie zasób lektury dostępnej językowo szerszym kręgom danej społeczności narodowej, aby je co najwyżej nęcić – przelotnie i powierzchownie – nowinkarstwem czy egzotyką obcego narodowej glebie utworu” (SKWARCZYŃSKA, 2013 [1973], p. 122).

<sup>18</sup> “Ty mnie nie maluj na kolanach, ty mnie maluj dobrze” (Carlos Marrodán Casas, *apud* ZALESKA, 2015, p. 24).

(...) que sempre lemos de um ponto de vista específico, que não existe uma leitura inocente e uma tradução inocente. Porque no momento quando me dou conta da minha perspectiva receptora, estou autorizada ou até obrigada à ousadia e à discórdia, como leitora e como tradutora. Não sigo o texto cegamente, mas olho com atenção e percebo que às vezes ele quer me levar pelas vias sinuosas, pelos atalhos. Não se trata de deturpar o texto, mas de lê-lo com consciência de que é só a minha recepção, aqui e agora. Para consegui-lo, o tradutor deve estar presente como sujeito durante o ato de leitura e de tradução – o texto traduzido é a sua versão de uma obra original, e não só uma simples cópia das palavras do autor ou da autora. Criar e não copiar<sup>19</sup> (Heydel, *apud* ZALESKA, 2015, p. 292).

Em seguida, será abordado mais detalhadamente o conceito da *cultura* relacionado com a tradução e o problema da tradução das palavras marcadas culturalmente.

### 1.2.3. O tradutor como mediador cultural

Nesta seção, o foco é a tradução como um processo de mediação entre duas culturas diferentes. Além disso, será abordado o problema da tradução dos elementos marcados culturalmente. Como a língua expressa a cultura, há nela muitas palavras ligadas a essa cultura que fica quase impossível de traduzir satisfatoriamente com poucas palavras para outra língua. São termos como: *sertão*, *cangaceiro*, *gaúcho*, *moqueca*, *café coado*, que podem causar dificuldades aos tradutores para o polonês.

De acordo com Peter Newmark (1988, p. 94), a cultura é “um modo de viver suas manifestações que são particulares de uma comunidade que usa uma língua particular como forma de expressão”<sup>20</sup>. De acordo com Hejwowski (2004, p. 71), os elementos culturais são “elementos do texto que de uma maneira especial são ligados à cultura de um dado país (...) a sua especificidade cultural (o fato de serem característicos só para a cultura de partida ou são mais bem conhecidos na cultura de partida) gera problemas tradutórios.”<sup>21</sup> Todos os elementos do texto, até mesmo a língua, pertencem à cultura, mas os elementos marcados culturalmente

<sup>19</sup> “(...) czytamy zawsze z pewnego punktu widzenia, że nie ma niewinnej lektury i niewinnego przekładu. Bo w chwili gdy uświadamiam sobie swoją perspektywę odbiorczą, jestem już upoważniona, a być może nawet zobowiązana, do czytelniczej i przekładowej zadziorności i niezgody. Nie idę po prostu tak jak prowadzi mnie tekst, tylko przyglądam mu się uważnie i dostrzegam, że w pewnych miejscach chce on mnie poprowadzić krzywo, na skróty. Nie chodzi o to, aby tekst przeinaczyć, ale aby czytać go zawsze ze świadomością, że to mój odbiór tu i teraz. Aby tak się stało, tłumacz musi być w akcie lektury i tłumaczenia obecny jako podmiot – przekład to jego wersja oryginalnego dzieła, a nie proste przepisanie słów autora czy autorki. Twórczość, nie kopiowanie” (Magda Heydel, *apud* ZALESKA, 2015, p. 292).

<sup>20</sup> “the way of life and its manifestations that are peculiar to a community that uses a particular language as its means of expression” (NEWMARK, 1988, p. 94).

<sup>21</sup> “elementy tekstu, które w sposób szczególny łączą się z kulturą danego kraju (...) ich kulturowa specyficzność (fakt, że są charakterystyczne wyłącznie dla kultury wyjściowej lub lepiej znane w kulturze wyjściowej) rodzi problemy przekładowe” (HEJWOWSKI, (2004, p. 71).

são característicos somente para a cultura de partida, ou são mais bem conhecidos nela. Eles podem pertencer a várias categorias. Newmark (1988, p. 95) enumera ecologia; cultura material (roupas, casas, cozinha, transporte); cultura social (trabalho, lazer); organizações, tradições e conceitos; gestos e hábitos.

Hejwowski destaca que alguns teóricos chegam a concluir de que esses elementos são praticamente intraduzíveis, porquanto nunca vão produzir o mesmo efeito *na* leitora e *no* leitor do texto de partida que estão com eles familiarizados e *na* leitora e *no* leitor do texto de chegada que vão desconhecê-los. Contudo, ele discorda desse mito de produzir uma reação idêntica dizendo que “até pessoas que moram no mesmo país e foram criadas na mesma cultura não podem reagir de uma maneira igual aos mesmos estímulos”<sup>22</sup> (HEJWOWSKI, 2004, p. 71). Seria difícil não concordar com isso, principalmente em se tratando de levar ao outro país a cultura brasileira, que é tão vasta e diferenciada.

O pesquisador (HEJWOWSKI, 2004, p. 156) destaca também, como uma das competências tradutórias, o conhecimento da cultura dos países nos quais a língua da qual se traduz é falada. O tradutor tem de dominar a sua história, geografia, literatura, também literatura infantil, tem de conhecer as letras de músicas, os títulos de principais jornais, revistas, programas da televisão, filmes. Deve orientar-se na situação política atual, conhecer os nomes de políticos, celebridades, pessoas importantes. Realmente seria difícil questionar isso.

Para Bronisław Malinowski, a tradução não é um ato interlingual, mas intercultural: é um processo complexo de entender o Outro. Em sua visão, não se traduz palavras, frases ou texto, mas toda a cultura. No seu texto “Tłumaczenie słów nieprzetłumaczalnych” [“A tradução das palavras intraduzíveis”], Malinowski (2013 [1935]), tomando como exemplo seu árduo trabalho de antropólogo nas Ilhas Trobriand, no Oceano Pacífico, alega que um dos maiores problemas na tradução é traduzir os termos separados de uma língua para outra, dado que as palavras sempre são partes de enunciados maiores.

Em todas as línguas há palavras que são intraduzíveis, porque estão situadas em um sistema cultural, natural, social, institucional específico, em um sistema de valores morais e estéticos, de bens materiais, de história diferente. Tudo isso Malinowski define como “contexto cultural”. Traduzir não é procurar uma palavra com significado equivalente, mas relacionar essa palavra com a cultura na qual ela funciona. Isso pode ser feito elaborando uma

---

<sup>22</sup> “Nawet ludzie mieszkający w tym samym kraju i wychowani w tej samej kulturze nie mogą reagować w ten sam sposób na te same bodźce” (HEJWOWSKI, 2004, p. 71).

descrição etnográfica, situando essa palavra no contexto cultural, proporcionando os seus antônimos, sinônimos e exemplos de uso.

Para Malinowski (2013 [1935]), enquanto mais afastadas as culturas, mais difícil fica a tradução. Ele serve-se fartamente dos exemplos da língua da tribo das Ilhas Trobriand, por exemplo, a palavra *kema*: se ela fosse traduzida simplesmente como “machado”, seria um mal-entendido, visto que essa palavra, além da forma, não tem muito a ver com as características do “machado”. *Kema*, naquela cultura é usada na jardinagem e nas práticas mágicas.

Pensando na cultura brasileira as palavras: sítio, chácara, tanque, área de serviço, guri, piá, tchê e outras poderiam ser citadas. Se a palavra “tanque” for traduzida para o polonês como *zlew*, que significa “pia”, não será uma boa tradução, já que um *zlew* polonês é usado para outros fins, tem aparência diferente, fica em outro lugar, etc. Não é comum as pessoas terem tanques, nem áreas de serviço nos apartamentos. O termo “churrasco” também pode ser traduzido como *gril*; porém o *gril* polonês tem pouco a ver com a tradição de churrasco no Brasil. As leitoras e os leitores, ao se deparar com o termo *gril*, poderiam imaginar um encontro curto marcando para uma hora exata, normalmente à noite, com todas as pessoas sentadas ao redor da mesa, comendo de uma vez um prato individual de carne (geralmente linguiças), pão, manteiga, molhos e salada. Nesse caso, Malinowski atenta e sensibiliza as tradutoras e os tradutores para terem consciência do fato de que as traduções *zlew* ou *gril* não resolvem o problema, e para não se cansarem de tentar compensar, explicar, descrever não só os termos mais desafiantes, mas, em uma visão geral, a cultura do Outro. Nesse caso, quando o texto de partida diz “Compraram algumas carnes para churrasco”, a tradutora/o tradutor pode refletir sobre isso e arriscar uma frase do tipo: “Compraram vários cortes de carne de vaca para churrasco.” Assim, ela/ele atuaria como um verdadeiro mediador cultural transmitindo um conhecimento, não sendo só um escriba que copia o texto, ou que se contenta com um correspondente encontrado facilmente no dicionário. Em outros casos mais complexos ela/ele pode se servir de notas de rodapé ou de um glossário se forem muitos os termos problemáticos. Pode também informar sobre isso no prefácio ou no posfácio.

Outra opção é a inserção de uma informação adicional no corpo do texto. A vantagem dessa opção é não interromper a fluidez da atenção das leitoras e dos leitores. Já a desvantagem é que ela não pode ser usada para explicações longas, e que a distinção entre o texto e a contribuição da tradutora ou do tradutor não fica clara (NEWMARK, 1988, p. 93).

A necessidade de incluir notas de rodapé, prefácios ou posfácios surge principalmente na tradução literária; contudo, infelizmente, muitas pessoas veem esses meios como uma confissão do “fracasso tradutório”. Ainda que haja tradutores ou editores muito relutantes quanto às notas de rodapé, notas inseridas no final de capítulo ou de livro, alegando que interrompem a fluidez da escrita, que o leitor curioso pode procurar as informações sozinho, que o texto literário não precisa assemelhar-se à enciclopédia, seria difícil não convir que em alguns casos essas soluções poderiam ser uma excelente opção que aproximaria e divulgaria a cultura do Outro de uma maneira muito acessível.

Além disso, as notas constituem um lugar em que a tradutora ou o tradutor podem se manifestar, incluindo uma informação que seria difícil, se não impossível (por causa de falta de acesso a obras de referência ou desconhecimento de língua estrangeira), de uma leitora ou um leitor polonês encontrar. O tradutor que faz uma leitura muito atenta do texto consegue reparar em detalhes que passam despercebidos para uma leitora ou um leitor que às vezes leem o texto de uma maneira mais superficial. Não seria o tradutor então obrigado a compartilhar esse conhecimento com os outros?

Portanto, na hora de elaborar esse tipo de ajuda, os tradutores e as tradutoras devem ser extremamente cuidadosos, consultando várias fontes verificadas e especialistas na área, para não incluírem uma informação errada, tal como acontecia às vezes nas traduções antigas da literatura brasileira na Polônia, quando o acesso ao conhecimento específico relacionado à cultura brasileira era mais difícil.

Malinowski foi um dos primeiros antropólogos que, para melhor entender os povos que pesquisava, foi viver com eles. A tradutora ou o tradutor talvez também devessem se deslocar para o país de origem da obra para melhor entender o uso das palavras e das expressões coloquiais, para perceber as intenções dos falantes na hora de escolher uma expressão dada, para distinguir as questões dialetais e aprender a realidade da vida dos habitantes. Por meio desse deslocamento, ela ou ele entenderá melhor também a sua própria língua e cultura:

Ser inglês significa se conhecer em relação ao francês, ao habitante “sangue quente” do Mediterrâneo e à alma russa passional e traumatizada. Você viaja ao redor do mundo inteiro: quando você souber quem são todos os outros, aí você [descobre que você] é o que eles não são<sup>23</sup> (Hall, 1991, *apud* BASSNETT, 1998, p. 133).

---

<sup>23</sup> “To be English is to know yourself in relation to the French, and the ‘hot-blooded’ Mediterraneans, and the passionate traumatized Russian soul. You go round the entire globe: when you know what everybody else is, then you are what they are not” (Hall, 1991, *apud* BASSNETT, 1998, p. 133).



Portanto, a tradutora ou o tradutor, primeiro emigraria para um país, depois, de volta ao seu país de origem, poderia trazer todos os conhecimentos e as riquezas necessárias para contribuir no seu desenvolvimento e renovação. Para decodificar satisfatoriamente os significados das expressões culturais ou coloquiais, é bom que ela ou ela as tenha vivenciado e ouvido repetidas vezes na língua da qual traduz. Assim, quando ela ou ele se deparar com esse tipo de expressões no texto a ser traduzido, já as terá decodificado na mente, não precisará de dicionários; poderá satisfatoriamente codificá-las em outra língua.

Alice Ferreira observa que:

O Tradutor, escritor paratópico não se fixa na posição do estrangeiro, mas faz do deslocamento um espaço livre onde pode acolher todos os pertencimentos. Estamos no pensamento do exílio, o de ter renunciado ao país natal para melhor entendê-lo (FERREIRA, 2016, [s.p.]).

O texto ou a língua podem ser vistos como um migrante que precisa ser acolhido no outro país, um refugiado em busca de hospedagem. Sabine Gorovitz (2011, p. 18) chega à conclusão de que

Derrida (1982) afirma que acolher o outro em sua própria língua é, naturalmente, levar em consideração seu idioma, sem exigir que ele renuncie a sua própria língua e a tudo que ela encarna. Traduzir, portanto, é uma forma de acolher o outro em sua própria língua, aceitando a possibilidade de passagem; saber que não há limites entre mim e o outro, que não há, contraditoriamente, fronteiras entre as línguas e os textos da tradução.

Ferreira (2011, p. 28) também vê na figura do imigrante um modelo do “sujeito contemporâneo”, “uma figura emblemática da modernidade”. Ela explica que o estrangeiro sempre tem um olhar de fora para a cultura onde está inserido (pode ser um olhar negativo ou exótico), sendo que o imigrante já adquiriu um olhar de dentro. O imigrante habita um lugar estranho: está em casa no estrangeiro e sente-se estrangeiro no seu próprio país. Ele pertence às duas culturas, às duas línguas e está a serviço delas. O imigrante, por isso, vai ser visto como um “mestiço”.

Klemensiewicz (2013 [1954/1955]), citado anteriormente, observa que a tradutora/o tradutor não pode ter medo de tomar “uma atitude criadora”<sup>24</sup> (KLEMENSIEWICZ, 2013 [1954/1955], p. 64), de *cocriar* o texto. Ela/ele tem de entender a grande influência, não só linguística, mas também educadora, que exerce sobre os leitores. Portanto, talvez a tradutora/o tradutor possa ou até deva inserir no texto elementos que facilitem a imersão na outra cultura e que possibilitem a intercompreensão. Ela ou ele talvez até deva *contrabandear* ideias novas,

---

<sup>24</sup> “(...) twórca postawa tłumacza” (KLEMENSIEWICZ, 2013 [1954/1955], p. 64).

a fim de popularizar a cultura do Outro, principalmente quando se trata da cultura menos conhecida, de um país “periférico”.

Segundo Paulo Henriques Britto (2010, p. 141), o tradutor tem mais uma função crucial, a de mediação entre a cultura de partida e a cultura de chegada. Britto, recomendando a tradução, estrangeirizante, salienta a importância de autoconfiança da cultura de chegada.

Para que o tradutor possa agir como mediador cultural e não como protetor da pureza de sua cultura, tem de haver um pressuposto básico: o de que as culturas podem interagir sem que uma seja engolida pela outra.

Ryszard Kapuściński (2005, [s.p.]), igualmente, vê o papel do tradutor no mundo multicultural como um ser que nos faz pensar na existência do Outro, do diferente:

Traduzindo [o tradutor] nos conscientiza sobre a existência de outras literaturas e culturas, sobre a existência do Outro com seu caráter único e específico, sobre o fato de que somos parte de uma grande família humana, que tem de se conhecer, se aceitar e aprender a conviver para garantir sua sobrevivência<sup>25</sup>.

Uma certa função didática do trabalho do tradutor também é visível no pensamento de Kapuściński (2005, [s.p.]):

Traduzindo um texto, abrimos um mundo novo aos Outros, o explicamos e aproximamos, dando uma possibilidade de participar e fazer dele uma fração da nossa experiência pessoal. Devido ao esforço do tradutor, os horizontes do nosso pensamento se alargam, nosso entendimento e conhecimento se aprofundam, nossa sensibilidade se anima<sup>26</sup>.

Criando o seu texto, a tradutora ou o tradutor, sempre consciente ou inconscientemente, leva em conta as futuras leitoras e os futuros leitores, pois tem de definir a quem destina o seu texto. De acordo com H.J. Vermeer (2000 [1989/2000], p. 227), ela/ela frequentemente parte do seu próprio nível de formação e pressupõe que as leitoras e os leitores são (quase) tão inteligentes como ela/ele mesmo. Hejwowski (2004, p. 60) vê essa questão mais como um grupo grande de receptores de texto no qual nos dois lados opostos situam-se o *leitor mínimo*, que não conhece a língua de partida, não tem formação e não é muito lido, e o *leitor-explorador*, que além de ter uma boa formação, “possui características

---

<sup>25</sup> “(...) przekładając uświadamia nam istnienie innych literatur i kultur, istnienie Innego, jego odrębności i niepowtarzalności, tego, że tworzymy wielką rodzinę człowieczą, której warunkiem przetrwania jest bliższe poznanie się i wzajemna akceptacja, współzycie” (KAPUŚCIŃSKI, 2005, [s.p.]).

<sup>26</sup> “(...) przekładając tekst – otwieramy Innym nowy świat, tłumaczymy go, a tłumacząc – przybliżamy, pozwalamy w nim przebywać, uczynić go częścią naszego osobistego doświadczenia. Jakże więc dzięki wysiłkowi tłumacza rozszerzają się nasze horyzonty myślowe, pogłębia nasze rozumienie, nasza wiedza, ożywa wrażliwość” (KAPUŚCINSKI, 2005, [s.p.]).

de um redator malicioso ou um crítico que com prazer procura todos os tropeços do tradutor”<sup>27</sup>

Newmark (1988, p. 81-93) apresenta várias técnicas de tradução, que chama de *procedimentos*. A principal técnica é a *tradução literal*. Depois vem a *transferência*, que inclui *transliteração* e *empréstimo*; ele aconselha usar essa técnica só em alguns casos, quando se trata de nomes de objetos ou conceitos relacionados a um pequeno grupo de pessoas; em outros casos, o tradutor é aconselhado a traduzir a palavra de uma maneira criativa. O segundo procedimento é a *naturalização*, que ocorre quando existe adaptação às regras da pronúncia e morfologia da língua de chegada. Outras técnicas são: *equivalente cultural* (o elemento cultural é traduzido com outro elemento cultural da língua de chegada), *equivalente funcional* (o elemento cultural é traduzido com elemento neutral, não cultural na língua de chegada); *equivalente descritivo* (o elemento cultural é descrito na língua de chegada), *sinônimo*, *decalque*, *transposição* (envolve uma mudança na estrutura gramatical), *modulação* (envolve mudança na perspectiva), *tradução reconhecida* (oficial), *tradução provisória* (informal), *compensação*, *análise dos componentes*, *redução*, *expansão*, *paráfrase*, *notas de rodapé*, *adições* e *explanções* ou *misturas* de vários desses procedimentos<sup>28</sup>.

No caso de tradução de elementos marcados culturalmente, Newmark aconselha, antes de tudo, respeitar a cultura do outro país, e depois optar ou pela transferência ou pela análise dos componentes. A primeira opção é tanto melhor, porque dá “uma cor”, “um ambiente” local, porém “bloqueia a compreensão”, “não comunica”, enfatiza a cultura, e não a mensagem. A análise dos componentes é considerada uma opção melhor, já que enfatiza a mensagem, o conteúdo, e não a cultura. No entanto, essa técnica é menos econômica e impactante (NEWMARK, 1988, p. 96).

Quanto aos termos referentes à ecologia, Newmark (1988, p. 96-97) recomenda a transposição, a transcrição com uma eventual outra palavra explicativa para acompanhar. Até um termo que parece técnico e desnecessário tem de ser respeitado, pressupondo que se ele não fosse importante, o autor não o teria usado. A difusão e o conhecimento desse termo vai depender da importância do país de origem, do grau de familiaridade e proximidade com outros países.

Karl Dedecius (1988, p. 49), tradutor alemão da literatura polonesa, observa que

<sup>27</sup> “(...) dodatkowo wyposażony w cechy złośliwego redaktora lub krytyka z upodobaniem wychwytyjącego wszelkie potknięcia tłumacza” (HEJWOWSKI, 2004, p. 60).

<sup>28</sup> “literal translation, transference, naturalisation, cultural equivalent, functional equivalent, descriptive equivalent, synonyms, through-translation, shifts or transpositions, modulation, recognised translation, translation label, compensation, componential analysis, reduction and expansion, paraphrase, couplets, notes, additions, glosses” (NEWMARK, 1988, p. 81-93).

é uma vontade e intenção do tradutor atravessar as fronteiras amistosamente, lutar contra si próprio (...) ampliar as próprias experiências com as experiências dos outros, encurtar distâncias, levar as diferenças dos confins para o centro comum, riscar as aspás<sup>29</sup>.

Dedecius também se refere diretamente à mediação cultural, dizendo que

a riqueza amalhada durante a vida, a riqueza que uma língua acumulou em si (experiências, informações, capacidades), não é idêntica à riqueza amalhada em outra língua. Aprendendo línguas extendemos a vida “unidimensional” a outras dimensões<sup>30</sup> (DEDECIUS, 1988, p. 126).

Portanto, ele se reconhece claramente, ao longo de seu trabalho tradutório, na posição não só de um embaixador cultural, mas, também, o que é original, na posição de um ser que repara que as línguas, as culturas, fazem parte de um sistema maior, e por muito mais longe que se situem, é sempre possível trazê-las a um centro comum, ou seja, diminuir o espaço entre elas. Dedecius dialoga, nesse ponto, com Berman, que sugeriu enxergar na língua para a qual se traduz, normalmente na língua materna, a hospitalidade, a abertura, e entre as línguas – a proximidade, o parentesco (BERMAN, 2012 [1985], p. 190).

As línguas são somas de outras línguas com as quais nasceram e pelas quais se deixaram enriquecer. São raríssimos os casos de línguas totalmente isoladas. É curioso que hoje em dia o processo de fecundação de uma língua pela outra pode ser observado a olho nu. Quando os poloneses usam as expressões como: *zrobileś mój dzień* (*you made my day*) [“você fez o meu dia”], *mam ciężki czas* (*I’m having a hard time*) [“estou tendo um tempo difícil”], ou *na koniec dnia* – (*at the end of the day*) [“no final do dia”], eles estão traduzindo literalmente as expressões que aprenderam no inglês. Essas expressões, provavelmente, não seriam usadas em polonês há 20 anos, mas agora já estão começando a “soar naturais”.

O polonês e o português do Brasil compartilham algumas semelhanças: *são*, diz-se *są*; *vão*, diz-se *idą*; *dirão*, diz-se *powiedzą* (som nasal também); *te dava*, diz-se *ci dawał* (com exatamente a mesma pronúncia de *te*); *proponho*, diz-se *proponuję*; *vi*, diz-se *widziałam*. Pode ser interessante procurar de vez em quando os pontos comuns, em vez de focar nas diferenças entre as duas línguas. A tradução vista como uma ponte, um ato de juntar duas entidades separadas, pode, na verdade, dividir dois sistemas que permanecem ligados desde a sua nascença. A tradução, segundo o filósofo alemão Heidegger,

<sup>29</sup> “Zamiarem i wolą tłumacza jest przyjacielskie przekraczanie granic, zwalczanie siebie samego (...). Celem tłumacza jest poszerzać własne doświadczenia doświadczeniami innych, skracać odległości, sprowadzać krańcowe różnice do wspólnego środka, skreślać cudzość” (DEDECIUS, 1988, p. 49).

<sup>30</sup> Bogactwo życiowe, które dany język w sobie nagromadził (doświadczenia, wiadomości, zdolności), nie jest identyczne z bogactwem życiowym nagromadzonym w innym języku. Ucząc się języków rozszerzamy nasze ‘jednowymiarowe’ życie o dalsze wymiary” (DEDECIUS, 1988, p. 126),

[...] não liga simplesmente duas margens que já estão lá. As margens emergem como margens apenas no momento em que a ponte atravessa o rio. A ponte intencionalmente faz com que elas permaneçam opostas uma a outra. A ponte destaca um lado do outro (HEIDEGGER, *apud* GOROVITZ, 2011, p. 13).

Por mais que a tradução queira mediar entre culturas e línguas, há casos em que isso se torna desnecessário, por causa da existência ao redor do mundo das mesmas subculturas, dos mesmos tipos de comportamento, das mesmas ideias, dos mesmos problemas. Nessas situações, de vez em quando, não há realmente muito a mediar. Pode-se pensar aqui nas vidas dos habitantes das grandes metrópoles ao redor do mundo que são muito semelhantes, na vida das pessoas na mesma área profissional ou fãs do mesmo gênero musical. A tradução tem um grande poder transformador, devorando e misturando diferentes culturas, diminuindo as diferenças entre elas:

A tradução dentro do paradigma da antropofagia não é passagem, nem substituição, mas um devir transformador, revelador. A tradução é esse espaço do “entre” que caracteriza o que pode haver de comum em todas as línguas-culturas, que revela as fronteiras e as anula. É o que denominamos de antropofagia/tradução/ mestiçagem (FERREIRA; ROSSI, 2013, p. 51).

É curioso que às vezes a tradução e, conseqüentemente, a mediação entre culturas, teria que ser aplicada a culturas diferentes dentro do mesmo país, que não necessariamente precisa ser um país grande. A língua falada por uma pessoa culta de Salvador, Bahia, e por uma pessoa culta de Buenos Aires, Argentina, pode ser mutuamente inteligível, sendo que a fala de uma jovem fã carioca de funk pode ser obscura para um paraibano idoso. Por conseguinte, a tradução interlingual será precisa dentro da mesma língua por causa de dialetos regionais, profissionais, e outros. No caso da língua portuguesa, a tradução é frequentemente necessária entre a variante brasileira e a europeia, principalmente no que tange à língua oral, coloquial ou o léxico referente ao cotidiano.

Portanto, de um lado existe um crescente intercâmbio entre países, movimento de pessoas, influências de culturas, a globalização, a aldeia global; porém, de outro, pode-se alegar que, na verdade, o que acontece é que as pessoas vivem só prestando atenção ao que acontece ao redor de si mesmas, ou em algumas partes centrais do mundo; além disso, grande parte da população mundial que vive marginalizada não tem acesso a esse tipo de intercâmbio ou informações, porque a sua única preocupação é ter o que comer ou, então, a de não ser morta num conflito armado no dia seguinte. O único sinal de globalização para elas seriam os restos de McDonald's catados no depósito de lixo ou então uma ajuda humanitária uma vez

em cinco anos. Bassnett (1998, p. 133), no seu capítulo “The Translation Turn in Cultural Studies”, que faz parte do livro *Constructing Cultures: Essays on Literary Translation*, diz:

(...) o grande debate dos anos 90 é a relação entre, de um lado, a globalização, a interconexão do sistema global em termos de comércio, política e comunicação e, do outro, o aumento de nacionalismos. A globalização com certeza está acontecendo, mas também há uma grande resistência contra a globalização<sup>31</sup>.

Logo, a pesquisadora, já no final dos anos de 1990, observa a realidade vivenciada em pleno 2018 ao redor do mundo, isto é, a resistência forte à globalização e ao crescimento de movimentos nacionalistas e racistas radicais.

Resumindo, nesta seção, foi tratada a relação entre a tradução e a cultura, a tradução que estabelece uma relação entre duas culturas. De acordo com Lefevere (1992b, p. 12): “A tradução pode nos ensinar sobre um problema mais amplo de aculturação, a relação entre culturas diferentes que está se tornando cada vez mais importante para a sobrevivência do nosso planeta.”<sup>32</sup> Os conflitos atuais no mundo parecem provar a veracidade disso.

### **1.3. Algumas questões de linguagem**

Nesta seção, as considerações vão referir-se ao problema da tradução de marcas de oralidade, isto é, das palavras e expressões que demonstram uma língua falada, ou que vêm de um dialeto, registro, socioleto específico. Apresentam-se as definições dos conceitos sociolinguísticos da norma padrão, culta e variedade, que são adotados nesta dissertação.

#### **1.3.1. O erro na tradução**

Há quem diz que não vale a pena dedicar tempo ao problema dos erros cometidos nas obras traduzidas, porque é natural cometer erros; e há outras maneiras de avaliar a obra traduzida, não sendo a caça dos erros uma delas. Contudo, Hejwowski (2004, p. 125) considera uma das tarefas do crítico seria apontar os erros, e é uma das tarefas dos teóricos seria classificá-los, explicar a sua origem e tirar conclusões teóricas (sobre a competência dos

---

<sup>31</sup> “(...) the great debate of the 1990s is the relationship between globalisation, on the one hand, between the increasing interconnectedness of the world-system in commercial, political and communication terms and the rise of nationalisms on the other. Globalisation is a process, certainly: but there is also massive resistance to globalization” (BASSNETT, 1998, p. 133).

<sup>32</sup> “Translation can teach us about the wider problem of acculturation, the relation among different cultures that is becoming increasingly important for the survival of our planet...” (LEFEVERE, 1992b, p. 12)

tradutores) e práticas, para ensinar a tradução. Hejwowski (2004, p. 149) classifica os erros em quatro grupos<sup>33</sup>:

1. Erros sintagmáticos: usar o primeiro equivalente encontrado no dicionário e usar construções muito parecidas “por fora”, falsos amigos, calques, empréstimos injustificados de língua estrangeira.
2. Erros causados pela interpretação errada: confundir a sintaxe da frase, não entender a intenção do autor, interpretar mal a modalidade do texto (principalmente a ironia ou o escárnio).
3. Erros de “execução”: avaliar mal os conhecimentos das leitoras e dos leitores, “subtradução” (*undertranslation*, Newmark 1982), isto é, omitir uma parte de informações específicas de um termo original ou substituí-lo com um termo geral, erros na língua-alvo, erros decorrentes de falta de conhecimentos gerais ou específicos.
4. Erros *metatradutórios*: má técnica tradutória, omissões, acréscimos, duas versões de tradução, correção do texto de partida, falta da correção do texto de partida<sup>34</sup>, falta de paratextos ou paratextos muito longos.

Hejowski define “calque” como copiar a estrutura do texto de partida, copiar a ordem alheia das palavras, as colocações estrangeiras e deformar a frase. Edward Balcerzan se refere brevemente a calque dizendo que na maioria dos casos tem um papel negativo, criando “monstros linguísticos”, e só demonstra a imprudência do tradutor. Constata que calque só pode ser positivo se fizer parte de um estilo novo que a tradutora/o tradutor cria para refletir o estilo do texto de partida. Nesse caso, ele/ela fica conhecido/a como um/a “descobridor/a de um estilo novo” na literatura nacional (BALCERZAN, 2013 [1973], p. 117).

Jarniewicz (2012b) considera o erro uma característica inerente ao texto de chegada, como testemunha de uma relação instável entre o texto de partida e o texto de chegada. Dizendo que os textos literários não têm uma interpretação definida e fixa, ele parece referir-se mais à interpretação do texto, e não aos erros de falta de conhecimento da língua estrangeira ou da realidade distinta.

<sup>33</sup> “Błędy tłumaczenia syntagmatycznego, błędy mylnej interpretacji, błędy realizacji, błędy metatranslacyjne” (HEJWOWSKI, 2004, p. 149)

<sup>34</sup> Hejwowski diz que se o escritor estrangeiro não sabe escrever bem, então os leitores têm direito de saber. O texto literário, portanto, não deve ser corrigido, mas, sim, outros tipos de textos. Se no texto jornalístico alguém encontrar um erro, ela ou ele podem pensar que foi erro do tradutor (HEJWOWSKI, 2004, p. 146).

Uma das exigências essenciais de uma tradução considerada boa é que esteja escrita de acordo com as normas da língua de chegada. Ortografia, pontuação, correção sintática, uso de colocações comuns e de expressões idiomáticas “corretas” prevalecem e costumam ser cuidadosamente vigiadas por tradutores, corretores, editores – um grupo de guardas na guarita de uma ordem linguística. No entanto, como observa Lewicki, “mesmo que as traduções não pareçam erradas, elas frequentemente apresentam diferenças quanto ao uso das formas linguísticas, e também uma maior tolerância ante as normas da língua de chegada em comparação com os textos que não são traduções”<sup>35</sup> (LEWICKI, 2013 [2000/2002], p. 316).

Algumas características que fazem parte das competências tradutórias são com certeza a *curiosidade* e a *perspicácia*, a *meticulosidade* e a *cautela*. “O tradutor tem de cavar até o final, até ficar totalmente convencido de que resolveu todos os mistérios e seguiu todas as pegadas”<sup>36</sup> (HEJWOWSKI, 2004, p. 159).

### 1.3.2. Traduzindo marcas de oralidade

Ataliba Teixeira de Castilho (2017, p. 34) caracteriza a língua falada destacando que:

A língua falada é hesitante, interrompida, redundante, não planejada, fragmentada, incompleta, pouco elaborada, com pouca densidade informacional, frases curtas e simples. Vamos falando e criando ao mesmo tempo. Outra especificidade são os marcadores discursivos, o *tá?* e o *né?*, sempre no final das frases.

Tendo como base autores como Alberola (2011) e Ezpeleta (2007), elaborou-se seguinte lista de marcas de oralidade presentes nos textos literários e dramáticos.

1. Estruturas dêiticas (*eu, você, aquele, aqui, agora, etc.*);
2. expressões idiomáticas, ditos, jogo de palavras;
3. expressões coloquiais;
4. palavrões, insultos;
5. interjeições, onomatopeias;
6. vocativos, nomes próprios, apelidos;
7. marcadores conversacionais (*entende, sabe, viu, bom, então*);

---

<sup>35</sup> “(...) nawet jeśli nie sprawiają wrażenia błędnych, wykazują istotną odmienność w zakresie używania form językowych, a także większą tolerancję wobec norm języka docelowego niż teksty niebędące przekładami” (LEWICKI, 2013 [2000/2002], p. 316).

<sup>36</sup> “Tłumacz musi dążyć do końca, dopóki nie jest w pełni przekonany, że rozwiązał wszystkie zagadki i prześledził wszystkie tropy” (HEJWOWSKI, 2004, p. 159).



8. relações aditivas, contrastivas, elípticas, os anacolutos (*Este escritor, ouvi dizer que escreve bem.*);
9. diminutivos, aumentativos;
10. marcas dialetais;
11. repetições e redundâncias;
12. variações na escrita (*tou, q, num*);
13. falta de concordância verbal ou nominal (*eles vai, os cavalo*).

Todos esses 13 elementos têm uma função estabelecida importante. Enquanto os marcadores conversacionais dão coerência ao texto, as expressões coloquiais e idiomáticas fazem com que ele pareça mais natural, autêntico e convincente. Com as repetições o texto adquire fluência; com os diminutivos, aumentativos, palavrões, o texto ganha emoções dos personagens. As marcas dialetais, variações na escrita e falta de concordância situam os personagens no tempo, no espaço, na faixa social e etária.

As marcas da oralidade são um meio que o autor do texto busca para construir seu texto. A oralidade é utilizada como um recurso muito visível para caracterizar as personagens. Portanto, o autor, na maioria dos casos intuitivamente, recria a fala dos personagens, escolhendo as características que julgar pertinentes. Cria, assim, somente uma representação subjetiva de fala, não um discurso autêntico. De acordo com Esteves (2005, p. 345):

Ninguém negaria que existe uma abismal diferença entre uma descrição linguística de uma variante dialetal (seja ela padrão ou não) e sua representação dentro de um romance. O problema estaria justamente em julgar que o autor, ou tradutor, deve, ou pode, representar a variante dialetal de uma forma exata e sem distorções.

Para os fins desta dissertação, foram escolhidas as marcas mais representativas e frequentes no texto traduzido, quais sejam: os nomes próprios e os vocativos, a língua não padrão, as expressões coloquiais, as marcas dialetais e os palavrões.

### **1.3.3. Traduzindo nomes próprios e os vocativos**

Hejwowski (2004, p. 88) considera que os nomes próprios fazem parte dos elementos marcados culturalmente e os define como palavras que são usadas para identificar um objeto

único em um contexto específico. Os nomes próprios remetem a representação mental do objeto, são repetíveis e, em regra, não exigem uma identificação adicional. Os nomes próprios podem referir-se a seres ou coisas reais ou imaginários: pessoas, animais, lugares (países, cidades, montanhas, rios, etc.), objetos (marcas de carros, brinquedos, etc.) e até títulos de livros, filmes ou canções.

Importa ressaltar que não se pode esperar que os nomes próprios provoquem a mesma reação nas leitoras ou nos leitores do texto de partida e do texto de chegada. O nome que vem de uma cultura específica normalmente traz mais associações para as leitoras e os leitores que pertencem a essa cultura. O nome “Iracema” provavelmente comunica mais para as/os leitoras/es brasileiras/os do que para as/os polonesas/es. No entanto, as pessoas de diferentes culturas continuam a ler os textos traduzidos e a interpretá-los de uma maneira parecida.

Os autores usam nomes também para caracterizar os personagens. São nomes que significam uma coisa, ou trazem alusão a um significado normalmente sem problemas percebidos pelas leitoras e pelos leitores da obra original. No romance analisado nesta dissertação, o nome Gaudério vai ser um exemplo desse tipo de nome.

De acordo com Newmark (1988, p. 81), a opinião comum é nunca traduzir os nomes de pessoas, a não ser alguns nomes históricos, de escritores e de rainhas. Em geral, esses nomes são transcritos na língua de chegada. Isso acontece com nomes próprios de peças teatrais, filmes, jornais, livros ainda não traduzidos, nomes de instituições privadas, nomes de instituições públicas (a não ser que tenham uma tradução reconhecida oficialmente). Os nomes de lugares, endereços, ruas também não se traduzem.

Para Hejwowski (2004, p. 91), um dos principais problemas na tradução de nomes próprios é o *conflito* entre o significado do nome próprio (o objetivo com a qual o autor usou esse nome) que deveria ser traduzido e “o contexto cultural desconhecido (no qual não deveriam aparecer nomes próprios que soam familiares)<sup>37</sup>”. Outro problema surge quando a tradução do nome próprio traz consigo umas conotações indesejadas na cultura de chegada ou quando a forma do nome próprio é difícil de pronunciar ou declinar. Nesse último caso, Hejwowski (2004, p. 93) apresenta as seguintes soluções:

- deixar o nome na língua de partida (com, ou sem explicação na nota de rodapé ou dentro de texto);
- introduzir uma ligeira modificação (quanto à gramática ou fonética);

---

<sup>37</sup>“(…) a obcym kontekstem kulturowym (w którym nie powinny występować swojsko brzmiące imiona własne)” (HEJWOWSKI, 2004, p. 91).

- transcrever (quanto às línguas que se servem de outros alfabetos);
- substituir com um equivalente reconhecido na língua ou inventado pela tradutora/pelo tradutor;
- substituir com uma hiperônimo ou explicação;
- substituir com outro nome próprio;
- omitir o nome próprio.

No entanto, outros autores advogam pela tradução do nome próprio do personagem, porque ele pode transmitir algum significado, por exemplo, Sławek (1991, p. 285) constata que

O tradutor, porém, é aquele quem escuta o grito que ressoa das palavras. Aquele quem defende a estranheza. Para ele até o nome próprio é estranho, já que a língua deixa de ser uma expressão do pensamento humano, ou uma ferramenta de conhecimento e começa a falar por si própria. O tradutor escuta a fala da língua, não a do autor.<sup>38</sup>

Segundo Hejwowski (2004), quando o nome é intencional, é criado pelo autor, é um neologismo; quando provoca certas reações nas leitoras e nos leitores, é provocativo ou muito divertido; então, as tradutoras e os tradutores têm que considerar a transmissão a essas reações ao texto de chegada e inventar um nome próprio adequado. Porém, não cabe às tradutoras e aos tradutores mudar a “visão” do texto de partida:

Não foi sem razão que o autor colocou a sua obra em uma certa realidade, não foi sem razão que proporcionou as alusões e referências a uns fatos culturais, não foi sem razão que deu a seus personagens os nomes e sobrenomes que ele deu. O papel do tradutor não é mudar a visão do autor (...) Muito pelo contrário, o tradutor tem de se esforçar para que todos os “rastos”, todas as conotações, referências, alusões fossem acessíveis para o leitor do texto traduzido”<sup>39</sup> (HEJWOWSKI, 2004, p. 94).

Sem dúvida, pode ser difícil manter o equilíbrio e ter cuidado para não confundir as leitoras e os leitores, traduzindo, por exemplo, alguns nomes e deixando outros sem tradução, os induzindo assim ao erro de pensar que alguns personagens (por exemplo, de um romance brasileiro traduzido na Polônia) têm nomes poloneses e outros, brasileiros. Alguma leitora ou

<sup>38</sup> “Ale tłumacz jest tym, który słucha wołania rozlegającego się w słowach. Tym, który broni obcości. Dla tłumacza nawet imię własne jest obce, język bowiem przestaje być (...) ekspresją ludzkiej myśli, narzędziem poznania, a zaczyna mówić sam od siebie. Tłumacz słucha nie mówienia autora, ale mówienia języka” (SŁAWEK, 1991, p. 285).

<sup>39</sup> “Autor nie bez powodu umieścił swój utwór w pewnych realiach, nie bez powodu zaopatrzył go w aluzje i odwołania do pewnych faktów kulturowych, nie bez powodu nadał swoim bohaterom takie a nie inne imiona i nazwiska. Rolą tłumacza nie jest zmienianie autorskiej wizji (...). Wręcz przeciwnie, tłumacz ma się starać, by wszystkie ‘tropy’, wszystkie odesłania, odwołania i aluzje były dostępne dla czytelnika przekładu” (HEJWOWSKI, 2004, p. 94).

algum leitor poderiam constatar que os personagens que têm nomes poloneses descendem dos poloneses ou então são poloneses que emigraram para o Brasil.

Se a tradutora ou o tradutor mudarem o nome estrangeiro do personagem para o correspondente na língua para a qual traduzem, eles mudam também a nacionalidade desse personagem, e o fazem menos verossímil. Portanto, se eles não *importarem* também a ação da obra para outro país, não é aconselhado adaptar os nomes. Isso pode provocar um estranhamento das leitoras e dos leitores, que, lendo um romance estado-unidense, vão se deparar com um “João”, em vez de um “John”.

Outra observação quanto aos nomes próprios refere-se às particularidades da língua polonesa. A primeira particularidade diz respeito à possibilidade de usar várias formas de diminutivos e aumentativos do mesmo nome que podem trazer conotações diferentes, ou seja, mudar o ponto de vista ou mostrar a afeição a uma pessoa. A segunda é a necessidade de declinar os adjetivos, os pronomes e os nomes, assim como os nomes próprios. Como acertadamente observa Belczyk (2014, p. 172), os erros nessa área são cometidos também pelas instituições reconhecidas, as editoras grandes. Essa dificuldade refere-se frequentemente ao desconhecimento da pronúncia do nome (que influencia a declinação). Os poloneses teriam sérias dificuldades para ler, pronunciar e memorizar os nomes de personagens como João, Jaime, Gilberto, Cristóvão, Cauã, Ubirajara, Nayra, Xico, e os sobrenomes Guimarães, Carvalho, e muitos outros. Os nomes de lugares (Ubiratã, Conselheiro Lafaiete, Ribeirão Cascalheira, Ibirapuera, Quincuncá, Maranhão, etc) apresentam o mesmo problema.

Alguns nomes próprios são deixados sem a declinação (por exemplo, os terminados em -o); assim se diz: *Jadę do Rio de Janeiro* – “Eu vou para o Rio de Janeiro”; mas *Jadę do Bahii* – “Eu vou para a Bahia”; *Widzę Bahię* – “Eu estou vendo a Bahia”. É preciso acrescentar vários tipos de sufixos ao nome “Bahia”, dependendo do verbo que for usado na frase. Uma possível solução nesses casos é construir a frase de modo a manter o nome próprio no caso nominativo; assim, não é preciso nenhum sufixo e o nome é mantido na forma original (*Bahia już jest widoczna* – “A Bahia já está visível”). Outra solução é acrescentar uma explicação ao nome próprio, assim o nome não precisará ser declinado (*Już widzę stan Bahia* – “Já estou vendo o estado de Bahia”).

#### 1.3.4. Traduzindo língua não padrão

Uma das expressões mais usadas, tanto por leigos como por pesquisadores, é a norma culta e a norma padrão da língua. Marcos Bagno precipita-se a observar que já a própria palavra “norma” traz consigo as inconseqüências: de um lado significa regra, o ideal, e do outro, é o normal, o comum. Segundo Bagno (2012, p. 25):

A norma-padrão não é um modo de falar: como o próprio termo padrão implica, trata-se de um modelo de língua, um ideal a ser alcançado, um construto sociocultural que não corresponde de fato a nenhuma das muitas variedades sociolinguísticas existentes em território brasileiro.

Bagno chama o conceito de norma culta de “preconceito”, julgando que na verdade não há uma única maneira correta de falar e de escrever a língua, acusando os autores de gramáticas e de livros didáticos de difundir esse ideia:

É o preconceito de que existe uma única maneira “certa” de falar a língua, e que seria aquele conjunto de regras e preceitos que aparece estampado nos livros chamados gramáticas. Por sua vez, essas gramáticas se baseariam, supostamente, num tipo peculiar de atividade linguística – exclusivamente escrita – de um grupo muito especial e seletivo de cidadãos, os grandes estilistas da língua, que também costumam ser chamados de “os clássicos”. Inspirados nos usos que aparecem nas grandes obras literárias, sobretudo do passado, os gramáticos tentam preservar esses usos compondo com eles um modelo de língua, um padrão a ser observado por todo e qualquer falante que deseje usar a língua de maneira “correta”, “civilizada”, “elegante” etc. (BAGNO, 2012, p. 21).

Nesse sentido, segundo Bagno (2007, 2012) os gramáticos teriam causado dano a grande parte da população brasileira, que costuma repetir frases do tipo: “português é difícil”; “eu não falo nem português direito”; “ninguém sabe escrever bem”. São os gramáticos que perpetuam a antiga tradição de associar a língua com a literatura, ideia considerada por Bagno hoje “no mínimo absurda”, quando a maioria dos brasileiros é influenciada somente pela língua oral da televisão ou do rádio, e menos pela língua escrita da imprensa ou literatura. O Bagno observa que é justamente a literatura que, nos últimos 100 anos, “vem se esforçando por incorporar em suas obras traços característicos da língua falada no dia a dia da sociedade – é a arte imitando a vida, e não o contrário” (BAGNO, 2012, p. 23). Portanto, Bagno, em vez de usar os termos de norma culta ou norma-padrão, propõe usar o termo de “variedades urbanas de prestígio”, no plural, pois elas podem conter diferenças distintivas no país.

### 1.3.5. Traduzindo expressões coloquiais

Baker (1992, p. 15) define registro como uma variedade de língua que o falante considera adequada em um contexto específico, mas salienta que pessoas diferentes podem ter ideias diferentes sobre o que é adequado em uma dada situação. Usar um registro inapropriado pode ter um efeito ridículo ou constrangedor.

O mais sensato no caso de se deparar com esse tipo de problema talvez seja traduzir simplesmente as frases marcadas por uma variação na língua e cultura de partida pelas frases marcadas com outra ou a mesma variação na língua e cultura de chegada. O que importa é não omitir o desvio da norma, o marcado. Segundo Pym (200, p. 72):

Quando os tradutores encontram os marcadores da variedade, o que tem de ser vertido não é a variedade do texto fonte (...) O que tem de ser vertido é a variedade, a alteração sintagmática da distância, a desvio relativa da norma. Se essas mudanças podem ser vertidas, como normalmente acontece, os marcadores são traduzidos e não há mais o que discutir. (...) A única coisa que tem de ser ter cuidado é a modulação da paródia e da autenticidade, e o valor relativo de respeitar a diferença entre elas.<sup>40</sup>

O socioleto literário é uma representação textual da variante “não padrão” da língua que “demonstra as forças socioculturais que moldaram a competência linguística do falante, assim como vários grupos socioculturais aos quais ele pertence ou já pertenceu”<sup>41</sup> (LANE-MERCIER, 1997, p. 45). Essa variante tem características fonéticas, sintáticas, semânticas e léxicas próprias. Lane-Mercier observa que o socioleto literário costuma ser valorizado negativamente em comparação com a variante vista como “neutra” e “correta” do narrador da obra. Além disso, essas duas variantes – a “correta” e a “incorreta” – são estereotipadas e baseadas nas convicções comuns, fáceis de reconhecer. Elas também são estilizadas com um número limitado de marcadores do socioleto bem selecionados para ter certeza de que o texto poderá ser lido e entendido.

---

<sup>40</sup> “When translators are confronted with the markers of a variety, the thing to be rendered is not the source-text variety (...). The thing to be rendered is the variation, the syntagmatic alteration of distance, the relative deviation from the norm. If those shifts can be rendered, as is usually the case, then the markers may be said to have been translated, and no complaint should ensue. (...) The only thing one need really watch for is the modulation of parody and authenticity, and the relative value of respecting their difference” (PYM, 2000, p. 72).

<sup>41</sup> “The concept of literary sociolect is construed here as the textual representation of ‘non-standard’ speech patterns that manifest both the socio-cultural forces which have shaped the speaker’s linguistic competence and the various sociocultural groups to which the speaker belongs or has belonged” (LANE-MERCIER, 1997, p. 45).

Lefevere (1992a, p. 66) acredita que “a estratégia mais óbvia é simplesmente substituir um socioleto por outro que se reputa ter um papel semelhante na cultura receptora<sup>42</sup>”. Ele acrescenta ainda que as tradutoras e os tradutores têm de procurar um grupo de pessoas que sejam tratadas pela população do país receptor da mesma maneira que são tratadas os personagens que usam um socioleto pela população do país fonte. Feito isso, as tradutoras e os tradutores podem “brincar” com as características do socioleto desse grupo escolhido, tendo muito cuidado para não suscitar conotações erradas e produzir um texto legível e inteligível. Para Lefevere, as traduções que se afastam muito das normas da língua de chegada podem ser descartadas por serem consideradas incorretas<sup>43</sup>. No entanto, Lefevere (1992a, p. 129) parece admitir que os textos traduzidos não estão sujeitos às mesmas normas que os textos escritos originariamente na língua de chegada:

Os produtos importados tendem a possuir uma certa imunidade dentro da cultura de chegada porque estão situados na fronteira entre “nativo” (e por conseguinte sujeito a toda a indignação da poética dominante) e o “estrangeiro” (e por conseguinte relativamente isento das regras da poética dominante).<sup>44</sup>

### 1.3.6. Traduzindo marcas dialetais

Segundo Baker (1992, p. 15), dialetos são variedades usadas por grupos específicos de pessoas e podem ser divididos entre geográficos (de uma região específica), temporais (usados durante um tempo específico) e sociais (usados por um grupo de pessoas específico).

Para Landers (2001, p. 117) um dialeto está intrinsecamente ligado à geografia e à cultura de um dado país; portanto, não é aconselhável substituí-lo por outro dialeto. Esteves (2005, p. 342, 343) parece concordar com isso, questionando qual dialeto brasileiro poderia ser usado caso fosse preciso, nordestino, gaúcho, mineiro? Como escolher entre eles? Ela propõe criar uma variedade que não seja ligada a nenhuma região concreta.

Não são muitos os casos de tradução de uma obra estrangeira para o polonês que usam algum dialeto. Sadkowski (2002, p. 84, 89) menciona um caso de tradução de poesia

---

<sup>42</sup> “The most obvious strategy is to merely replace one sociolect by another that is perceived to play a similar part in the receiving culture” (LEFEVERE, 1992a, p. 66).

<sup>43</sup> “In addition, ‘flavored’ translations that deviate significantly from dominant linguistic norms may be dismissed as ‘incorrect’” (LEFEVERE, 1992a, p. 66).

<sup>44</sup> “Imported products also tend to possess a certain immunity inside the target culture because they are situated on the borderline between the ‘native’ (and therefore subject to the full wrath of the dominant poetics) and the ‘foreign’ (and therefore relatively exempt from the rules of the dominant poetics)” (LEFEVERE, 1992a, p. 129).

ucraniana para “a variante mais informal” do polonês, um caso de tradução de um romance holandês usando o dialeto da região de Cuyávia, na Polônia central, e um caso de tradução de *As Florinhas de S. Francisco de Assis* para um dos dialetos da região de Podhale, no sul do país<sup>45</sup>.

No romance *Barba ensopada de sangue* aparecem algumas marcas regionais do Sul do Brasil, principalmente dos estados de Santa Catarina e do Rio Grande do Sul. Uma característica é o uso do pronome pessoal “tu”, seguido da conjugação da terceira pessoa singular do verbo, por exemplo, *tu vai, o que tu quer?*. Outra característica é o uso de alguns vocábulos típicos, tais como: *gaúcho, guri, guria, piá, bagual, tri, chimarrão, cuia*. Esses vocábulos são cuidadosamente selecionados pelo autor, provavelmente por serem compreendidos nas outras regiões do país. Além disso, o escritor não tentou representar outras características das variantes não padrão, como a falta da concordância verbal ou nominal. Também a pronúncia e o sotaque são quase impossíveis de serem representadas no texto de uma maneira satisfatória.

Segundo Berezowski (1997), os métodos para traduzir o dialeto são os seguintes: “neutralização, lexicalização (rural, coloquial, diminutiva, artificial), tradução parcial, transliteração, substituição do ‘defeito’, relativização, ‘pidginização’, traduzir por fala artificial, fala coloquial ou fala rústica.”<sup>46</sup>

### 1.3.7. Traduzindo palavrões

Os palavrões são definidos por Vivian Orsi (2011, p. 335) como itens erótico-obscenos, grosseiros, que ultrapassam “o limite da considerada boa decência e da moralidade”. As funções dos palavrões são várias: eles podem ser insultos, maneira de expressar emoções ou sentimentos do emissor; podem ser um recurso para mostrar que o emissor está se sentindo à vontade ou até para chamar a atenção do receptor.

Apesar de os palavrões serem percebidos ainda como tabus linguísticos e, por conseguinte, serem pouco estudados pelos linguistas, pode ver em um crescente uso deles na língua:

---

<sup>45</sup> São as traduções de Władysław Orkan de 1911 que fazem parte de *Antologia współczesnych poetów ukraińskich* [“Antologia dos poetas ucranianos contemporâneos”]; a tradução intitulada *Nadzieja (Esperança)*, de Jan Kasprowicz, de uma obra de Herman Heijermans, e a obra *Kwiatki świętego Franciszka z Asyżu (As Florinhas de S. Francisco de Assis)*, de Stanisław Witkiewicz, de 1892 (SADKOWSKI, 2002, p. 84-89).

<sup>46</sup> “Neutralization, Lexicalization (Rural, Colloquial, Diminutive, Artificial), Partial Translation, Transliteration, Speech Defect, Relativization, Pidginization, Artificial Variety, Colloquialization, Rusticalization” (BEREZOWSKI, 1997).



A desmistificação do sexo, ainda que lenta, tem se refletido no emprego mais frequente dessa linguagem, em que lexias de baixo prestígio social têm sido absorvidas ao discurso culto e prestigiado, via oral ou escrita pelos meios de comunicação de massa, prenunciando que o léxico erótico e os palavrões em geral estão se fixando, cada dia mais, nos recursos afetivos da língua (ORSI, 2011, p. 338).

Os palavrões são, no português brasileiro, relativamente aceitos no cinema, nas conversas informais e até nas conversas no trabalho ou na universidade. O tradutor ou a tradutora tem de ter um extremo cuidado, e às vezes não ceder à tentação de simplesmente vertê-los “literalmente” ao polonês, já que nessa língua eles poderiam ter uma força maior, e causar estranhamento.

Na primeira seção desse capítulo foi feita uma apresentação dos Estudos Descritivos da Tradução, do conceito de *estrangeirização*, *domesticação* e *visibilidade*. O modelo de Lambert e van Gorp foi descrito. Na segunda seção, as três maneiras de enxergar o papel do tradutor foram descritas: o tradutor como *embaixador*, o tradutor como *segundo autor* e o tradutor como *mediador cultural*. Na terceira seção, foram discutidas as abordagens teóricas dos problemas tradutórios presentes no romance em questão, principalmente quanto às marcas de oralidade.

## **2. O ESCRITOR, A OBRA E O TRADUTOR**

*Há apenas dois lugares possíveis para uma pessoa.  
A família é um deles. O outro é o mundo inteiro.*

Daniel Galera

*Istnieją tylko dwa miejsca dla człowieka. Rodzina jest  
jednym z nich. Drugim jest cały świat.*

Daniel Galera, trad. de Wojciech Charchalis

Neste capítulo, primeiro, vida e obra do escritor Daniel Galera serão abordadas; segundo, o romance *Barba ensopada de sangue* será apresentado; terceiro, o trabalho do tradutor Wojciech Charchalis será examinado.

### **2.1. Daniel Galera: vida e obra**

Daniel Galera nasceu em 13 de julho de 1979, em São Paulo, viveu alguns anos lá e depois se mudou para Porto Alegre, onde vive atualmente. Morou um ano e meio em Garopaba, Santa Catarina. Formou-se em Comunicação Social pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, em 2001, com o trabalho de conclusão de curso intitulado *Tecnologia e ideologia: a crítica de Jaron Lanier ao totalitarismo cibernético*, que trata, segundo o autor, “de uma tradução e análise de um texto do pensador da cibercultura Jaron Lanier”. Começou a publicar seus textos na internet, principalmente no site Cardosonline. Hoje em dia mantém um site pessoal: <<http://ranchocarne.org/>>, e um blog: <<http://ranchocarne.tumblr.com>>. Escreve contos, romances, resenhas, ensaios e traduz autores de língua inglesa.

Em 2001, junto com os escritores Daniel Pellizzari e Guilherme Pilla, fundou a Editora Livros do Mal, por meio da qual publicou seu primeiro livro, *Dentes guardados*, uma coletânea de contos. Os contos dessa coletânea tinham sido publicados entre 1997 e 2001 na internet. O livro está disponível no site do autor; foi traduzido na Itália; e em fragmentos na Polônia. Seu primeiro romance, *Até o dia em que o cão morreu*, também foi publicado em 2003 pela Editora Livros do Mal, (segunda publicação: Companhia das Letras, 2007); em

2007, foi adaptado para o cinema pelos cineastas Beto Brant e Renato Ciasca, com o título *Cão sem dono*. O segundo, *Mãos de cavalo* (Companhia das Letras, 2006), foi publicado em Portugal, na Itália, Argentina, França e Romênia. O livro foi adaptado para o cinema por Roberto Gervitz, em um filme intitulado *Prova de coragem*, que estreou em 2016.

*Cordilheira* (Companhia das Letras, 2008), o terceiro romance de Galera, venceu o “Prêmio Machado de Assis de Romance”, da Fundação Biblioteca Nacional, em 2008, e em 2009, ficou em terceiro lugar no Prêmio Jabuti. O quarto romance, *Barba ensopada de sangue* (Companhia das Letras, 2012), objeto de estudo desta dissertação, ganhou o Prêmio São Paulo de Literatura e 3º lugar no Prêmio Jabuti, na categoria “Romance”. Esse livro foi traduzido para 11 línguas e publicado em 13 países (Alemanha, Portugal, Catalunha, Holanda, Espanha, Grã-Bretanha, Suécia, Finlândia, Noruega, Israel, Estados Unidos, Turquia e Polônia). O quinto e o último romance do autor publicado até hoje foi *Meia-noite e vinte* (Companhia das Letras, 2016). Daniel Galera é também autor de um livro de quadrinhos, *Cachalote* (Quadrinhos na Cia, 2010), ilustrado por Rafael Coutinho e publicado também na França e em Portugal. Os contos de Galera participaram de antologias na língua portuguesa e italiana.

No ano 2017, foi publicada também uma coletânea *Acerto de contas: treze histórias de crime & nova literatura latino-americana*, organizada por Daniel Galera e traduzida por Eduardo Brandão. Galera já havia organizado esse livro já em 2014 para a revista literária californiana *McSweeney's*.

Os temas recorrentes das obras de Daniel Galera são a vida dos jovens urbanos contemporâneos no Brasil, a internet, as redes sociais, os livros, os dilemas de entrada na vida adulta, o namoro, a amizade, o sexo, as drogas. Os personagens expressam-se na língua marcada com inúmeros termos e expressões coloquiais típicas da sua faixa etária, meio social e origem.

Poucos anos depois da graduação, Galera estreou com sua primeira tradução, e desde então continua trabalhando como tradutor de romances, contos, livros de quadrinhos e não ficção para várias editoras brasileiras, principalmente a Companhia das Letras. Traduziu vários autores da língua inglesa: Irvine Welsh, David Mitchell, David Foster Wallace, Zadie Smith, Hunter S. Thompson, Robert Crumb.

A primeira tradução de Daniel Galera foi provavelmente um texto de Jaron Lanier traduzido para seu trabalho de conclusão do curso da graduação. Depois, em 2003, foi publicada pela Companhia das Letras a obra *O blog de Bagdá* [*The Bagdah Blog*], relato de

um blogueiro iraquiano Salam Pax sobre a invasão no seu país traduzido por Galera. Em 2004, foram publicadas duas traduções dele: *Nem os mais ferozes* [*No beast so fierce*], de um escritor encarcerado na idade dos 17 anos – Edward Bunker (São Paulo: Barracuda, 2004) e *Lendas do Rei Artur* [*Arthurian Legends*], de Margaret Simpson (São Paulo: Companhia das Letras, 2004). No mesmo ano a Editora Conrad, de São Paulo, lançou dois livros de quadrinhos de Robert Crumb na tradução de Galera: *Blues* e *América* e em 2005 publicou mais: *Minha Vida*.

Em 2005 e 2006, as primeiras cotraduções com o amigo Daniel Pellizzari foram publicadas pela Rocco do Rio de Janeiro: *Trainspotting* [*Trainspotting*] e a continuação – *Pornô* [*Porno*], do escritor escocês da periferia, Irvine Welsh. Em 2006, saíram também *Contos de fadas* [*Fairy tales*], de Michael Coleman (São Paulo: Companhia das Letras, 2006), e *Extremamente alto & incrivelmente perto* [*Extremely Loud & Incredibly Close*], de Jonathan Safran Foer (Rio de Janeiro: Rocco, 2006). Enquanto *Contos de fadas* é uma reescrita de contos como o *Chapeuzinho Vermelho* ou *Branca Neve*, a tradução de 2004, *Lendas do Rei Artur*, baseia-se nas lendas sobre o rei Artur e os Cavaleiros da Távola Redonda. Os dois livros fazem parte da série de dez histórias mais interessantes: *Dez mais* (“Top Ten”).

Em 2007, foram publicadas três traduções de Galera: duas pela Companhia das Letras: *Sobre a beleza* [*On beauty*], de Zadie Smith; *Reino do medo* [*Kingdom of Fear*], de Hunter S. Thompson; e uma da Rocco, *Indecisão* [*Indecision*], de Benjamin Kunkel. Enquanto esse último livro conta a história de um jovem que trabalha na grande corporação, mora com amigos até começar a tomar drogas e viajar para o Equador, o *Reino de medo*, escrito por meio de uma linguagem inovadora, pode ser lido como uma crítica às autoridades nos Estados Unidos.

Em 2009 e 2010, foram publicados só dois livros pela Companhia das Letras: 28 *Contos* de um contista reconhecido John Cheever (cotradução com Jorio Dauster) e uma história em quadrinhos – *Jimmy Corrigan, O garoto mais esperto do mundo* [*Jimmy Corrigan The Smartest Kid on Eearth*], de Chris Ware.

De 2011 a 2015, Galera publicou uma tradução por ano: *Seu corpo figurado* [*Your body figured*], de Douglas A. Martin (Rio de Janeiro: Editora Bolha, 2011); *Ficando longe do fato de já estar meio que longe de tudo*, de David Foster Wallace (São Paulo: Companhia das Letras, 2012; cotradução com Daniel Pellizzari); *O lobo do mar* [*Sea Wolf*], de Jack London (Rio de Janeiro: Zahar, 2013); *Skagboys* [*Skagboys*], de Irvine Welsh (Rio de Janeiro: Rocco,

2014; cotradução com Daniel Pellizzari); *Os mil outonos de Jacob de Zoet* [*The thousand autumns of Jacob de Zoet*], de David Mitchell (São Paulo: Companhia das Letras, 2015).

*O lobo do mar*, de Jack London, é uma edição de luxo com apresentação, notas e cronologia de vida e obra do autor; mas esses elementos paratextuais não foram escritos por Daniel Galera. A obra, que já tinha sido traduzida por tradutores como Monteiro Lobato, Rachel de Queiroz e, recentemente, por Pedro Gonzaga (L&PM Pocket, 2011), contém certos elementos presentes em *Barba ensopada de sangue*, tais como, a luta de homem com natureza, o oceano e a brutalidade.

A maioria das obras traduzidas por Galera é de autores estado-unidenses, salvo, entre outros, as três obras de Irvine Welsh, autor escocês. Uma consistência no programa tradutório do escritor pode ser observada, visto que as obras por ele traduzidas abordam temas parecidos e têm certos traços inovadores. É provável que a tradução dos livros de quadrinhos em 2004 e 2005 o tenha encorajado a criar sua própria obra desse gênero (*Cachalote*, 2010). Na entrevista (Apêndice B), Galera afirma:

Não tenho projeto tradutório, embora em determinada época tenha procurado traduzir livros de nomes novos da literatura norte-americana (...) Aprendi a traduzir na prática, a partir da minha experiência como leitor de ficção em inglês e de escritor de ficção em português.

Galera relata que às vezes é ele que propõe à editora os livros a serem traduzidos, mas mesmo quando é a editora que escolhe as obras para serem traduzidas eles sempre têm de aceitar, então, afinal das contas, é o tradutor que decide o que vai traduzir e o que não. Para ele, a tradução é “uma recriação do livro original”, “um trabalho criativo”, no qual é preciso “lidar com nuances da língua, ritmo, sonoridade, fluência, diferenças de sintaxe, sensibilidade ao contexto cultural e outros aspectos” (Galera, Apêndice B). É interessante sua observação sobre o estilo do tradutor: “Tradutores têm estilo próprio exatamente no mesmo sentido que escritores têm estilo próprio, há sempre algo de sua visão de mundo e linguagem subjetiva no resultado final” (Galera, Apêndice B). Galera considera uma boa tradução: “um equilíbrio entre fidelidade ao texto de origem e um esforço de adaptação ou recriação no texto de chegada”; e diz que “não há tradução sem erros e algo do original sempre se perde” (Galera, Apêndice B).

Galera não costuma se pronunciar a respeito de suas traduções, escrever artigos ou paratextos. Elaborou, no entanto, um prefácio para *Caninos brancos*, de Jack London, na tradução de Sofia Moreira (Companhia das Letras a Penguin, 2014), e outro para a antologia de textos de David Foster Wallace, *Ficando longe do fato de já estar meio que longe de tudo*,

publicada em outubro 2012 pela Companhia das Letras de São Paulo. Os textos desse último livro (reportagens, ensaios, palestras) foram escolhidos por Galera e traduzidos por ele e seu amigo Daniel Pellizzari. Esse livro de Wallace foi publicado apenas um mês antes de *Barba ensopada de sangue* (novembro de 2012); assim parece que o escritor-tradutor Daniel Galera trabalhou ao mesmo tempo nas duas obras. No prefácio escrito por Galera, intitulado “Preste atenção”, ele explica que não se trata de uma seleção dos melhores textos de não ficção do autor, mas de apresentá-lo ao leitor brasileiro. Ao comentar o estilo de Wallace, Galera (2012b, p. 5) destaca que

Wallace também é tido como um escritor difícil, experimental, inclinado a testar ou mesmo torturar o leitor com virtuosismo técnico, exibicionismo vocabular, enumerações enciclopédicas, notas de rodapé em cascata e orações subordinadas que serpenteiam por páginas.

É possível que o caráter experimental e inovador de Wallace tenha inspirado Galera a criar esse efeito nas suas próprias obras. O uso notas de rodapé aparece em abundância no romance *Infinite Jest*, de Wallace, publicado no Brasil em 2014 pela Companhia das Letras, em tradução de Caetano W. Galindo, sob título *Graça Infinita*. O autor norte-americano conseguiu derrubar a convicção comum de que as notas de rodapé são exclusivas de textos acadêmicos. Em um show intitulado *Charlie Rose*, em 1997, Wallace diz que usa as notas de rodapé para quebrar a linearidade da narrativa e mostrar suas opiniões sem perturbar a estrutura do texto, o que é parecido ao uso de notas em *Barba ensopada de sangue*. Galera coloca nas notas os textos escritos ou ditos por personagens não principais do romance. Em seu blog, ele salienta que

Usei as notas de rodapé no *Barba ensopada de sangue* com um objetivo específico: incluir algumas cenas e diálogos que aconteciam fora do alcance dos sentidos ou do conhecimento do protagonista. Escolhi me ater, na narrativa principal, somente ao ponto de vista dele, numa mistura de narrador onisciente com narrador em primeira pessoa, como se o narrador onisciente optasse por ficar sempre acomodado nos ombros do personagem. Assim, eu não tinha como fornecer, por exemplo, a conversa entre a mãe e o irmão dele no velório do pai, uma vez que ele não a testemunha nem nunca fica sabendo que a conversa ocorreu. Fui colocando essas cenas necessárias, mas fora do alcance do narrador, em notas de rodapé no meu arquivo de Word, e no fim cheguei à solução: simplesmente mantê-las como notas de rodapé<sup>47</sup>.

Ainda assim, na entrevista concedida à autora desta dissertação, Galera (Apêndice B) reconhece que “foi a partir da leitura da obra dele [Wallace] que me senti livre para empregar notas de rodapé da maneira que fiz”.

---

<sup>47</sup> Disponível em: <<http://ranchocarne.tumblr.com/page/5>>. Acesso em : 30 maio 2017.

A atenção incomum ao detalhe, outra marca de Wallace, é uma das características principais do personagem principal de *Barba ensopada de sangue*. Lembrar-se dos detalhes físicos das pessoas é sua tábua de salvação, já que sofre de uma doença que o impede de memorizar os rostos.

Comentado *Infinite Jest*, Galera dificilmente poderia expor mais claramente as razões de procurar as inovações na literatura: “Se a forma do romance deve se adaptar aos tempos, é para que ele continue propondo ao leitor maneiras de compreender o mundo e viver uma vida melhor” (GALERA, 2012b, p. 11).

Um tema recorrente na obra de Wallace, e que o próprio Galera reconhece, é o niilismo e o inconformismo, que também podemos observar no modo de agir do personagem principal de *Barba* que discorda com as convicções da sua mãe, é desapegado ao dinheiro, não tem desejo nenhum em casar-se, ter filhos, comprar casa, etc.

No título do prefácio (“Preste atenção”), Galera explica somente no final: note-se que em uma reportagem esportiva sobre uma partida de tênis, Wallace coloca a conclusão do texto na nota de rodapé, o que força o leitor a ser sempre atento. Também em *Barba ensopada de sangue*, a verdadeira conclusão do romance está deslocada: aparece já na primeira página da obra, que pode ser facilmente negligenciada por um leitor desatento ou tratada com uma inspiração do autor para escrever o romance. No mencionado prefácio, Galera diz: “A epifania é um adendo. Você precisa prestar atenção” (GALERA, 2012b, p. 20).

Galera, em entrevista (Apêndice B), diz que outros dois escritores cujas obras traduziu “exerceram influências pontuais” em sua escrita. São eles: Irvine Welsh (*Trainspotting*, 2005; *Pornô*, 2006; e *Skagboys*, 2014); e David Mitchell (*Os mil outonos de Jacob de Zoet*, 2015). Galera traduziu os livros de Welsh junto com Daniel Pellizzari. Eles falam sobre os jovens, que em vez de terem um emprego estável, filhos, uma vida pacata, preferem “perder o tempo” vendo a televisão, bebendo álcool e tomando drogas.

Outro escritor que pode ter inspirado à escrita de Galera, mas cujos livros ele não traduziu, é o americano Cormac McCarthy: primeiramente, no ambiente da obra; segundo, pela ausência de travessões ou aspas nos diálogos. Galera confessou que, morando em Garopaba, leu praticamente todos os romances desse escritor, influenciando no clima de *Barba ensopada de sangue* (LIPCZAK, 2016). Na entrevista (Apêndice B), Galera diz:

A ausência de sinais indicativos de discurso direto (diálogos) em *Barba ensopada de sangue* visa criar um ritmo particular à narrativa, de fluxo contínuo, sem acidentes. Isso é parte de uma estratégia de trazer o leitor para dentro da experiência do protagonista. Esse recurso é muito bem empregado por Cormac McCarthy, escritor

norte-americano que foi uma de minhas influências nesse romance. É como uma combinação dos diálogos diretos com o chamado discurso indireto livre, no qual as vozes de autor, narradores e personagens se mistura.

## **2.2. Análise de Barba ensopada de sangue**

O quarto romance de Daniel Galera, *Barba ensopada de sangue*, foi publicado em São Paulo, em 2012 pela Companhia das Letras e conta a história de um homem jovem num momento difícil de sua vida que sai à procura do passado e de seu lugar no mundo.

### **2.2.1. Resumo da obra**

A obra começa com uma epígrafe, uma sucinta história na qual o narrador, em primeira pessoa, conta como foi o enterro de seu tio desconhecido, que morreu afogado no mar e como ficou na cidade para tentar descobrir algumas informações sobre ele.

A ação decorre nos anos dias atuais, na cidade à beira-mar de Garopaba, cidade de veraneio em Santa Catarina, e nos seus arredores. Essa cidade realmente existe, e o autor do romance nela viveu por mais de um ano; foi lá que começou a escrever a obra.

Os personagens mais relevantes são: o protagonista não nomeado; o avô Gaudério; os pais; o irmão Dante; a cunhada; e a ex-namorada Viviane; as namoradas (Dália, Jasmim); e os amigos (Bonobo, Altair, Gonçalo). O protagonista principal, professor de educação física de 34 anos de idade, cujo nome não é conhecido, será chamado doravante de PP. O jovem sofre desde criança de uma doença que não lhe permite lembrar-se dos rostos das pessoas. Ele associa cada pessoa a detalhe físico específico, guardando fotos legendadas. Ele possui, inclusive, uma fotografia de seu avô, ao qual se assemelha cada vez mais ao longo do tempo, envelhecendo e deixando a barba crescer. Galera (Apêndice B) assim explica essa particularidade de PP:

Dei essa característica ao personagem, antes de tudo, com a intenção de gerar situações e conflitos fortes dentro de uma trama em que havia uma certa dose de mistério. Não reconhecer rostos dá margem a muitas situações narrativamente interessantes. A doença também aumenta a sensação do personagem de ser um forasteiro naquela pequena cidade, o que fazia parte do perfil dele.

A primeira parte da obra é aberta inicia-se por um impactante diálogo entre PP e seu pai, que anuncia que vai suicidar-se e pede que o filho sacrifique a sua cadela, Beta. O pai



revela também a história de seu pai, avô do rapaz, que foi morto em condições misteriosas há anos em uma cidade litorânea de Santa Catarina. Ele mostra uma foto do avô, que se chama Gaudério, para PP, que fica surpreso não só com a história, que completamente desconhecia, mas também com a semelhança física entre o avô e si mesmo. Resulta que Gaudério, depois de ficar viúvo, brigou com o filho, viajou por um tempo, até se fixar numa chácara em Garopaba.

Quando o pai se suicida, PP decide mudar-se para Garopaba, com o intuito de descobrir o que havia acontecido com seu avô, Gaudério, para sair da cidade e de um desapontamento amoroso ou fraternal. Sua ex-namorada casou-se com o irmão dele. Galera assim comenta essa decisão:

No momento em que a família imediata desse personagem desmonta, o avô que ele nem chegou a conhecer se torna a conexão dele com a família. Mais do que isso, acaba sendo um vínculo dele com a própria identidade. Enquanto tenta descobrir o que aconteceu ele vai quase se tornando o avô, até fisicamente (FREITAS, 2012, [s.p.]).

Nesse contexto do livro, o rapaz aluga um apartamento de frente ao mar, encontra trabalho como instrutor de natação na academia e começa a criar laços com os moradores locais o ambiente. Pouco a pouco, vai descobrindo as lendas do local e conhecendo a outra cara da cidade turística fora de temporada. Ele começa a desvendar a história do avô, perguntando aos moradores mais idosos se o conheciam. Apesar da hostilidade desses moradores, consegue encontrar moradores capazes de contar lembranças imprescindíveis do avô, para que possa encontrá-lo.

As pessoas descrevem-no como um gaúcho bravo, retraído, antipático e antiquado. Parece que tinham medo dele porque sempre andava com uma faca, incitava brigas; era um homem forte e alto, além de forasteiro do Rio Grande do Sul que encontrou um rancho na cidade catarinense de Garopaba, e ficou para morar lá. A população local acreditava também que fora ele o assassino de uma menina na vila. Por isso, durante um baile em Garopaba, há muitos anos, Gaudério foi esfaqueado por várias pessoas. Porém, parece que não morreu, levantou-se, entrou no mar e desapareceu, causando um tremendo espanto entre as testemunhas e originando várias lendas locais. Portanto, a população que se achava moderna e não aceitava uma pessoa diferente por ela ser antiquada e parecer perigosa acabou fazendo o linchamento – um ato bárbaro de injustiça.

PP decide não sacrificar Beta, o velho pastor australiano de seu pai; no decorrer dos dias, a cadela torna-se amiga fiel do solitário PP, tornando-se personagem importante em sua

vida. Certo dia, ela é atropelada por um carro. PP gasta o que for necessário a uma veterinária, a fim de melhorar seu estado de saúde; depois começa a nadar com ela no mar frio, inventando um tipo de terapia para que a cadela possa voltar a andar depois do acidente.

O rapaz tem de enfrentar não só os moradores que lhe dirigem olhares antipáticos, mas também a natureza selvagem e perigosa do lugar. Tendo feito um trabalho de quase um detetive, ele consegue achar o delegado, que foi chamado à vila depois do esfaqueamento e a ex-namorada do seu avô que lhe fornece esperança que Gaudério pode estar ainda vivo. PP começa então uma caminhada de longos dias pelos morros com a cadela. Numa noite de chuva forte, ele encontra um casal que lhe ajuda a achar seu avô vivo. No entanto, o homem idoso se assusta ao ver o rosto de seu neto, tão parecido com o seu de anos atrás, ficando desequilibrado e forçando o rapaz a fugir dele. PP acaba caindo de um penhasco no mar, mas consegue nadar a noite inteira no mar gélido, até chegar a uma praia e desmaiar.

Na cidade, ele descansa uns dias em casa, até ouvir os latidos de sua cadela, que conseguiu voltar andando dos morros. Ele tem de enfrentar uma luta braçal de um grupo de rapazes da região que não queria lhe devolver o animal. Essa luta de um homem contra a cidade assemelha-se à luta do seu avô: tendo tomado vários chutes, ele parece derrotado, porém consegue levantar-se e confrontar o homem que prendeu o animal, quase sufocando-o.

Depois dessa vitória, ele fica na cidade e se conforma com a sua vida. A narrativa acaba com a conversa de PP com a ex-namorada Viviane, que é também a atual esposa de seu irmão. A mulher veio a Garopaba para pedir o personagem principal que fosse padrinho do filho deles. PP recusa e confessa que nunca vai perdoar o seu irmão por ter-se casado com ela. Nesses momentos ela responde:

O nenê é pra meados de maio. Tá? Vai ser teu sobrinho. Se tu não tiver a dignidade, a hombridade de ir conhecer ele, talvez um dia ele mesmo te procure, quando tiver idade. Porque é assim que tu prefere, né? Que te procurem. Que venham atrás de ti (GALERA, 2012a, p. 267)

O leitor perspicaz percebe que a história que abre o romance, de um jovem que vai ao enterro de seu tio na cidade litorânea, é, na verdade, uma continuação da narrativa. Esse mesmo leitor fica sabendo que PP casou-se depois, teve filhos, trabalhou como treinador e salva-vidas. Morreu afogado no mar tentando salvar uma banhista, mas o corpo nunca foi encontrado. O sobrinho de PP conta que

o enterro tinha pouca gente. Minha mãe teve uma crise de choro incompreensível e mais tarde ficou cerca de meia hora olhando para o mar e falando sozinha, ou conversando com alguém. Havia outras pessoas olhando o mar como se esperassem

alguma coisa e tive a estranha impressão de que todas estavam pensando no meu tio, embora ele fosse descrito como uma figura reclusa e pouco conhecida, um remanescente de outra época (GALERA, 2012a, p. 4).

As semelhanças entre a vida de PP e seu avô não acabam, portanto, na aparência física: os dois eram homens isolados, fechados, recolhidos; e até o acontecimento, depois da morte deles, os dois são parecidos: as pessoas ficaram olhando o mar na esperança deles saírem dali. O sobrinho continua confessando que há “uma sobreposição caleidoscópica de rumores, lendas e narrativas pitorescas” quanto ao seu tio, que as pessoas diziam que ele era capaz de passar muito tempo sem respirar debaixo de água, que tinha matado pessoas, que na verdade ainda estava vivo (GALERA, 2012a, p. 5). Tudo isso já foi dito sobre Gaudério também, logo PP tendo desvendado a lenda do avô, ganhou a sua própria lenda na mesma comunidade, ou então a história dele fundou-se com a do seu avô.

No final da obra há uma nota do autor na qual agradece ao seu amigo e ao seu pai, Gilson Galera, que lhe contou “a história de onde veio todo o resto” (GALERA, 2012, p. 268). Podemos supor, então, que alguns fatos do romance podem ter realmente acontecido. Na entrevista de Lipczak (2016), Galera explicou que quando seu pai ia a Garopaba, nos anos de 1970, um dia alguém lhe contou sobre o assassinato que tinha acontecido em um baile lá. De repente as luzes apagaram, e quando acenderam de novo, havia um homem em uma poça de sangue no chão. Os assassinos nunca foram definidos porque toda a cidade participou do mistério.

### **2.2.2. Temas da obra**

Um dos primeiros temas do romance *Barba ensopada de sangue* de Daniel Galera que merece destaque é a curiosidade e a necessidade do personagem PP conhecer as suas origens e, por conseguinte, conhecer a si mesmo. Como bem resumem Zandoná e Niederauer (2015, p. 1):

Esta busca por (auto)conhecimento do personagem principal norteia o desejo de trazer à tona uma vida de segredos, solidão, na tentativa de, voltando a um tempo pretérito, conhecer seu espaço naquela família e, conseqüentemente, fazer-se compreendido pelos que o rodeiam, assim como por si próprio.

O romance trata da responsabilidade do homem e do determinismo, segundo o qual “tudo que acontece é apenas resultado inevitável do que aconteceu logo antes”, como admite o próprio autor em várias entrevistas (GUEDES, 2013). PP segue praticamente os mesmos

passos do avô. Ela vai viver na mesma cidade no litoral, afastando-se da família, e não se conformando facilmente com as exigências da sociedade. Tanto o caráter como a aparência física assemelham-se ao seu avô: é solitário, fechado, não preocupado com as aparências; é alto, forte, perseverante, barbudo, e tem as mesmas feições do rosto. O escritor constata, em uma entrevista, que no romance

(...) há uma sugestão que nosso espaço de manobra, ou livre-arbítrio, se preferimos chamar assim, é pequeno. Mas eu queria mostrar como, mesmo assim, a vida floresce e vale a pena. O protagonista está em um lugar particularmente doloroso da sua vida, mas eu vejo sua história como a de um homem finalmente encontrando seu lugar no mundo, criando vínculos afetivos de que precisava, fazendo as pazes com sua vida interior (HOLDEFER, 2016, [s.p.]).

A questão da criação de lendas e mitos nas pequenas comunidades também foi explorada no livro. Em várias ocasiões o ambiente da narrativa sugere que coisas misteriosas estão acontecendo, mostrando Gaudério como um ser quase “fantástico”. Há também um episódio com uma das namoradas de PP que leu sobre um caminho antigo dos Incas que passava por aquela região, sobre os tesouros enterrados pelos jesuítas e ouviu uma lenda local, segundo a qual uma morte inevitável espera quem sonhar três vezes com o tesouro e depois efetivamente desenterrá-lo. Acontece que a menina tem o sonho, encontra um tesouro embaixo da casa dela e foge da cidade apavorada sem saber o que fazer.

Andiara Zandoná (2014) destaca como temas do romance, as características da sociedade hoje em dia, tais como os relacionamentos curtos e rápidos, a pressa, a dificuldade em ficar sozinho, o uso da internet, a procura de respostas às perguntas “Quem sou?” e “De onde venho?”. Zandoná e Niederauer (2015, p. 3) destacam também os problemas fundamentais aos seres humanos, “tais como a compreensão de sua origem, de seus antepassados e a busca pelo conhecimento de si mesmo”. As autoras abordam a questão da memória, do esquecimento e da identidade, e chegam à conclusão de “que a memória tem papel fundamental na reconstrução da identidade do personagem principal” (ZANDONÁ; NIEDERAUER, 2015, p. 1)

A natureza, suas condições atmosféricas, como o murmuro das ondas e o frio do mar, constitui, de certa forma, outro protagonista do romance. Isso pode ser verificado nas frases a seguir: “O vento nordeste salgado tumultua as árvores e as ondas. Nuvens esparramadas avançam em formação do mar para o continente como um exército em transe” (p. 32). É a natureza com que o homem luta, a natureza que salva (no caso do avô) e que tira a vida (no caso do neto). Ela constitui também símbolos, por exemplo, o mar é essencial para o protagonista principal, que é nadador assíduo, pois simboliza o isolamento e o afastamento

que ele tanto procura. Na frase seguinte o oceano é personificado: “Tem a sensação de que o oceano *quer* alguma coisa dele mas não consegue imaginar o que seria essa coisa (p. 201)”.

Em entrevista ao jornal *Globo*, Galera afirma:

Tentei sair da tendência natural de narrar histórias em cenários onde todos os parâmetros de pensamentos, sensações e julgamentos estão ligados à experiência urbana. Isso tem a ver com esse período vivendo num lugar onde a natureza ainda está muito presente. E me interessava explorar a relação do personagem com um ambiente no qual questões mais primitivas podiam ser desenvolvidas (FREITAS, 2012, [s.p.]).

Em outras entrevistas (LIPCZAK, 2016), Galera reconhece que os 18 meses que passou em Garopaba contribuíram muito para o livro: ele pôde conhecer um outro balneário fora de temporada. Acrescenta que durante sua estadia nessa cidade aconteceram alguns assassinatos que também podem ser encontrados no romance. Nele, ecoam também as enchentes que ocorreram no estado de Santa Catarina em novembro de 2008, provocando a morte de mais de 100 pessoas, um dos personagens diz: “A coisa tá triste em Blumenau, em Itajaí. Ontem saiu no *Diário Catarinense* que já são sessenta e oito mortos” (GALERA, 2012a, p. 240). Em 2012, quando o livro foi publicado, Galera tinha 33 anos, ou seja, tinha a idade parecida à de PP, cuja mãe diz: “Chega de ser criança, tu tá quase fazendo trinta e três anos” (GALERA, 2012a, p. 41). Outra semelhança é a atitude negativa às redes sociais. Galera traduziu no seu trabalho de conclusão de curso uma obra que trata sobre a influência negativa da Internet, admitindo em uma de suas entrevistas que fechou sua conta no Facebook. PP parece ter feito a mesma coisa: “Ela me manda mensagens no Facebook às vezes (...) E fechei minha conta esses dias de qualquer modo” (GALERA, 2012a, p. 179).

Galera esforçou-se sobremaneira para descrever as sensações físicas do corpo humano, por exemplo, durante a prática de algum esporte, durante a doença ou reagindo ao mar gelado. Os opostos também estão sempre presentes no romance, como observa Saulo Dourado (2013, [s.p.]):

Aliás, o que mais se faz nesta narrativa de um nadador gaúcho que se muda para o interior de Santa Catarina, em busca de seu avô, é promover diplomacia entre opostos: corpo e mente, homem e natureza, racional e irracional, ciência e superstição, vida e morte, inverno e verão, ambição e desprendimento.

A intenção de Galera foi fugir dos estereótipos sobre o Brasil. Na entrevista a Lipczak (2016), ele admite que a editora americana queria pôr uma fotografia de uma palmeira na capa do romance, mas ele protestou contra isso. Depois admite, porém, que tem a impressão de que os estereótipos estão sendo desconstruídos. Ele explica que

(...) quando vocês pensam no Brasil, vocês imaginam imediatamente os cenários tropicais, os coqueiros, o verão eterno e samba. Isso não existe em Garopaba. Brasil é um país enorme. No sul onde fica Garopaba tem invernos longos e frios. (...) No inverno é uma cidade-fantasma. Fica vazia. No verão o número dos habitantes chega a 200 mil e fora de temporada, no máximo, 50 mil. Tem uma coisa muito perturbadora nesse ambiente de um balneário fora de temporada<sup>48</sup> (LIPCZAK, 2016, [s.p.]).

A obra é uma leitura e interpretação do mundo. De acordo com o crítico literário Antonio Candido (2000, p. 4), “o externo (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, interno”. O fator externo atua de uma maneira muito forte na obra. Foram histórias verdadeiras que inspiraram o romance, ou seja, o escritor morou na cidade onde é narrada a história, tem a mesma raça do cão, a mesma paixão de nadar e as mesmas críticas às redes sociais que PP. Além disso, as leituras e as traduções que Galera tinha feito antes de escrever o romance influenciaram a sua maneira de escrever. Os aspectos externos da vida real do autor estão presentes na obra, tanto na forma como no conteúdo.

Shøllhammer (2012, [s.p.]) assim situa *Barba ensopada de sangue*: “Estamos no Sul, em Santa Catarina, e sem dúvida no contexto contemporâneo com características históricas claras e conflitos socioculturais rapidamente identificados.” Ele vê na capacidade de criar narrativa convincente uma das maiores vantagens do escritor, cuja obra define como “realismo íntimo”, e diz que sua intimidade vem “da precisão descritiva dos cenários escolhidos e da empatia que sempre expressa com os humores do personagem”.

Os jovens da classe média do Sul do Brasil, as cidades e a praia, o oceano e a natação são partes da vida do autor, que admitiu, em várias ocasiões, que “a ficção não existe, visto que toda história reflete e se inspira na realidade<sup>49</sup>”; e “Qualquer artista parte da experiência subjetiva e da sua visão de mundo particular para criar. Não há como ser diferente” (GUEDES, 2013, [s.p.]). Com certeza, por conhecer bem a realidade da história da obra, Galera conseguiu retratá-la tão sutilmente. Ele morou um ano e meio em Garopaba, onde decorre a maior parte da ação do romance, tem um cão da raça pastor australiano e gosta muito de nadar.

<sup>48</sup> “Kiedy myślicie o Brazylii, wyobrażacie sobie przecież tropikalne scenerie, kokosy, wieczne lato, sambę. W Garopabie tego nie ma. Brazylia to gigantyczny kraj. Na południu, gdzie leży Garopaba, są długie, chłodne zimy. (...) W zimie to niemal miasto duchów. Pustoszeje. W lecie liczba mieszkańców sięga 200 tys., a poza sezonem – najwyżej 50 tys. Było coś bardzo niepokojącego w tym klimacie kurortu poza sezonem” (LIPCZAK, 2016, [s.p.]).

<sup>49</sup> “Jestem zdania, że coś takiego jak fikcja w ogóle nie istnieje. Każda opowieść, choćby jej załączek, ma swoje odzwierciedlenie w rzeczywistości. To z niej czerpiemy inspirację. Miejsca, które pojawiają się w powieści to miejsca związane z moim życiem” (Disponível em: <<https://kwartetonline.wordpress.com/2017/05/24/daniel-galera-o-brodzie-zalanej-krwia-wywiad-z-pisarzem/>>.).

### 2.2.3. Estilo da obra

Em entrevista concedida a um portal polonês<sup>50</sup>, Daniel Galera revelou detalhes sobre seu processo de escrita: costuma primeiro pensar a trama, planejar a história, para depois definir a estilística e técnica adequada para contá-la. No caso de *Barba ensopada de sangue*, o autor optou pela narrativa que mistura descrições elaboradas com diálogos vivos. No exemplo seguinte, a descrição faz o leitor sentir o frio e a força do mar, o cansaço físico e o medo do personagem. As aliterações marcadas em negrito dão um ritmo à narrativa:

Durante a queda a **visão** do **vórtice** de **vagalhões** e **espuma** que o **engolirá** fica **estampada** em sua mente como uma nitidez hiper-real, o mar que ele tanto adora ostentando sua faceta mais privada e destruidora, revelada a pouquíssimos homens. Na **iminência** do **impacto** ele fecha bem os olhos, como é **inevitável** fazer ao mergulhar. Dentro d'água não há indícios da ferocidade **vislumbrada** na superfície. Seu corpo chega desacelerado às pedras lisas e **visguentas** do fundo e ele se percebe **suspenso** no **murmúrio surdo** do **mar** gelado, sendo embalado de leve pela correnteza (GALERA, 2012a, p. 232).

A narração, com descrições detalhadas no tempo presente, vocabulário rebuscado e frases subordinadas, vem misturada com diálogos cheios de gírias e expressões coloquiais que não dispensam palavrões, apresentando uma linguagem real dos jovens de hoje, tais como “pô, obrigado, amigão” (p. 37), “ele caiu fora” (p. 49), “Foda. Mas vem cá” (p. 57), “Do caralho hein” (p. 57). Cabe ressaltar que a linguagem que definimos como “real” continua sendo ficção – é só uma representação da realidade feita pelo escritor.

A respeito da narração em terceira pessoa no tempo presente, o próprio autor assim comenta:

Minha intenção era que a história de desenrolasse de um ponto de vista colado à visão do protagonista, mas em terceira pessoa. Acho que esse recurso dá uma sensação interessante de ação acontecendo em tempo real. Foi uma escolha que me pareceu ter sintonia com a história, com o teor dos temas tratados, com a incapacidade do personagem de lembrar de rostos humanos e com o tipo de impressão estética que eu pretendia causar (GUEDES, 2013, [s.p.]).

De imediato, duas características do texto chamam a atenção: a presença de vocábulos e expressões típicas do Sul do Brasil e o uso do pronome “tu”, junto com a conjugação do verbo da terceira pessoa do singular. Como essa última característica foi observada também no Rio de Janeiro e no Nordeste, são então os termos específicos que serão reconhecíveis para a maioria dos brasileiros provenientes do Sul. A função deles é justamente caracterizar os

---

<sup>50</sup> Disponível em: <<https://kwartetonline.wordpress.com/2017/05/24/daniel-galera-o-brodzie-zalanej-krwia-wywiad-z-pisarzem/>>.

personagens e fazer com que seja possível identificá-los como moradores de uma região específica. Eles enriquecem o texto e lhe dão uma “cor local”.

Uma inovação interessante de Galera é o uso das notas de rodapé, marcadas no texto com asteriscos que contêm mensagens (do Facebook ou e-mail) ou pontos de vista externos ao protagonista (os sonhos da mãe da namorada de PP, conversa por telefone de um dono de academia). Como foi observado antes, o escritor explicou que durante a escrita do romance deixava esses fragmentos nas notas de rodapé com o intuito de introduzi-los mais tarde no texto, porém, ao fim das contas, decidiu deixá-los nas notas. É um recurso que deixa o texto mais intrigante e exigente. Parece que é uma mensagem secreta, que nem o narrador, nem PP conhece, ou, então, que é uma mensagem de tão pouca importância que não recompensa situá-la no texto, mas, se as leitoras e os leitores fizerem questão de saber, podem dirigir-se às notas de rodapé.

Outra questão é a forma de introduzir os diálogos. A primeira é dispensar o uso de dois pontos e travessões, começando cada fala na linha nova. Outra maneira é introduzir o discurso direto no meio do texto narrativo, sem aspas ou itálico, em uma frase nova ou na mesma frase só começando a fala do personagem com a letra maiúscula (“ela emudece por uns segundos e diz Viu? Tu bem me amava tanto assim”, p. 275.). Isso deixa o texto mais leve, fluido, enérgico e rápido, além de assemelhá-lo à escrita informal das redes sociais ou mensagens mandadas por e-mail.

Os diálogos coloquiais, a maneira de introduzir o discurso direto, o registro oral, os regionalismos contribuem para situar os personagens num espaço específico, e para fazê-los parecerem mais verossímeis, mais reais, ou seja, para ser uma representação da realidade (AUERBACH, 2002 [1942]). Todavia, será que isto é uma representação ou imitação da realidade ou uma deformação? De fato, os vocábulos regionais usados foram poucos (*tri, piá, guri, guria, bagual* e poucos outros); e das questões da sintaxe, aparece só o “tu” com verbo conjugado na terceira pessoa no singular. Na verdade, o falar sulista abarca muito mais elementos léxicos e fonéticos comuns e une-se com a norma não padrão comum para o país inteiro, por exemplo, no uso da gramática diferenciada (*eles vai, as menina*).

Azevedo (2004) divide a literatura contemporânea em duas vertentes: uma, chamada de “literatura do entrave”, que se caracteriza pela introdução da fala coloquial, a fragmentação do texto, a influência da mídia, da internet e da cultura massificada; e outra, chamada de “literatura da delicadeza”, muito mais lenta, apegada às minúcias, que preserva a memória e tem narrativa desacelerada. Nas palavras da pesquisadora, “a literatura da delicadeza investe



na atenção aos detalhes e no abrandamento do ritmo narrativo, pontuando sutilmente as tramas de um segredo” (AZEVEDO, 2004, p. 33). Nesse sentido, *Barba ensopada de sangue* contém quase todos os elementos dessas duas vertentes.

Pelo exposto, pode-se destacar as seguintes características literárias de Daniel Galera: a escrita minuciosamente trabalhada de alta qualidade, uma narrativa engenhosa, diálogos precisos e rápidos, além das descrições detalhadas, tom musical, poético da prosa.

Sem dúvida, são escolhas estilísticas importantes. No capítulo seguinte será observado se elas foram refletidas no texto de chegada, tendo em vista que não importa o *que* o escritor diz, mas *como* ele diz. A mesma história pode ser contada de várias maneiras diferentes, então, é o estilo que tem de ser transmitido na tradução. Segundo Berman (2012 [1985], p. 93) o objetivo da tradução não é a simples comunicação. A comunicação não é o objetivo da obra. A obra não tem de comunicar nada, e, portanto, também o texto de chegada não precisa comunicar. Ele cita Walter Benjamin (1971, p. 261-2, apud BERMAN 2012 [1985], p. 93-4):

O que há de essencial não é comunicação, não é enunciação. Uma tradução, no entanto, que queira comunicar só poderia transmitir a comunicação — portanto, algo inessencial. Está nisso também um dos sinais que permite reconhecer uma má tradução [...]. Tocá-se de fato num segundo sinal característico da má tradução [...] uma transmissão inexata de um conteúdo inessencial.

O que a tradução precisa fazer é “tocar” o original, “preservar o intocável, e não o transmissível”<sup>51</sup> (OSEKI-DÉPRÉ, 2007, p. 23). A tradução talvez possa ser vista não só como transmissora de sentidos, mas de formas.

#### 2.2.4. Marcas da oralidade

As marcas da oralidade constituem uma das características mais fortes do estilo do autor. Várias podem ser evidenciadas, como no exemplo seguinte, em uma ocasião em que PP vai comer um sanduíche em um bar:

Caminha com **Beta** na coleira as seis quadras do posto de gasolina até o **Bauru Tchê** e pede **um xis-coração**. Dessa vez o dono do trailer **puxa papo** e se apresenta. Seu nome é Renato. Três **gurias** bebem cerveja numa mesa e a televisão do balcão exhibe a novela das oito.  
E esse **guaipeca aí?**, grita Renato.  
Minha cachorra. Beta. Era do meu pai, agora é minha.  
Ele não quis mais?  
Ele faleceu.  
**Bah**. Desculpa **aí**. Sinto muito.

<sup>51</sup> “Le vrai traducteur est donc celui qui préserve l’intouchable et non le transmissible” (OSEKI-DÉPRÉ, 2007, p. 23)

**Tá tranquilo** (GALERA, 2012a, p. 44).

Várias marcas da oralidade podem ser observadas nesse fragmento e incluem os nomes próprios (Beta, Renato, Bauru Tchê), a palavra marcada culturalmente (um xis-coração), as expressões coloquiais (puxar papo, e esse guaipeca aí), as expressões regionais (guria, guaipeca), a interjeição regional (bah), o dêitico (aí) e a língua não padrão (*tá*, em vez de *está*).

Além disso, as frases nos diálogos são curtas e dispensam o uso de travessão. Na narração as frases são mais longas e apresentam um vocabulário mais rebuscado. As características coloquiais e dialetais, mesmo sendo mais abundantes nos diálogos, não faltam também na narração, ainda que sejam aí menos frequentes. Isso pode ser observado nos exemplos a seguir: “a mais patricinha” (p. 119); “está sempre dando uma passada por tudo que é lugar” (p. 85); “O piá traz o xis desempenhando com cerimônia seu papel de garçom mirim” (p. 45); “ficam mateando” (p. 225); e “uma trilha caprichada” (p. 227).

Outra marca de oralidade são os palavrões, usados somente nos diálogos e nas notas de rodapé: “Só que ele é chato pra caralho” (p. 8); “Deve ser foda pra ela ter ficado sozinha lá” (p. 60); “Porra, tu não tá entendendo?” (p. 184). Igualmente, os vocativos, os marcadores de discurso, as interjeições, as variações na escrita e na gramática não aparecem na narração. Os exemplos seguintes fazem parte dos diálogos: “Não faz isso tchê. Vai machucar ela (...) Tu não entende de cachorro” (p. 60); “Xá comigo, barão” (p. 138); “Vambora” (p. 69); “Nossa, que horror” (p. 49); “Ih rapaz” (p. 157); “Seguinte, velho” (p. 101); e “Então tá” (p. 132).

### **2.3. Wojciech Charchalis: vida e obra**

Wojciech Charchalis é tradutor de língua espanhola e portuguesa para polonês; já foi tradutor da língua inglesa. É professor de língua e literatura portuguesas na Universidade de Adam Mickiewicz de Poznań. É polonês, mora em Gdynia, na costa do Mar Báltico. Já trabalhou em Cabo Verde como professor; em Angola como intérprete; visita frequentemente Portugal, mas nunca esteve no Brasil. Traduziu vários autores espanhóis (A. M. Matute, Lucía Etxebarria, A. Muñoz Molina, A. Pérez-Reverte, J. Marías, G. Torrente-Ballester); portugueses: A. Lobo Antunes, J. Luís Peixoto, G. M. Tavares, F. Pessoa, J. Saramago; e brasileiros: D. Galera, A. Lisboa, J. Soares e R. Wrobel. Os gêneros traduzidos por ele são

principalmente romances, mas também algumas antologias poéticas<sup>52</sup>. Não costuma publicar prefácios, nem artigos sobre a sua atividade tradutória.

Charchalis recebeu o prêmio do Instituto Cervantes na Polônia pela tradução de *Macbara*, de Juan Goytisolo. Traduziu *Lituma nos Andes*, de M. Vargas Llosa. Fez uma retradução de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, de Miguel de Cervantes Saavedra. Trabalhou com várias editoras polonesas, mas a Rebis é a editora com a qual tem uma cooperação mais longa e frutífera.

A origem, a idade, a formação, as vivências se refletem nas preferências comunicativas, no estilo do tradutor, e deveriam ser levadas em conta. Com o objetivo de definir a estratégia do tradutor, foram analisadas três entrevistas com Charchalis disponíveis na internet (WRÓBLEWSKA 2014; POTOK 2015; PLUSZKA 2017). A entrevista realizada pela autora desta dissertação, em 2016, encontra-se no Apêndice B. O tradutor aceitou também responder algumas perguntas por e-mail, em 2018.

Para Charchalis (Apêndice B), traduzir é “tentar produzir na língua alvo um texto que faça no leitor um impacto igual ao impacto que o texto de partida fez nos seus leitores”; uma boa tradução é “aquela que se lê bem”; o texto deve ser “o mais fiel possível” e bonito, na medida aceitável. Uma boa tradução tem de ser agradável para se ler, não apresentar erros linguísticos ou estilísticos. Não obstante, na entrevista de 2017 (Pluszka, 2017), Charchalis admite que não necessariamente na tradução não de “se ler bem”, porque se o texto de partida apresenta problemas ou defeitos, o texto de chegada também tem de apresentá-los. Ele acrescenta que enquanto não dispormos de críticos especializados, tradutores em ofício, capazes de comparar o original com a tradução, temos que nos satisfazer com as constatações que a tradução se “lê bem”.

Charchalis acredita que

o papel do tradutor é sentar no seu canto e traduzir, deveria ser invisível. Mas o tradutor é também um agente da literatura na qual se especializa. Sem essa atividade, o mercado editorial na Polônia seria completamente diferente<sup>53</sup> (PLUSZKA, 2017, [s.p.]).

Foi constatado, por conseguinte, que o que o tradutor polonês almeja é produzir uma tradução etnocêntrica, tal como definida por Berman (2002 [1984]), fazer com que a obra

<sup>52</sup> No mesmo ano da publicação da edição polonesa de *Barba ensopada de sangue*, a Editora Lokator publicou poemas de Álvaro de Campos, um dos heterônimos de Fernando Pessoa, *Poezje zebrane Alvaro de Campos* (Lokator, 2016). A antologia foi organizada e traduzida por Wojciech Charchalis.

<sup>53</sup> “Rola tłumacza jest siedzieć w kącie i tłumaczyć, powinien być niewidoczny. Ale tłumacz jest również agentem literatury, w której się specjalizuje. Bez tej działalności tłumaczy rynek wydawniczy w Polsce wyglądałby inaczej.”

pareça que foi escrita na língua e cultura alvo, sem causar estranhamento, mas dando “impressão” semelhante nos leitores de chegada e nos de partida. O tradutor diz que transpondo o texto de uma cultura para a outra, “faz o processo de domesticação do texto”. Acrescenta que não coloca frequentemente elementos do original na tradução para sublinhar o exótico do texto, porque quer que o leitor “saiba sempre do que se trata, sem a necessidade de explicar a situação nas notas de rodapé”. Em vez de colocar as notas de rodapé, o tradutor prefere introduzir frases explicativas dentro do próprio texto. O resultado dessa estratégia é a menor visibilidade do tradutor: se ele tivesse colocado notas de rodapé os leitores saberiam que o tradutor está por trás do texto que estão lendo, ele se demonstraria, ficaria visível (VENUTI, 1995).

Porém, no caso de *Barba ensopada de sangue*, verifica-se que no texto de chegada algumas vezes o tradutor deixou em português os termos culturalmente marcados; e como exemplo, a palavra “quentão”, adotando a estratégia estrangeirizante e causando, provavelmente, um estranhamento no leitor, que ao se deparar com esse termo, vai dar-se conta de que está lendo um texto de chegada e que foi o tradutor que escreveu o texto em polonês. Justamente no momento em que o tradutor não traduz um termo estranho, ele fica visível.

Voltando ainda à constatação de que “tentar produzir na língua alvo um texto que faça no leitor um impacto igual ao impacto que o texto de partida fez nos seus leitores”, é preciso lembrar que esse *impacto* produzido nos leitores do texto de partida é questionável e pode variar, dependendo de inúmeros fatores. Olgierd Wojtasiewicz, já em 1957 (2013 [1957]) p. 73), repara nisso dizendo:

Pode-se formular objeção dizendo que até um único e mesmo texto (em uma única e mesma língua) causa reações diferentes em pessoas diferentes, e citar exemplos de variadas interpretações de textos literários feitas por pessoas diferentes. (...) Pode-se até ir mais longe e citar situações, também muito bem conhecidas, quando um único e mesmo texto (...) produz reações diferentes na mesma pessoa em diferentes momentos, por exemplo, uma vez lido ou ouvido na juventude e outra vez como pessoa adulta ou idosa, e alegar que todo grupo de associações criado no destinatário por um texto é um fenômeno único)<sup>54</sup>.

Wojtasiewicz (2013 [1957]) observa que não podem existir duas reações exatamente iguais ao mesmo texto, nem entre duas pessoas diferentes, nem na mesma pessoa que lê o

---

<sup>54</sup> “Można wysunąć zarzut, że nawet jeden i ten sam tekst (w jednym i tym samym języku) wywołuje różne reakcje u różnych osób, i powoływać się na przykłady różnych interpretacji utworów literackich przez różne osoby (...). Można posunąć się jeszcze dalej i powołać się na równie dobrze znane wypadki, kiedy jeden i ten sam tekst (...) u tej samej osoby wywołuje różne reakcje w różnych momentach, np. raz czytany czy słyszany w młodości, a drugi raz w wieku dojrzałym czy podeszłym, i twierdzić, że każdy zespół skojarzeń powstających u odbiorcy pod wpływem danego tekstu jest zjawiskiem niepowtarzalnym...” (WOJTASIEWICZ, 2013 [1957], p. 73).

texto duas vezes na vida. Todavia, mesmo tendo feito essa observação, o pesquisador polonês, em seu livro, conclui que tem de ser pensada uma reação comum e mais provável de uma pessoa que pertence a um dado grupo, já que as línguas têm de cumprir a sua função comunicativa. Ele acaba criando uma definição de tradução na qual diz que tradução é criar um texto que vai produzir as mesmas associações, ou então, associações muito parecidas às associações produzidas pelo texto de partida nos seus destinatários.

Charchalis (Apêndice B) diz que procura o equivalente ou, no caso de o equivalente não existir, inventa em polonês as expressões idiomáticas, ditados e provérbios que aparecem no original. Reconhece que enriquece assim a língua, o que considera ser uma brincadeira agradável. O tradutor não tinha procurado outras traduções da obra, nem tinha contatado o autor para esclarecer quaisquer dúvidas. Ele relata:

Normalmente não leio livros antes de traduzi-los, não gosto, depois fico aborrecido e não me apetece traduzir. Neste caso tive que os ler porque fui eu que propus estes textos à editora. Portanto, primeiro tive o prazer de leitura, depois o calvário de conversas com as editoras e só no final o trabalho de traduzir.

O processo de introdução das obras da série brasileira da editora Rebis no mercado literário polonês foi totalmente dependente do tradutor. Foi ele que leu as obras, gostou delas, e finalmente convenceu a editora para publicá-las. Ele avaliou essas obras de “simplesmente boa literatura”.

A editora não impôs regras para tradução. Charchalis afirma que normalmente o contrato de tradução requer uma tradução “cuidadosa segundo as normas vigentes no mercado”. Ele reconhece que o tradutor é também crítico literário e representante de uma literatura fora de seu país de origem.

No que tange à teoria da tradução, o tradutor diz que sua estratégia é “traduzir o texto o melhor possível. Teorias não entram por aqui.” Ele acredita que é bom conhecer algumas regras, normas, estratégias, mas, em geral, o que importa é traduzir, aprender na prática.

A tradutora ou o tradutor não precisam ser teóricos de tradução, mas é desejado que tenham alguns conhecimentos teóricos. As/os profissionais possuem suas técnicas, ou estratégias de tradução que elaboraram ao longo dos anos trabalhando, porém é bom que as atualizem de vez em quando. Hejwowski (2004, p. 160) recomenda que as verifiquem e comparem com os métodos dos outros profissionais. Isso as/os deixará mais seguros ou então fará com que as adequem às soluções melhores. Segundo Rosemary Arrojo (2005, p. 78):

Além de aprender a “ler” e a “escrever”, o tradutor deve manter-se informado a respeito das teorias e dos estudos sobre tradução, para que possa compreender melhor e refletir criticamente sobre a natureza de seu trabalho e para que tenha instrumentos que o auxiliem a resolver suas questões práticas.

Neste capítulo, foi apresentado o escritor Daniel Galera e às características de sua escrita literária. Os elementos relevantes do romance *Barba ensopada de sangue*, publicado pela editora Companhia das Letras de São Paulo em 2012, que constitui o *corpus* da dissertação, foram analisados. Apresentou-se, igualmente, a vida e a obra do tradutor polonês Wojciech Charchalis.

### **3. ANÁLISE DO TEXTO TRADUZIDO E DO TEXTO DE PARTIDA**

#### **BARBA ENSOPADA DE SANGUE**

*Podia-se dizer que a fala na qual e para a qual o homem nasce não é capaz de lhe sensibilizar para a magnitude da língua que evoca na fala os entes mais longínquos. A intervenção da língua estrangeira demonstrará que o que consideramos óbvio, tão óbvio que até não parece uma fala, um sinal, mas, simplesmente, mundo, na verdade, esconde dentro de si enormes espaços inomeados. Parece-nos que a língua materna esgota o mundo na sua perfeição de nomear; sendo que a língua estrangeira revela a inesgotabilidade do mundo em relação às habilidades da língua<sup>55</sup>.*

SŁAWEK (1991, p. 283).

Neste capítulo, é analisada a tradução polonesa intitulada *Broda zalana krwią*, publicada pela Editora Rebis, em Poznań, em 2016, e o seu correspondente em português *Barba ensopada de sangue* de Daniel Galera, publicado em 2012, em São Paulo, pela editora Companhia das Letras. A análise é feita de acordo com o modelo de descrição de traduções literárias proposto por José Lambert e Hendrik van Gorp (1985). O modelo consiste em quatro etapas de análise: dados preliminares, nível macroestrutural, nível microestrutural e contexto sistêmico.

#### **3.1. Dados preliminares**

O romance *Broda zalana krwią* faz parte da primeira série na Polônia dedicada exclusivamente à literatura brasileira. Essa série publicada pela editora Rebis, em Poznań, é composta por três romances<sup>56</sup>: *Broda zalana krwią* (*Barba ensopada de sangue*), de Daniel

---

55

“Można by rzec, iż mowa, w której i dla której człowiek się rodzi, nie jest w stanie uświadomić mu potęgi języka, który przywołuje do mowy byty najdalsze. Interwencja języka obcego wskaże, iż to, co przyjmujemy jako oczywiste, tak oczywiste, iż nawet nie wydaje się mową, znakiem, lecz po prostu światem, w istocie kryje w sobie olbrzymie przestrzenie nienazwania. Wydaje się nam, że język ojczysty wyczerpuje świat w perfekcji nazwania, tymczasem język obcy ukazuje niewyczerpalność świata w stosunku do możliwości języka” (SŁAWEK, 1991, p. 283).

<sup>56</sup> Em maio ou outubro de 2018, está prevista a publicação da obra de Adriana Lisboa, *Azul-corvo*, que terá o título *Kruczozgranatowe*. Provavelmente, na primeira metade de 2019, será publicado também o romance *Viva o povo brasileiro*, de João Ubaldo Ribeiro.

Galera, publicado em 15 de março de 2016; *Symfonia w bieli* (*Sinfonia em branco*), de Adriana Lisboa, publicado em 29 de março de 2016; e *Xangô z Baker Street* (*O Xangô de Baker Street*), de Jô Soares, publicado em 12 de abril de 2016.

Todos os romances foram traduzidos por Wojciech Charchalis. A série da literatura brasileira é uma parte da série *Salamandra*, que compõe obras da literatura mundial. A editora assume no seu catálogo que o crescente interesse na cultura e literatura brasileira tem a ver com a Feira do Livro de Frankfurt de 2013, na qual a literatura brasileira obteve muito sucesso, assim como com os Jogos Olímpicos no Rio de Janeiro. A editora foi criada em 1990 em Poznań.

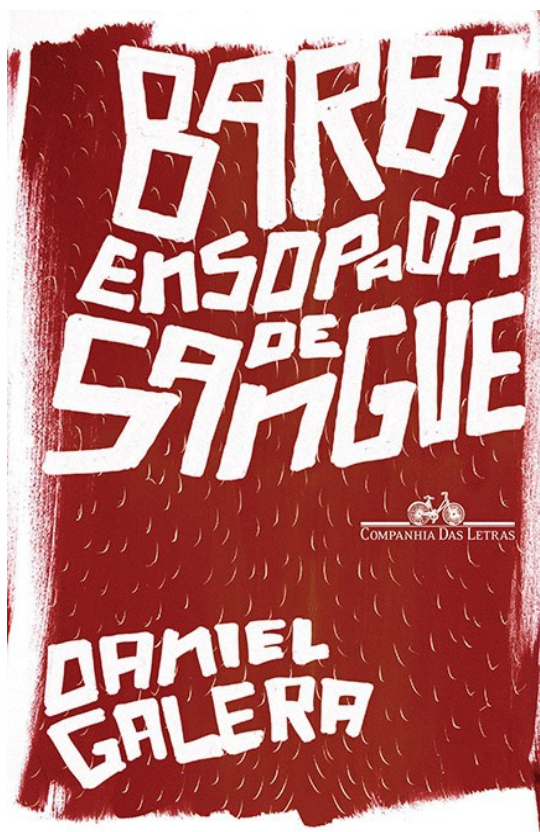


Imagem 1: Capa da edição brasileira (Companhia das Letras, 2012).

A capa brasileira foi feita pelo diretor de arte da Companhia das Letras, Alceu Nunes<sup>57</sup>. Ela teve três versões de cor: azul, verde e vermelha. Na capa, há o título e o nome do escritor em fontes diferenciada e grande. Na folha de rosto, a obra é classificada como “romance”, o que não acontece na obra traduzida. A edição original também conta com um sumário, ao contrário da edição polonesa.

<sup>57</sup> De acordo com a informação disponível em: <<http://historico.blogdacompanhia.com.br/tag/alceu-nunes/>>.



A capa polonesa é mais dura, apresenta as cores verde, azul e amarelo e uma fotografia de um homem que mergulha na água. Embaixo da foto, os contornos dos peixes são visíveis. Definitivamente, trata-se de uma capa chamativa e atraente que foi elogiada pelo público. Na capa aparece o título, o nome do autor e a inscrição: “Sem dúvida o melhor livro brasileiro dos últimos anos, excelente romance<sup>58</sup>”, que é depois repetida na contracapa em letras verdes maiúsculas. Encima, à direita, há um logotipo da editora.

Na contracapa, Daniel Galera é apresentado como “escritor brasileiro reconhecido pelos críticos como um dos mais influentes autores da América do Sul da nova geração<sup>59</sup>”. É mencionada a informação de que recebeu o Prêmio São Paulo de Literatura. Todas essas frases podem ser questionadas e classificadas como uma parte da estratégia de venda da editora.

Na contracapa, há um curto resumo do romance misturado com frases de efeito, tais como: “excelente romance sobre a busca da identidade”, “sobre os limites de perdão”. No canto esquerdo em cima, há uma pequena bandeira brasileira e o nome da série: Série Brasileira. Embaixo, à esquerda, há um logotipo da rádio pública polonesa, Trójka, que patrocinou medialmente a publicação, e à direita, há o logotipo da editora.

Dentro do livro, na folha de rosto, o nome do autor e o título são repetidos e o nome do tradutor é finalmente apresentado; não há, porém, sobre qual informação foi a língua original da obra. Está é a única vez que aparece o nome do tradutor.

As encadernações das duas edições apresentam diferenças consideráveis. Na edição brasileira a capa é mole, do tipo brochura, porém ela é feita de um material agradável ao toque, e o livro está colado. Na edição polonesa, ele está cosido e tem uma capa semidura, flexível, de papelão. A contracapa e a lombada são brilhantes, já que foram laminados com pequenos losangos que remetem ao losango amarelo da bandeira do Brasil e à forma gráfica da capa. Esse tipo de acabamento é mais caro, no entanto traz mais prestígio e recompensa na durabilidade. Tendo como objetivo a popularização da literatura brasileira na Polônia, a editora investiu na capa chamativa e recompensando a falta de conhecimento do autor, prestigiando-o com a capa semidura.

---

<sup>58</sup> “Bezsprecznie najlepsza brazylijska książka ostatnich lat. Wspaniała powieść” (GALERA, 2016, paratextos).

<sup>59</sup> “Przez krytyków uznawany za jednego z najbardziej wpływowych autorów południowoamerykańskich młodego pokolenia” (GALERA, 2016, paratextos).

Imagem 2: Capa da edição polonesa (Rebis, 2016).

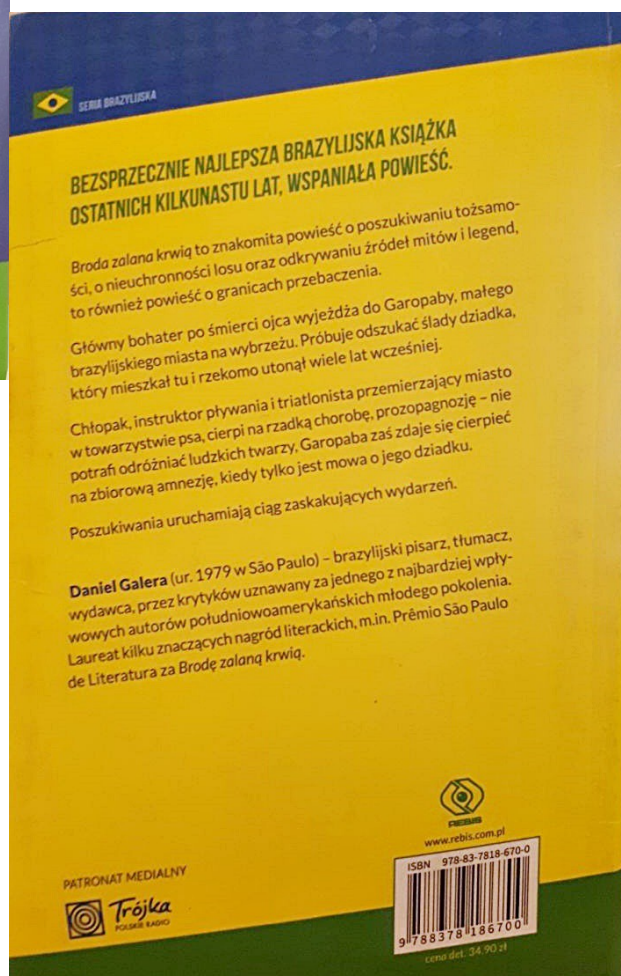
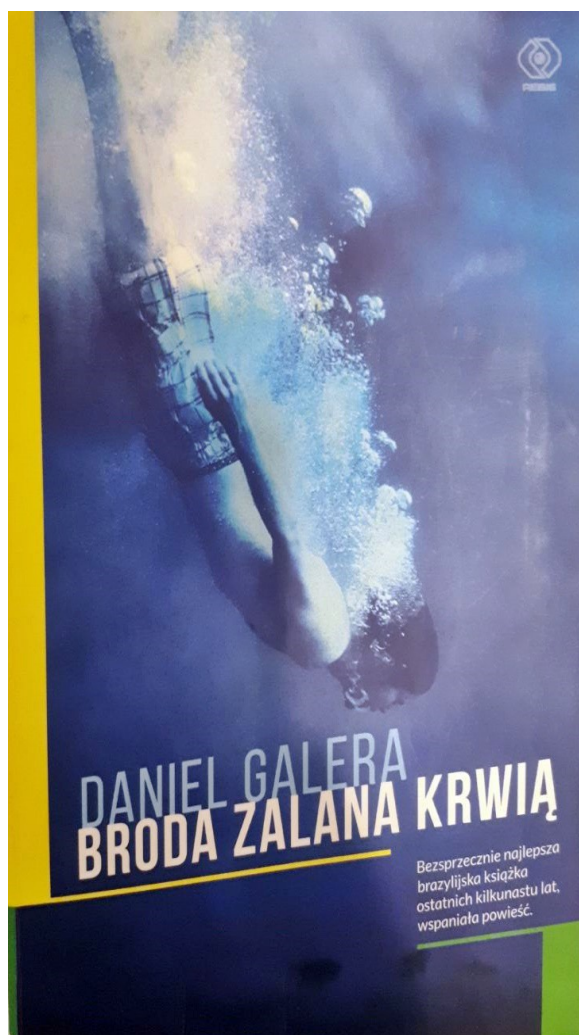


Imagem 3: Contracapa da edição polonesa (Rebis, 2016).

Na página de créditos, há o título original em português, o nome do redator da série (dr. Wojciech Charchalis), da redatora (Katarzyna Raźniewska), do autor da capa (Michał Pawłowski) e do autor da fotografia na capa (Ilya Terentyev). É a primeira edição. Aparece, também, uma informação valiosa, de que a obra foi publicada com apoio financeiro do Ministério da Cultura do Brasil e da Fundação Biblioteca Nacional. Na página de créditos da edição brasileira, Carmen T. S. Costa e Adriana Cristina Bairrada constam como revisoras e Alceu Chiesorin Nunes, como autor da capa.

Não há nota de tradutor, prefácio, posfácio, nem notas de rodapé do tradutor. Charchalis (2018) admitiu que no princípio queria incluir em cada romance da série um posfácio, mas não o fez por falta do tempo. Por outro lado, isso poderia tornar o livro muito acadêmico, afastando os possíveis leitores. A ideia da série foi introduzir os romances ao público comum. A política dessa editora é, portanto, mais comercial, popular; a obra não tenta influenciar muito a literatura nacional, fazer parte do cânone; não se destina a escolares ou universitários. Isso explica a falta de paratextos da editora ou do tradutor.

A dedicação no começo da obra (“Para DP”), a nota do autor e as notas de rodapé do autor foram traduzidas. Na nota do autor, no final da obra, Galera agradece ao seu amigo e ao seu pai. Na tradução, no entanto, ele agradece só ao amigo:

#### EXEMPLO 1

Deixo agradecimentos especiais **ao amigo** e companheiro de braçadas marítimas Mário Martins da Silva Jr., pela sabedoria e generosidade sem limites, **e ao meu pai**, Gilson Galera, que me contou a história de onde veio todo o resto (GALERA, 2012a, p. 268).

Składam specjalne podziękowania **przyjacielowi** i towarzysowi pływania w oceanie Mariowi Martinsowi da Silva Jr., za mądrość i bezgraniczną szczodrość, początek wszystkiego (CHARCHALIS, 2016, p. 443).

Agradeço de uma maneira especial **ao amigo** e companheiro de natação no oceano Mário Martins da Silva Jr., pela sabedoria e generosidade sem limites, o princípio de tudo<sup>60</sup> (JÓZEFOWSKA, 2018).

Na tradução, desaparece a parte “e ao meu pai, Gilson Galera, que me contou a história de onde veio todo o resto”. Isso causa uma perda grande para as leitoras e os leitores do texto de chegada, pois eles ignoram o fato de ter sido o pai do escritor quem inspirou a obra. Quando criança o escritor costumava passar os verões em Garopaba. Uma vez o pai lhe

---

<sup>60</sup> A ordem dos fragmentos do romance citados será sempre esta: primeiro, o texto de partida (GALERA, 2012a), segundo, o texto de chegada (CHARCHALIS, 2016), e terceiro, *back-translation* (JÓZEFOWSKA, 2018), feita pela autora desta dissertação, com o intuito de refletir ao máximo o texto de chegada para os leitores que não falam polonês. As marcações em negrito são igualmente feitas pela autora desta dissertação, para destacar as partes mais relevantes dos exemplos citados.

contou a história de um homem que foi esfaqueado pela comunidade num baile, sem saber se era verdade ou mito.

No texto de partida, no livro físico, tanto na edição da Companhia das Letras (2012) como na da Quetzal (2014), as notas de rodapé são marcadas com asterisco e aparecem no final da página. No livro digital da Companhia das Letras, porém, elas estão inseridas somente no final da unidade. Na edição polonesa, as notas de rodapé são enumeradas e repetem o mesmo padrão: no livro físico, aparecem, abaixo da página e no livro digital só no final da unidade. A marcação das notas com números pode dar a impressão de um texto mais acadêmico e a marcação com asterisco, de um texto mais popular. Além disso, a inserção de notas no final da unidade, tal como acontece nos livros digitais, pode dificultar e interromper a leitura.

Na edição brasileira, há uma página no final com a biografia e a foto do escritor Daniel Galera; na polonesa, a foto não foi incluída, mas a curta biografia aparece na contracapa. Os livros digitais nas duas línguas dispõem também de um sumário no final.

A obra apresenta-se claramente como uma tradução, entretanto o nome do tradutor poderia constar já na capa, para dar-lhe mais visibilidade. As cores da bandeira brasileira, isto é, azul, amarelo e verde, foram usadas para enfatizar que se trata de uma obra estrangeira. Na contracapa e na lombada há pequenas imagens que representam a bandeira do Brasil: trata-se de uma bandeira simplificada de formas verde, amarela e um círculo azul no meio. A presença reforçada do adjetivo “brasileiro/a”, que aparece uma vez na capa (“livro brasileiro”) e quatro vezes na contracapa (“série brasileira”, “livro brasileiro”, “cidade brasileira”, “escritor brasileiro”), faz com que seja impossível pensar que se trate de um romance polonês. A estratégia da editora parece ser a de tentar comercializar a obra apresentando-a como brasileira. Isso se deve a vários fatores, dos quais se pode destacar o crescente interesse que o país tem despertado no mundo inteiro nos últimos anos e também o fato de a literatura brasileira constituir ainda uma raridade e novidade para muitas leitoras e leitores comuns. Pode-se supor que as estratégias da tradução da obra vão ser estrangeirizantes, que o tradutor não vai apagar a estranheza da obra, mas, pelo contrário, acentuá-la.

### **3. 2. *Nível macroestrutural***

Nesta seção, a estrutura interna do texto é apresentada e o título é comentado. O gênero do texto foi mantido, não obstante a palavra “romance” que aparece na folha de rosto na edição brasileira ter sido retirada na edição polonesa.

É interessante observar que o livro físico na edição brasileira tem 424 páginas e na edição polonesa, 384 páginas. O tipo e o tamanho da fonte, a dimensão das margens e o número menor de palavras no texto de chegada diminuíram o número das páginas por 40. É uma pequena diferença, mas nas resenhas brasileiras o romance foi frequentemente classificado como muito longo, extenso (por isso, entediante e desafiante) ou como grande (e por isso importante para a geração, uma verdadeira obra do seu tempo), o que não foi observado nas resenhas polonesas. Talvez seja interessante observar que as edições digitais apresentam padrões contrários: o livro digital, na edição brasileira, tem só 271 páginas e na edição polonesa não menos do que 447.

A estrutura interna do texto foi mantida, isto é, a separação entre parágrafos, capítulos e partes. Só em algumas raras ocasiões, frases longas foram separadas em duas frases mais curtas ou duas frases foram juntadas, por exemplo, “Pera. Só um pouquinho” (p. 247) ficou traduzido como: “Poczekaj chwileczkę” (p. 408), isto é, “Espera um pouquinho”. Frases curtas e simples são uma das características da língua oral, portanto, juntando-as, essa característica se perde.

A obra é dividida em três partes. A primeira tem quatro capítulos, a segunda, cinco, e a terceira, quatro; são, em soma, 13 capítulos. Eles não apresentam títulos, só números cardinais indo-arábicos em todas as edições. Na edição brasileira, tanto no livro digital como no físico, há também três estrelas que separam os conteúdos em alguns capítulos. Essa característica não foi mantida na edição polonesa, apesar de que ela organiza o texto, pode facilitar a leitura e claramente mostrar uma mudança de cena.

O texto foi traduzido na íntegra, porém foram identificados raros casos de omissões de frases inteiras, como, por exemplo, no diálogo de PP com o amigo Bonobo não foram traduzidas as frases “Foi uma merda ter acontecido, mas eu queria ter visto” (p. 250) e “Velho, o que é essa mulher, diz o Bonobo” (p. 250); no diálogo com o pai “Até agora há pouco isso era obsceno” (p. 20) ou na conversa da mãe de PP com o irmão mais velho dele: “Mas não vamos falar disso agora, tá? Vem cá, deixa a mãe te dar um beijo” (p. 41-42). Vale a pena observar que essas omissões acontecem mais frequentemente nos diálogos.

Segue o Exemplo 2 de frase que foi encurtada no texto de chegada:

#### EXEMPLO 2

Às vezes se pergunta se as mulheres em geral são tão belas para os outros homens quanto para ele, alimentando a suspeita íntima de que sua incapacidade de memorizar qualquer rosto humano por mais que alguns minutos **talvez as revista de um apelo exacerbado que exposto ao resto do mundo não passaria de um capricho desmedido do seu olhar** (GALERA, 2012a, p. 26).

Czasem zadaje sobie pytanie, czy kobiety ogólnie są tak ładne dla innych mężczyzn jak dla niego, i podszyca wewnętrzne podejrzenia, że jego niezdolność do zapamiętywania ludzkich twarzy na dłużej niż kilka minut **może sprawiać, że przygląda im się przesadnie** (CHARCHALIS, 2016, p. 42).

Às vezes se se pergunta se as mulheres em geral são tão bonitas para os outros homens quanto para ele, e alimenta a suspeita interna que a sua incapacidade de lembrar os rostos humanos por mais que alguns minutos **pode fazer com que os fique olhando de uma maneira exagerada** (JÓZEFOWSKA, 2018).

Foi marcada em negrito a parte que foi traduzida com uma interpretação mais livre e geral do texto de partida. Como foi enfatizado no capítulo dois, é uma das particularidades estilísticas da obra a riqueza de vocabulário, descrições, frases longas na narração, por conseguinte, o apagamento dessa característica intrínseca empobrece o texto.

No que se refere à pontuação, raramente no texto de chegada as vírgulas, pontos de interrogação ou exclamação são inseridos nos lugares onde não existem no texto de partida, por exemplo: “E aí gatinho” (p. 111) – *Hej, kotku* (p. 237), “Fica quieto Orestes”. – *Cicho bqdź, Orestes*, “E cadê o Panela”. – *A gdzie ten Rondel?*

O título do romance remete às barbas do personagem principal e à de seu avô, que em momentos decisivos da história ficaram literalmente ensopadas de sangue. Esse título simbólico parece que não apresentou dificuldades na tradução, pois foi traduzido literalmente por *Broda zalana krwią* – o adjetivo “ensopado” foi traduzido como “encharcado, manchado com sangue”.

Esse título intrigante evoca uma imagem forte. As três palavras ilustram perfeitamente o cenário do romance: “barba” como um dos atributos masculinos, “sangue”, que simboliza luta, força, vitalidade, vida, e o adjetivo “ensopado”, molhado, úmido. “Barba” tem um outro significado simbólico, e à medida que PP deixava a barba crescer, para assemelhar-se mais ao avô, tornava-se mais forte, maduro e corajoso. No confronto com os habitantes nativos da cidade, sua barba ficou completamente encharcada de sangue, tendo que torcê-la para tirar o sangue e para poder continuar na luta: “Põe a mão em volta do queixo e espreme a barba ensopada de sangue de cima a baixo, até a ponta, fazendo escorrer um filete rubro que forma

uma pequena poça nas lajotas brancas do pavimento...” (GALERA, 2012a, p. 245, 246). Só depois do confronto quando PP foi levado ao hospital, a barba foi aparada.

Duas particularidades gráficas não de ser comentadas, são elas: palavras grafadas em itálico e o uso de maiúsculas e minúsculas. Na maioria dos casos, o escritor usa o itálico para enfatizar as palavras pronunciadas com destaque pelos personagens, e o tradutor segue esse padrão, o que pode ser verificado nos dois exemplos a seguir. Eles dispensam o recurso de *back-translation*, já que foram traduzidos literalmente, palavra por palavra. O Exemplo 3 foi retirado do diálogo final de PP com a ex-namorada Viviane, e o Exemplo 4 é o diálogo essencial de PP com o seu avô.

#### **EXEMPLO 3**

a decisão tá *aqui*, ela existe *agora* (GALERA, 2012a, p. 266).  
decyzja jest *tu*, ona istnieje *teraz* (CHARCHALIS, 2016, p. 441).  
a decisão está *aqui*, ela existe *agora* (JÓZEFOWSKA, 2018).

#### **EXEMPLO 4**

O pai morreu no início do ano. O teu filho.  
*Fora.*  
Tudo bem, eu só – (GALERA, 2012a, p. 230).

Ojciec umarł na początku roku. Twój syn.  
*Won.*  
W porządku, ja tylko – (CHARCHALIS, 2016, p. 384).

O pai morreu no início do ano. O seu filho.  
*Fora.*  
Está bem, eu só – (JÓZEFOWSKA, 2018).

O itálico foi mantido no texto de chegada. Além de destacar as palavras específicas, ele aumenta a sensação de oralidade do texto, pois na língua falada enfatizam-se umas palavras ao detrimento de outras, ou seja, as palavras não são pronunciadas com igual destaque.

Todavia, no Exemplo 5, o itálico foi usado com a função de personificar um ser inanimado, neste caso, o oceano:

#### **EXEMPLO 5**

Tem a sensação de que o oceano *quer* alguma coisa dele mas não consegue imaginar o que seria essa coisa (GALERA, 2012a, p. 201).

Odnosi wrażenie, że ocean *czegoś chce* od niego, ale nie potrafi sobie wyobrazić, co to mogłoby być (CHARCHALIS, 2016, p. 335).

Tem a sensação de que o oceano *quer* alguma coisa dele, mas não consegue imaginar o que poderia ser (JÓZEFOWSKA, 2018).

Esse é um uso raro no romance analisado, mas que tem uma função importante: apresentar a natureza como um verdadeiro protagonista da obra, influenciando as pessoas. Pode-se observar que esse uso do itálico foi também mantido no texto de chegada.

Enquanto o uso de itálico pertence às normas da língua de partida e da língua de chegada, o uso de minúsculas já não se inscreve nelas. Nos exemplos a seguir pode se observar que as siglas são escritas em minúsculas no texto de partida, mas no texto de chegada elas já foram “corrigidas”. No Exemplo 6, é a amiga de PP Jasmim falando sobre o motivo de sua pesquisa de mestrado:

#### EXEMPLO 6

Passei um verão na Ferrugem no primeiro ano de faculdade e só de curiosidade fui conhecer o **capes** daqui, o Centro de Atendimento Psicológico e Social (GALERA, 2012a, p. 165).

Po pierwszym roku studiów spędziłam wakacje w Ferrugem i z ciekawości poszłam poznać ludzi z **CPPS**, Centrum Pomocy Psychologicznej i Społecznej (CHARCHALIS, 2016, p. 276).

Depois do primeiro ano de faculdade passei férias em Ferrugem e de curiosidade fui conhecer as pessoas do **CAPEs**, o Centro de Atendimento Psicológico e Social (JÓZEFOWSKA, 2018).

Na edição portuguesa, as siglas também foram escritas em maiúsculas (**CAPEs**, Quetzal, 2014, p. 243). Os nomes das instituições que aparecem em siglas no texto de partida foram traduzidos na integridade no texto de chegada. O Programa de Aceleração do Crescimento, PAC, escrito no texto de partida como “pac”, ficou traduzido como *Program Wzrostu i Rozbudowy*, isto é, “Programa de Crescimento e de Expansão” e APAE, ou seja, Associação de Pais e Amigos dos Excepcionais, que aparece no texto apenas como “apae”, foi traduzida por *Towarzystwo Rodziców i Przyjaciół Osób Upośledzonych*, isto é, “Associação dos Pais e Amigos das Pessoas com Deficiência Mental”. Como se vê, as traduções não foram das mais felizes, além de apagar o efeito de fluência do texto por meio de uso de siglas em letras minúsculas, como acontece no texto de partida. A tradução talvez possa respeitar esse efeito usando as letras minúsculas nos nomes próprios dessas instituições, infringindo assim a norma da língua de chegada. Raramente as siglas são apagadas no texto de chegada, como no Exemplo 7, no qual uma mulher idosa fala de sua saúde com PP:

#### EXEMPLO 7

Faz sete meses que tô na fila do **sus** pra operar (GALERA, 2012a, p. 192).

Od siedmiu miesięcy czekam w kolejce na operację (CHARCHALIS, 2016, p. 319).

Faz sete meses que estou na fila para ser operada (JÓZEFOWSKA, 2018).



Pode-se observar que na edição portuguesa, novamente, a sigla SUS aparece em letras maiúsculas (Quetzal, 2014, p. 280), assim como em outras siglas, tendo como exemplo, CD, MTV, DVD (Quetzal, p. 215), DDA (Quetzal, p. 133), BR-101 (Quetzal, p. 24), que no texto de partida na edição brasileira aparecem em minúsculas (cd, mtv, dvd, dda). No texto de chegada, todas essas siglas foram escritas com maiúsculas, desrespeitando também a escolha estilística do escritor, mas acomodando-se às normas da língua e cultura de chegada (CD, MTV, DVD, ADHD).

As siglas escritas em minúsculas no texto de partida têm como objetivo imitar a fala coloquial e dar mais fluência ao texto. As maiúsculas que atraem muito a atenção das leitoras e dos leitores podem destruir essa intenção do autor.

Os nomes de marcas no texto de partida aparecem em maiúsculas (Suzuki, Fiesta, Fusca, cervejas da Ambev, Coca, etc.) e no texto de chegada, em minúsculas (suzuki, fiesta, garbus, piwo ambev, cola). Estes usos estão de acordo com as normas da língua de partida<sup>61</sup> e da língua de chegada<sup>62</sup>. Foi identificada só uma exceção dessa regra na descrição da conversa de PP com o ex-delegado:

#### **EXEMPLO 8**

O vinho se chama **coração** (GALERA, 2012a, p. 142).

Wino nazywa się **SERCE** (CHARCHALIS, 2016, p. 237).

O vinho se chama **CORAÇÃO** (JÓZEFOWSKA, 2018).

Novamente, na edição portuguesa, o nome aparece em maiúsculas (CORAÇÃO, Quetzal, 2014, p. 209). Isso se dá também nos outros exemplos a seguir. O Exemplo 9 trata da grafia de uma inscrição:

#### **EXEMPLO 9**

Uma placa em cima da porta da frente diz pousada do bonobo e no anexo com janelas francesas há outra placa que diz café do bonobo (GALERA, 2012a, p. 72).

Tablica nad frontową bramą głosi PENSJONAT POD SZYMPANSEM, a na aneksie o oknach z okiennicami jest napis CAFÉ POD SZYMPANSEM (CHARCHALIS, p. 118).

Uma placa em cima do portão da frente anuncia POUSSADA DO BONOBO, e no anexo com janelas com venezianas tem a inscrição CAFÉ DO BONOBO (JÓZEFOWSKA, 2018).

As citações das inscrições em maiúsculas fogem à regra padrão da língua de chegada, segundo a qual deveriam ser grafadas com aspas. Fogem também às normas da língua de

<sup>61</sup> Disponível em: <<https://www12.senado.leg.br/manualdecomunicacao/redacao-e-estilo/estilo/maiuscula>>.

<sup>62</sup> Disponível em: <[http://www.rjp.pan.pl/index.php?option=com\\_content&view=article&id=304:nazwy-towarow-&catid=44:porady-jzykowe&Itemid=58](http://www.rjp.pan.pl/index.php?option=com_content&view=article&id=304:nazwy-towarow-&catid=44:porady-jzykowe&Itemid=58)>; <[http://www.rjp.pan.pl/index.php?option=com\\_content&view=article&id=285:pisownia-marek-samochodow&catid=44&Itemid=145](http://www.rjp.pan.pl/index.php?option=com_content&view=article&id=285:pisownia-marek-samochodow&catid=44&Itemid=145)>.

partida ao serem grafadas com minúsculas e sem aspas. Portanto, uma grafia diferente está conservada no texto de chegada; no entanto, é uma grafia que atrai muito a atenção das leitoras e dos leitores, pondo ênfase desnecessária nas palavras que não estão enfatizadas no texto de partida. Um caso parecido no romance é a enumeração dos nomes escritos nas fotos de PP. São citações que aparecem entre aspas, mas em minúsculas no texto de partida e maiúsculas no texto de chegada e na edição portuguesa (QUETZAL, 2014, p. 171):

#### EXEMPLO 10

Todas as fotos trazem os nomes das pessoas anotados à mão no verso, na margem inferior ou em cima da imagem mesmo. “pai”. “mãe”. “pai e mãe”. “dante”. “viviane”. “eu e viviane”. “viviane (2a à direita) e amigas” (GALERA, 2012a, p. 116).

Wszystkie zdjęcia mają imiona ludzi zapisane na odwrocie, na dolnej krawędzi albo na samej postaci. „TATA”. „MAMA”. „TATA I MAMA”. „DANTE”. „VIVIANE”. „JA I VIVIANE” (CHARCHALIS, 2016, p. 192).

Todas as fotos têm os nomes das pessoas escritos no verso, na margem inferior ou em cima da pessoa. “PAI”. “MÃE”. “PAI E MÃE”. “DANTE”. “VIVIANE”. “EU E VIVIANE” (JÓZEFOWSKA, 2018).

Em um diálogo do personagem com um argentino, no texto de partida, aparecem várias palavras em espanhol. O tradutor optou por conservar esta característica, mas escolheu outras palavras espanholas para introduzir no texto de chegada, valendo-se, provavelmente, na possibilidade de entendimento dos leitores. Os termos em espanhol não estão marcados em itálico no texto de partida, mas estão marcados no texto de chegada:

#### EXEMPLO 11

O argentino dá uma boa olhada nele.  
Así que é una mulher.  
Quê?  
As pessoas vienen por el surf ou olvidar mulher, solo eso.  
Eu só quero morar na praia.  
Sí, sí. Seguro.  
Há quanto tempo tu mora aqui?  
Casi diez años.  
E por que veio pra cá?  
Para olvidar una mujer.  
Conseguiu?  
Não. Vai alugar a casa?  
Não. Achei escura demais.  
Oscura. Verdade. Oscura mesmo. Bueno. Boa sorte (GALERA, 2012a, p. 25-26).

Argentyńczyk badawczo mu się przygląda.  
Czyli że kobieta.  
Co?  
Ludzie przyjeżdżają tu surfować albo zapomnieć o *mujer*, i tyle.  
Ja chcę tylko zamieszkać nad oceanem.  
*Sí, sí*, oczywiście.  
Od jak dawna tu mieszkasz?  
Prawie dziesięć *años*.

A dlaczego tu przyjechałeś?  
Żeby zapomnieć jedną *mujer*.  
Udało się?  
Nie. Wynajmiesz dom?  
Nie. Jest trochę za ciemny.  
Ciemny. Rzeczywiście. Ciemny *mismo*. *Bueno*. Powodzenia (CHARCHALIS, 2016, p. 40-41).

Outro fato a ser observado no nível macroestrutural são os versos rimados citados no final do capítulo nove e no final da segunda parte do romance. Na “Nota do autor”, Galera escreveu que eles “são de autoria de Manoel Brandão de Souza e foram retirados do livro *História de Garopaba*, de Manoel Valentim”.

#### EXEMPLO 12

todo velho já foi moço  
e o menino vai ser **homem**  
rezando peço a Deus  
que lhe dê um bom **nome**  
meu filho não tenhas orgulho  
que o orgulho a terra **come**  
pois nós viemos do pó  
e o mesmo pó nos **consome** (GALERA, 2012a, p. 194).

Dzieckiem był już każdy starzec,  
No i z dziecka też będzie **chłop**  
Modlę się, żeby od Boga  
Dobre imię malutki **wziął**.  
Synu nie bierz sobie dumy,  
Zaraz pochłonie ziemia **ją**,  
Wszak z prochu to powstałiśmy  
I wnet obrócimy się w **proch** (CHARCHALIS, 2016, p. 323-324).

Na edição brasileira, os versos estão escritos em fonte menor do que o resto do texto e estão marcados em itálico. Na edição polonesa, eles conservam a mesma fonte que o resto do texto e também estão marcados em itálico<sup>63</sup>. Uma diferença considerável é a pontuação e as letras maiúsculas inseridas na edição polonesa, provavelmente pelo tradutor. Esta intervenção organiza o texto e facilita a leitura, porém a oralidade e simplicidade de versos se perdem, apresentados no romance como sendo de autoria de um morador local humilde não alfabetizado que dita os poemas para as pessoas anotarem. Alguns fragmentos da tradução do poema poderiam ser melhorados. A frase *Synu nie bierz sobie dumy* talvez pudesse ficar como: *mój synu nie miej dumy* (“meu filho não tenhas orgulho”); e o fragmento *z prochu to powstałiśmy* não perderia nada sem a palavra *to*. O tradutor a inseriu provavelmente para obter o número igual de sílabas em cada verso, sendo que no texto de partida o número de sílabas varia em cada verso.

<sup>63</sup> O mesmo acontece na edição portuguesa da Editora Quetzal, 2014.

### 3.3. Nível microestrutural

Nesta seção, o léxico específico, os nomes próprios e as questões estilísticas na obra traduzida são comentados e cotejados com seu texto de partida correspondente. Os fragmentos da obra considerados mais representativos são citados e comparados com o texto de partida. Eles serão organizados em tabelas, que têm como objetivo servir aos futuros tradutores na busca de uma tradução das expressões coloquiais. Os números de páginas indicados entre parêntesis depois de cada citação vêm das edições de livros digitais vendidos pelas editoras Companhia das Letras e Rebis. A edição portuguesa da Editora Quetzal, publicada em 2014, revisada por Carlos Pinheiro, também foi consultada.

Para esta análise, os seguintes dicionários brasileiros foram utilizados: *Aulete Digital*<sup>64</sup>, *Dicionário Informal*<sup>65</sup>, *Dicionário de Porto-Alegre*s (FISCHER, 2009), o *Dicionário Catarinense* (CORRÊA, 2000) e o *Dicionário da Ilha* (ALEXANDRE, 1998).

Os dicionários poloneses usados foram: *Słownik Języka Polskiego*<sup>66</sup>, PWN (Dicionário da Língua Polonesa da Editora PWN), *Miejski Słownik Słangu i Mowy Potocznej*<sup>67</sup> e *Totalny Słownik Najmłodszej Polszczyzny* (CHACIŃSKI, 2007).

O programa *YouAlign*, disponível no site <[www.youalign.com](http://www.youalign.com)>, foi usado para alinhar o texto de partida com o texto de chegada. Isso permitiu fazer uma comparação mais ágil do texto de partida com o texto de chegada.

Além disso, o programa *AnConc* foi usado para contar as ocorrências de palavras específicas em contexto e para contar o número total de palavras usadas. No texto de partida, há 125.312 palavras e 13.827 tipos de palavras. Na tradução, há 105.353 palavras. A diferença de aproximadamente 20 mil palavras a menos se deve à falta de artigos definidos e indefinidos e ao uso menor de preposições na língua polonesa.

*Dom, plaża, Szympan, woda, pies e ojciec* (“casa, praia, Bonobo, água, cachorro, pai”) são substantivos mais comuns no texto de chegada, e no texto de partida são: coisa, tempo, casa, gente, água, praia. As palavras casa, praia e água se repetem, confirmando que o romance gira em torno de vida em casa na praia.

---

<sup>64</sup> Disponível em: <<http://www.aulete.com.br>>.

<sup>65</sup> Disponível em: <<https://www.dicionarioinformal.com.br/>>.

<sup>66</sup> Disponível em: <<https://sjp.pwn.pl/>>.

<sup>67</sup> Disponível em: <<https://www.miejski.pl/>>.

A primeira questão a ser comentada é a língua coloquial, presente principalmente nos diálogos e nas notas de rodapé. O Exemplo 13 é justamente uma nota de rodapé na qual está inserida a conversa por telefone de um dono de academia que está recomendando PP como professor de natação:

#### EXEMPLO 13

**Mas o lance é esse**, Panela. Ele é bom. Tá sempre atualizado. **Putá professor, na real. Vai na fé**. E não esquece: água quente e música **bombando** (GALERA, 2012a, p. 58).

**Ale sprawy tak się mają**, Rondel. On jest dobry. Zawsze jest **na czasie**. Naprawdę **zajebisty trener. Możesz być spokojny**. I nie zapominaj: ciepła woda i muzyka **na full** (CHARCHALIS, 2016, p. 78).

**Mas é o seguinte**, Panela. Ele é bom. Sempre está **atualizado**. Sério, **um puta professor. Pode ficar tranquilo**. E não se esquece: água quente e música **bombando**. (JÓZEFOWSKA, 2018).

As expressões coloquiais brasileiras estão traduzidas com expressões coloquiais polonesas, obtendo um texto fluente e coerente.

#### EXEMPLO 14

Há também uma mensagem de feliz aniversário dela. Por mais **q** eu te xingue eu te amo filho. **Mae nao tem escolha ne? Parabéns querido**. Espero **q** tenha chegado bem. Te cuida. **Mae** (GALERA, 2012a, p. 32).

Jest też wiadomość urodzinowa od niej. Może cię to **wkurzać**, ale kocham cię, synu. **Matka n ma wyboru, n?** Wszystkiego najlepszego Mam nadzieję, **ż** dojechałeś **bez prob pzdrr Mama** (CHARCHALIS, 2016, p.50).

Tem também uma mensagem de feliz aniversário dela. Isso pode te chatear, mas eu te amo, filho. Mãe **n** tem escolha, **n?** Tude de melhor Espero **q** tenha chegado s **prob bj Mãe** (JÓZEFOWSKA, 2018).

Na frase da mensagem da mãe de PP para ele, ao invés de traduzir a frase “Por mais q eu te xingue eu te amo filho” literalmente por *Choćbym nie wiem ile cię upominała wiesz, że cię kocham, synu*, ele traduziu por “Isso pode te chatear, mas eu te amo, filho”. A falta de acentos e supressão de algumas letras foi refletida por Charchalis, apesar de que estas técnicas da comunicação na Internet não sejam tão comuns em polonês. As abreviações *ż* por *że* (que) e *n* por *nie* (*né*) não são muito usadas. O tradutor também omitiu os pontos finais e traduziu “Te cuida” por “pzdrr” (abreviação de “pozdrawiam”, isto é, “cumprimentos”, “abraços”), mesmo tendo uma possibilidade de tradução mais literal (“Trzymaj się”), provavelmente querendo recompensar faltas de estilo coloquial em outras ocasiões.

A escrita de *estou* por *tou*, *está* por *tá*, etc., pela qual o escritor optou nos diálogos, foi refletida na tradução por meio do discurso coloquial, não tendo a possibilidade de encurtar os verbos em polonês de uma maneira similar ao português. O mesmo refere-se a grafia “prum”,

“pro”, “xá”, “viado” e aos pronomes de tratamento “tu” e “cê”. A questão do uso das expressões coloquiais, dos palavrões e das variações na escrita será comentada amplamente no capítulo seguinte.

O escritor, bem como o tradutor parece que não enfrentaram objeções da parte das revisoras e dos revisores. Galera (Apêndice B) admite que

(...) os revisores da minha editora brasileira já conhecem bem o meu estilo e costumam entender o uso de grafias pouco ortodoxas. A editora me dá bastante controle sobre a revisão final, de modo que posso escolher entre acatar ou recusar as correções propostas pelos revisores.

Por outro lado, Charchalis (2018), perguntado sobre a cooperação com a revisora ou o revisor, responde que não houve problemas, visto que trabalha com a mesma redatora há 20 anos, o que proporciona uma confiança mútua. Comentando as abreviações em um fragmento do texto de chegada, diz que se trata de uma mensagem SMS que todo mundo escreve e não há problemas. Acrescenta ainda que se poderia pôr símbolos de *emoticones* dentro da mensagem, mas como o escritor não tinha feito isso, ele não se sentiu autorizado.

Outra característica importante é a maneira de inserir o discurso indireto. As falas não estão geralmente precedidas ou seguidas por verbos introdutórios (“disse”, “falou”, “respondeu”), não apresentam aspas, nem itálico, nem travessões. As falas dos personagens estão embutidas no texto como frases novas ou ficando na mesma frase, só que começando com a maiúscula. Parece que o narrador às vezes imita o que os personagens dizem.

O próprio Galera (Apêndice B) comenta isso: “A ausência de sinais indicativos de discurso direto (...) visa criar um ritmo particular à narrativa, de fluxo contínuo, sem acidentes. Isso é parte de uma estratégia de trazer o leitor para dentro da experiência do protagonista.” Como se pode ver no Exemplo 15, o tradutor mantém-se alinhado ao texto de partida, não há desvios. Introduce a pontuação do texto de partida com raríssimas exceções. O contexto do Exemplo 15 é a conversa de Dália e PP numa feira da cidade.

#### **EXEMPLO 15**

Quando estão indo comprar um Guaraná pro guri ela diz Então é isso, não vai mais nem falar comigo hoje? Depois pede desculpas e diz que ele tem razão, que foi uma irresponsabilidade. Ela o beija e pega na mão dele na frente do menino. Ele olha em volta. Não tem certeza se estão sendo observados e pensando bem não sabe por que está preocupado com isso. O que aconteceu contigo? Tu me odeia? Ou fica ansioso porque não reconhece as pessoas? Ele diz que não é nada (GALERA, 2012a, p. 92).

Kiedy idą kupić puszkę guaraná antarctica dla chłopaka, ona mówi No i co, nie będziesz się już dzisiaj do mnie odzywał? Później przeprosza i stwierdza, że on ma rację, że to było nieodpowiedzialne. Całuje go i bierze za rękę na oczach chłopca. On się rozgląda. Nie ma

pewności, czy nie są obserwowani, ale zastanowiwszy się, nie rozumie, dlaczego go to martwi. Co się z tobą dzieje? Nienawidzisz mnie? A może niepokoisz się, bo nie jesteś w stanie rozpoznać ludzi? On mówi, że to nic takiego (CHARCHALIS, 2016, p. 151).

Quando estão indo comprar uma lata de quaraná antártica para o menino, ela diz E aí, você não vai mais falar comigo hoje? Depois pede desculpas e diz que ele tem razão, que isso foi uma irresponsabilidade. Beija-o e leva pela mão na frente do menino. Ele olha em volta. Não tem certeza se estão sendo observados, mas tendo pensado bem, não entende por que está preocupado por isso. O que está acontecendo com você? Você me odeia? Ou fica ansioso porque não é capaz de reconhecer as pessoas? Ele diz que não é nada (JÓZEFOWSKA, 2018).

Charchalis imita a sintaxe da frase em português, traduzindo sempre o pronome pessoal “ele”, sendo que em polonês esse pronome pode ser redundante: “Ele olha em volta” – *On się rozgląda*; “Ele diz” - *On mówi*, ou em outro fragmento: “Ele anota o nome.” (p. 132), fica traduzido como: *On zapisuje imię...* (p. 190). O pronome pessoal “ele” – *on* poderia ser omitido e o texto ficaria mais natural. Charchalis confessou em e-mail do dia 8 de março que faz isso de propósito, tratando o pronome como se fosse nome de PP, cujo nome é desconhecido.

A repetição do pronome foi um problema na tradução para o inglês. Perguntado sobre as dificuldades na tradução do seu romance, o escritor disse:

Como o protagonista de *Barba ensopada de sangue* não tem nome e o romance é todo narrado em terceira pessoa do ponto de vista dele, o uso do pronome “He” se tornou necessário com frequência muito grande na tradução para o inglês, obrigando a tradutora a fazer algumas adaptações nos sujeitos das frases, nos apostos ou mesmo na estrutura dar orações para o texto não soar errado (GALERA, Apêndice B).

No Exemplo 16, Índio Mascarenhas está falando sobre Gaudério:

#### EXEMPLO 16

O povo tava mentindo. Não sei por causa de quê. Eu perguntei. Onde anda aquele filho da puta que me passou a faca no braço? Não sei de quem o senhor está falando. O Gaudério. Ele foi embora? **Bateu as botas**? Não sei quem é, me diziam. Era tocar no assunto e o povo ficava mudo (GALERA, 2012a, p. 124).

Ludzie kłamali. Nie wiem, z jakiego powodu. Ja zapytałem, co jest z tym skurwielem, co mnie posunął nożem. Nie wiem, o czym pan mówi. Gaudério. Wyjechał? **Kopnął w kalendarz**? Nie wiem, kto to jest, odpowiadali. Kiedy się o nim wspominało, ludzie od razu milkli (CHARCHALIS, 2016, p. 206).

As pessoas estavam mentindo. Não sei por causa de quê. Eu perguntei cadê aquele filho da puta que me deu uma facada. Não sei de quem o senhor está falando. O Gaudério. Ele foi embora? Bateu as botas? Não sei quem é, respondiam. Quando alguém o mencionava, as pessoas de repente ficavam mudas (JÓZEFOWSKA, 2018).

O discurso indireto livre faz a fala do personagem se assemelhar mais à fala oral, não separada com travessões, aspas ou itálico. O tradutor recria esse efeito, juntando inclusive

duas frases e omitindo o ponto de interrogação. A expressão idiomática “bater as botas” é traduzida com outra expressão polonesa com símbolos parecidos e o mesmo significado: *kopnąć w kalendarz* significa literalmente chutar no calendário, e a associação com os sapatos e pés está mantida.

O Exemplo 17 mostra a tradução de outra expressão idiomática e é um fragmento do diálogo principal de PP com seu pai no qual o pai está descrevendo o avô de PP:

#### EXEMPLO 17

Teu vô era meio quieto assim que nem tu. Sujeito calado e disciplinado. Não era de **encher língua**, falava só quando precisava e se irritava com os outros quando **falavam demais no ouvido dele**. Mas a semelhança para por aí. Tu é mansinho, educado. Teu vô tinha **pavio curto. O velho desaforado**. Era famoso por puxar a faca por qualquer coisa. O homem ia ao baile e brigava (GALERA, 2012a, p. 10).

Twój dziadek też był taki spokojny jak ty. Facet milczący i zdyscyplinowany. Nie **strzępił sobie języka po próżnicy**, mówił tylko wtedy, kiedy było trzeba, i i rytowali go tacy, którzy **za wiele kładli mu do ucha**. Ale na tym kończą się podobieństwa. Ty jesteś łagodny, dobrze wychowany. Twój dziadek miał **krótki lont. Stary kozak**. Był znany z tego, że z byle powodu chwycił za nóż. Facet szedł na potańcówkę i wdawał się w bójkę (CHARCHALIS, 2016, p. 18).

Seu avô era também tão calmo como você. Sujeito calado e disciplinado. Não **falava sem sentido**, falava só quando precisava e se irritava com os que **falavam demais no ouvido dele**. Mas aqui terminam as semelhanças. Você é manso, bem educado. Seu avô tinha **pavio curto. O velho cossaco**. Era conhecido por pegar na faca por qualquer razão. Sujeito ia ao baile e se metia em briga (JÓZEFOWSKA, 2018).

Várias expressões idiomáticas e coloquiais podem ser observadas. O tradutor não inventou nenhuma expressão nova. Por exemplo, para manter a palavra “língua”, trazendo assim o mesmo campo semântico à imaginação dos leitores ou para manter o ritmo dessa expressão. No entanto, ele juntou duas expressões idiomáticas polonesas em uma na expressão *strzępić sobie język po próżnicy*, que literalmente significa desafiar a língua no vazio. Essa expressão contém a referência ao vazio, tal como o verbo “encher” da expressão “encher língua” do texto de partida. As expressões que foram juntadas no texto de chegada são *strzępić sobie język* (falar muito e sem sentido) e *po próżnicy* (sem necessidade), que literalmente significa “no vazio”.

A expressão *stary kozak*, “o velho cossaco”, pode ter efeito cômico para alguns falantes do polonês. *Kozak* em polonês, tal como “cossaco” em português, de acordo com o dicionário *Aulete Digital*, é um indivíduo dos Cossacos, povos guerreiros da Rússia e Ucrânia, e, por extensão, indivíduo brutal, feroz, cruel. Esse sentido parece combinar perfeitamente com as características de Gaudério, o avô de PP, um velho gaúcho, conhecido por “puxar a faca por qualquer coisa”.



Outro caso escolhido para esta análise da tradução das expressões idiomáticas é a fala de um homem que dá carona para PP. Ele começa falando que usa a estrada pela qual eles estão viajando frequentemente:

#### EXEMPLO 18

Toda hora. Sou engenheiro. Tô com duas obras aqui e vim dar uma olhada por causa dessa chuva. Os caras querem a casa pronta pra dezembro mas já avisei que podem **tirar o cavalinho da chuva**. Literalmente (GALERA, 2012a, p. 215).

Cały czas. Jestem inżynierem. Mam tu dwie budowy i jade rzucić okiem, przez tem deszcz. Goście chcą dom gotowy do grudnia, więc ja już **jestem umoczony**. Dosłownie (CHARCHALIS, 2016, p. 359).

Toda hora. Sou engenheiro. Tenho aqui duas obras e estou indo dar uma olhada por causa dessa chuva. Os caras querem a casa pronta até dezembro, então já estou “molhado”. Literalmente (JÓZEFOWSKA, 2018).

A expressão “tirar o cavalinho da chuva” foi modificada para manter a analogia à chuva, combinou com o texto, porém o sentido da frase no texto de chegada mudou. “Avisei que podem tirar o cavalinho da chuva”, que significa “avisei que podem desistir, parar de se iludir”, foi traduzido como *ja już jestem umoczony* (eu já estou molhado). É uma expressão coloquial que significa estar envolvido em problemas, escândalos, frequentemente financeiros. A palavra *więc* (então) foi inserida, e o sentido obtido no texto de chegada é diverso do sentido da frase no texto de partida.

As descrições detalhadas foram uma dificuldade, na medida em que continham muitos termos específicos. O Exemplo 19 evidencia isso:

#### EXEMPLO 19

No posto de saúde a plantonista costura o rosto de um surfista bonito que se feriu com a prancha nas pedras da Ferrugem usando pontos de cirurgia plástica para tentar preservar ao máximo sua aparência enquanto a namorada filma o procedimento com a câmera do celular. Um grupo de jovens amigas enfrentando expedientes em lotéricas, farmácias e lojas de roupa troca torpedos acertando detalhes de uma festinha secreta com champanhe e vibradores para aquela noite. Uma cobra-coral passa por cima do pé de um traficantezinho que está fumando maconha no morro do Siriú sem que ele perceba (GALERA, 2012a, p. 201).

W przychodni dyżurna lekarka zszywa twarz ślicznego surfera, który poranił się na skałach Ferrugem, używając ściegu chirurgii plastycznej, żeby uratować jego wygląd, podczas gdy narzeczona filmuje wszystko kamerą z telefonu. Grupa młodych dziewczyn, kłócąc się z ekspedientkami w kiosku loterii, aptece i sklepie z odzieżą, wymienia esemesy, ustalając szczegóły sekretne przyjęcia z szampanem i wibratorami tego wieczoru. Wąż koralówka prześlizguje się po nodze dilerka, który pali jointa na wzgórzu Siriú i nawet tego nie zauważa (CHARCHALIS, 2016, p. 335).

No posto de saúde uma médica plantonista costura o rosto de um surfista lindinho que se feriu nas rochas da Ferrugem usando pontos de cirurgia plástica para salvar sua aparência enquanto a noiva filma tudo com câmera do celular. Um grupo de meninas jovens brigando com atendentes no quiosque de loteria, na farmácia e na loja de roupa troca torpedos

acertando detalhes de uma recepção secreta com champanhe e vibradores esta noite. Uma cobra-coral desliza por cima da perna de um traficante que está fumando um baseado no morro do Siriú e ele nem percebe isso (JÓZEFOWSKA, 2018).

A enumeração continua com ações de outros personagens: um piromaniaco, um adolescente, um dono de uma lanchonete, uma advogada e um designer. A dificuldade foi traduzir o termo “expediente”, que significa serviço, trabalho, confundindo com *ekspedientka* – “atendente”; o substantivo “pé”, no texto de partida, é *stopa* em polonês, do mesmo jeito que “mão” é *dłoń*, e não *ręka*. O substantivo “maconha” foi traduzido com um termo mais específico *joint*, isto é, baseado. A especificação “com a prancha” não foi traduzida; o aumentativo “bonitão” e o diminutivo “traficantezinho” foram traduzidos com palavras não modificadas por sufixos.

As descrições típicas do estilo do romance, que contêm muitos detalhes específicos, ficam menos detalhadas no texto de chegada, a saber: “azul-bebê” – *niebieski* (azul), “Diário Catarinense” – *wiadomości* (as notícias), “balança os ombros expostos pela blusinha tomara que caia” (p. 90) - *kolysze nagimi ramionami* (p. 147), isto é, “balança os ombros nus”; “uma blusinha de frente única branca” (p. 207) – *biała bluzka* (p. 345), isto é, “uma blusinha branca”. Frequentemente são palavras relacionadas com a cultura, comida ou roupas, como nos dois últimos exemplos, que causam dificuldade na tradução e são omitidas, até porque em polonês não existem definições únicas tão específicas de blusinhas, ou então elas são menos usadas devido ao clima mais frio<sup>68</sup>. Uma exceção é a palavra “bombacha”, que se refere a um tipo de calças mais largas, foi traduzida como seu correspondente *pumpy*.

Na descrição do narrador sobre o nado de umas alunas, a palavra “burocraticamente”, além de trazer a imagem da burocracia e uma coisa cansativa, significa também “sem empolgação”, segundo o Dicionário. A tradução “*precyzyjnie*”, isto é “com precisão”, não reflete isso:

#### EXEMPLO 20

nadam **burocraticamente** (GALERA, 2012a, p. 84).  
pływają **precyzyjnie** (CHARCHALIS, 2016, p. 138).  
nadam com precisão (JÓZEFOWSKA, 2018).

As repetições são uma das características da língua oral, mas não foram muito usadas no texto de partida. No texto de chegada, às vezes, elas foram omitidas:

<sup>68</sup> “Blusinha tomara que caia” poderia ser traduzida como *bluzka bez ramiączek* (blusinha sem alças) e “blusinha de frente única” como *bluzka bez pleców* (blusinha sem costas) ou *bluzka wiązana na szyi* (blusinha amarrada no pescoço).

### EXEMPLO 21

Foi bom a gente **ter essa conversa** porque agora não precisamos mais **ter essa conversa** (GALERA, 2012, p. 179).

Dobrze było o tym porozmawiać, bo teraz nie będziemy musieli więcej do tego wracać (CHARCHALIS, 2016, p. 299).

Foi bom falar sobre isso porque agora não vamos precisar voltar a esse assunto mais (JÓZEFOWSKA, 2018).

### EXEMPLO 22

crimes do tipo **ninguém sabe, ninguém viu** (GALERA, 2012a, p. 101).

zbrodni, gdzie nikt nic nie wie (CHARCHALIS, 2016, p. 169)

crimes, onde ninguém sabe de nada (JÓZEFOWSKA, 2018).

O Exemplo 21 é PP terminando de falar sobre um assunto com a sua mãe, e o Exemplo 22 é o Gonçalo falando com PP. A expressão “ter essa conversa” foi uma vez traduzida como o verbo “falar” e outra com “voltar a esse assunto”. Com a expressão *nikt nic nie wie*, “ninguém sabe de nada”, foi transmitida a descrição de um tipo de crime que não teve muitas testemunhas. No texto de partida esse tipo de crime é definido com a repetição do pronome indefinido “ninguém” e dos verbos conjugados na terceira pessoa do singular: “ninguém sabe, ninguém viu”.

O registro de personagens idosas do texto de partida pode, às vezes, parecer pouco natural. O Exemplo 23 é PP, que está visivelmente doente, conversando com dona Cecina, proprietária do apartamento que ele aluga. Ele vem visitá-lo para ver como ele está:

### EXEMPLO 23

Tu tá doente, menino. Eu te disse que tu tava doente.

Ele tosse antes de responder.

Tô bem, dona Cecina.

Tá doente sim. **Tá com cara de peixe morto**. Passa no **postinho**.

Vou passar, pode deixar.

Cadê tua **cachorrinha**?

Perdi ela, dona Cecina.

Que **judiaria** (GALERA, 2012a, p. 240).

Jesteś chory, chłopcze. Mówiłam ci, że jesteś chory.

Kaszle, zanim odpowiada.

Wszystko ze mną w porządku, pani Cecino.

Jesteś chory. **Masz minę jak zdechła ryba**. Idź na **pogotowie**.

Na pewno pójdę.

Co z twoim **psem**?

Zgubiłem go, pani Cecino.

Co za **niefart** (CHARCHALIS, 2016, p. 396).

Você está doente, menino. Eu disse para você que você estava doente.

Ele tosse antes de responder.

Esá tudo em ordem comigo, dona Cecina.

Você está doente. Você tem cara de peixe morto. Vai no pronto atendimento.

Com certeza, vou lá

O que aconteceu com seu cachorro?

Eu o perdi, dona Cecina.  
Que azar (JÓZEFOWSKA, 2018).

A mulher assume o papel da protetora, quase mãe do rapaz, insistindo que ele está doente e aconselhando-o a ir ao posto de saúde. Ela usa os diminutivos “postinho” e “cachorrinha” para expressar afetividade. Emprega também as expressões coloquiais “cadê”, “cara de peixe morto” e a expressão mais regional, “judiaria”, que de acordo com o *Dicionário Catarinense* é o ato ou efeito de judiar, maltratar, fazer mal aos outros. Os diminutivos e conseqüentemente o carinho da idosa perdem-se na tradução, só o vocativo – *chłopcze* – “menino” conserva um pouco esse efeito. A expressão “estar com cara de peixe morto” fica traduzida literalmente e é compreensível, apesar de não ser comum em polonês. O regionalismo “judiaria” encontra o seu correspondente no substantivo neutro “azar”.

Seguindo bem de perto o texto de partida, o tradutor recria o texto em polonês que contém traços de português. Charchalis usa o correspondente mais próximo na pronúncia e grafia, por exemplo, ele traduz “sério” por *serio*, sendo que há outras opções (*na prawdę* – “na verdade”, *nie gadaj* – “que você está falando”, etc). Ele repete as colocações brasileiras traduzindo literalmente construções pouco comuns em polonês, como nos exemplos seguintes:

#### EXEMPLO 24

**Absorve** aos poucos a visão abrangente do mar encrespado... (GALERA, 2012a, p. 33).  
Powoli **wnika w niego** szeroka wizja wzburzonego oceanu... (CHARCHALIS, 2016, p. 53).  
Devagar a visão ampla do oceano encrespado **se infiltra nele** (JÓZEFOWSKA, 2018).

#### EXEMPLO 25

É alto e **preenche** bem um casaco e uma calça folgados (GALERA, 2012, p. 243).  
Jest wysoki i znakomicie **wypelnia sweter** i luźne spodnie (CHARCHALIS, 2016a, p. 403).  
É alto e **preenche** muito bem um casaco e umas calças folgadas (JÓZEFOWSKA, 2018).

O Exemplo 26 mostra uma situação mais rara, quando a expressão do texto de partida poderia ser facilmente recriada, mas não foi. A expressão “vista cinco estrelas” poderia ser traduzida com *pięciogwiazdkowy widok*, mas foi traduzida coloquialmente com *superwidok* (supervista). As duas frases foram juntadas em uma e separadas por uma vírgula:

#### EXEMPLO 26

Uau! **Vista cinco estrelas**. (GALERA, 2012a, p. 153).  
Łał, **superwidok!** (CHARCHALIS, 2016, p. 256).  
Uau, **supervista!** (JÓZEFOWSKA, 2018).

A expressão não registrada em dicionários “enfiar-se num buraco na areia como uma tatuíra” foi recriada, mas o nome do animal foi substituído por “tartaruga”:

**EXEMPLO 27**

se enfiou num buraco na areia como uma **tatuíra** (GALERA, 2012, p. 179)  
zakopałeś się w dziurze w piasku jak **żółw** (CHARCHALIS, 2016, p. 298)  
você se enfiou num buraco na areia como uma **tartaruga** (JÓZEFOWSKA, 2018).

Tatuí, chamado de taturíra no Rio Grande do Sul, de acordo com o *Dicio* (Dicionário Online de Português), é uma espécie de pequeno crustáceo que vive enterrado nas praias brasileiras. O tradutor, provavelmente, optou por essa solução, visto que tatuís poderiam não ser reconhecidos pelo público de chegada.

O Exemplo 28 se refere ao voto “Boa corrida, aí”, que foi recriado literalmente com *No to dobrego bieganía*, sendo que em polonês parece que as pessoas costumam formular desejos mais imprecisos (*milego popołudnia* – “boa tarde”, *milego dnia* – “que tenha bom dia”, *baw się dobrze* – “se divirta”) e em português brasileiro mais específicos (boa aula, bom trabalho, boa leitura, bom almoço, etc.):

**EXEMPLO 28**

Tu não tem um pouco d’água aí por acaso, né.  
Não tenho.  
Beleza. **Boa corrida aí** (GALERA, 2012a, p. 236).

Nie masz przypadkiem trochę wody, co?  
Nie mam.  
Super. **No to dobrego bieganía** (CHARCHALIS, 2016, p. 392).

Não tem por acaso um pouco d’água, né?  
Não tenho.  
Ótimo. Então boa corrida (JÓZEFOWSKA, 2018).

As respostas com o verbo, em vez de uma outra expressão (como, por exemplo, *claro*, *com certeza*, *sim*), não são tão comuns em polonês e podem causar estranhamento. O Exemplo 29 é PP falando com o filho de Dália, e o Exemplo 30 é ele falando com a amiga Jasmim:

**EXEMPLO 29**

Doeu muito?  
**Doeu** (GALERA, 2012a, p. 111).

Bardzo bolalo?  
**Bolalo** (CHARCHALIS, 2016, p. 184).

Doeu muito?  
Doeu (JÓZEFOWSKA, 2018).

### EXEMPLO 30

Vai querer fazer o passeio?

**Vou** (GALERA, 2012, p. 153).

Będziesz chciał popłynąć?

**Będe** (CHARCHALIS, 2016, p. 220).

Vai querer fazer o passeio?

**Vou** (JÓZEFOWSKA, 2018).

O tradutor reparou nesse possível estranhamento, dizendo que poderia soar artificial, mas não o mudou de propósito, por acreditar que combinava com o estilo da obra<sup>69</sup>. Os diálogos são curtos, dinâmicos e dispensam o uso de travessão.

A palavra coloquial “né” é traduzida simplesmente com *nie* (não) e “tá” é traduzida pelo menos uma vez com *tak*, conseguindo manter o mesmo som, uma grafia e significados parecidos.

### EXEMPLO 31

Em Imbituba, **né?** (GALERA, 2012a, p. 155).

W Imbitubie, **nie?** (CHARCHALIS, 2016, p. 258).

Em Imbituba, **né?** (JÓZEFOWSKA, 2018).

### EXEMPLO 32

O desmanche era feito bem ali na frente da pedra do Baú, **tá** pessoal... (GALERA, 2012a, p. 154).

Patroszenie odbywało się dokładnie naprzeciwko skały Baú, **tak**, proszę państwa... (CHARCHALIS, 2016, p. 257).

O desmanche era feito exatamente na frente na pedra do Báu, **sim**, senhores... (JÓZEFOWSKA, 2018).

Às vezes, é recriada a dupla negação com “não” repetido, também, no final da frase, para dar ênfase:

### EXEMPLO 33

**Não é prego não**, moça (GALERA, 2012a, p. 174).

**To na pewno nie** gwóźdź, dziewczyno, **na pewno nie** (CHARCHALIS, 2016a, p. 291).

Isso **com certeza não é** prego, moça, **com certeza não** (JÓZEFOWSKA, 2018).

O marcador de discurso “sabe” inserido no final da fala em português, em polonês, costuma ser usado no início da frase para atrair a atenção do leitor e começar a frase. No entanto, no Exemplo 34, o uso de “sabe” português foi levado ao texto de chegada:

---

<sup>69</sup> Informações fornecidas por e-mail no dia 8 de março de 2018.

#### EXEMPLO 34

Mas eu suspeito que essa tua atitude é só pra que as pessoas acabem te procurando, porque tu não quer falar primeiro, **sabe?** (GALERA, 2012a, p. 96).

Podejrzewam jednak, że zachowujesz się tak tylko po to, żeby do Ciebie podejść, bo Ty nie chcesz odezwać się jako pierwszy, **wiesz?** (CHARCHALIS, 2016, p. 158).

Eu suspeito, porém, que você se comporta assim só para as pessoas chegarem para você, porque você não quer entrar em contato primeiro, **sabe?** (JÓZEFOWSKA, 2018).

No Exemplo 35, o verbo “*tinha*”, no sentido de “*havia*”, é traduzido com a forma do verbo “*ter*”, na segunda pessoa do singular, para conservar este uso do verbo *ter*, que já existe em polonês, mas na negação (*nie ma* – “*não tem*”).

#### EXEMPLO 35

pra cada moto ou caminhonete Rural **tinha** cinco carros de boi (GALERA, 2012a, p. 13).

na każdy motor czy półciężarówkę **miałeś** pięć wozów zaprzężonych w woły (CHARCHALIS, 2016, p. 20)

para cada moto ou caminhonete **você tinha** cinco carros atrelados a bois (JÓZEFOWSKA, 2018)

No Exemplo 36, o pronome pessoal “*a gente*” é traduzido com o substantivo *człowiek*, que quer dizer “*homem*”, assemelhando assim os significados literais e a maneira de falar das duas línguas. O contexto da frase é PP comentando que a vista no lugar onde ele se encontra é muito linda. Portanto, ele se inclui no pronome “*a gente*”, que significa “*nós*” e a frase poderia ser traduzida com *my*, isto é, “*nós*”. A expressão “*a gente*” pode ter também o significado de “*pessoas*” e ser traduzido com *ludzie* ou como uma expressão em voz passiva, por exemplo, *widac* (*vê-se*) ou *widzi się* (*dá para ver*). No entanto, o tradutor não optou por essas soluções.

#### EXEMPLO 36

**A gente** vê a lagoa e a praia de um ângulo bem diferente (GALERA, 2012a, p. 192).

**Człowiek** widzi jezioro i plażę zupełnie inaczej (CHARCHALIS, 2016, p. 319).

**A pessoa** vê o lago e a praia totalmente diferente (JÓZEFOWSKA, 2018).

O tradutor acolhe o estrangeiro deixando os leitores sentirem que estão lendo um texto traduzido. O tradutor cria novos significados, inova a sua própria língua por meio da língua estrangeira, o que se revela na língua do romance.

Para Venuti (1995), a ilusão de fluência do texto, como se o texto de chegada fosse produzido na língua de chegada, causa a invisibilidade do tradutor, de modo que sua sugestão é adotar a estratégia de estrangeirização com a qual a presença do tradutor no texto será marcada. No entanto, toda tradução é, pelo menos em parte, “*domesticação*”. Quando é possível inovar, enriquecer, dialogar, isso é feito, e nas palavras de Antoine Berman (2002

[1984]), a estranheza da obra estrangeira não é apagada. O tradutor fica visível quando não traduz: por exemplo, termos culturalmente marcados, a exemplo de “gaúcho” ou “quentão”. A tradução em questão constitui uma mistura de dois tipos de traduções, conforme destacado por Toury (1995): a tradução orientada para a cultura de partida (quando o tradutor segue as normas da língua e cultura do texto de partida) e a tradução orientada para a cultura de chegada (tradução aceitável na cultura e língua para a qual traduz).

Em termos de tradução das palavras pertencentes a uma cultura específica, Hejwowski (2004, p. 29) salienta, inspirando-se em Malinowski (1935), que: “O texto é com uma janela que nos deixa ver uma enorme e complexa realidade, mas só o conhecimento dessa realidade (sem o qual nós podemos olhar, mas não ver nada) permite que o tradutor faça uma tradução completa<sup>70</sup>.” É essencial o tradutor conhecer a realidade da cultura de chegada para poder atuar como mediador cultural. Como Charchalis nunca visitou o Brasil, a tradução de palavras culturalmente marcadas pode tornar-se desafiante.

Respondendo à pergunta como traduzir as palavras culturalmente marcadas no seu romance, Galera (Apêndice B) destaca:

Cabe ao tradutor fazer esse julgamento e decidir se deve manter o termo original em itálico, traduzir de maneira mais direta ou recriar com uma palavra ou expressão diferente, mas que preserve o sentido pretendido pelo autor. Notas de rodapé devem ser evitadas, via de regra, mas não sou contra o uso delas e em certos casos são a única maneira de garantir que o leitor da tradução compreenderá um detalhe ou informação crucial da narrativa. No caso de marcas culturais, o tradutor deve se perguntar se o leitor conseguirá apreender sozinho o contexto e significado de determinada expressão. Se estiver convencido que não é possível, uma nota de rodapé pode ser conveniente.

Consequentemente, o escritor não descarta as notas de rodapé que podem ser usadas quando o tradutor ou a tradutora julgar que uma expressão não será compreensível pelo público da língua de chegada.

O substantivo “gaúcho” e o adjetivo “sertanejos” são introduzidos no texto de chegada sem qualquer explicação. Charchalis (Apêndice B) constata que as notas de rodapé devem ser evitadas, que elas dão um carácter enciclopédico ao romance. Ele afirma: “o romance serve para passar tempo, não é um tratado político, científico, pedagógico, etc. Se alguém lê um romance para conhecer a verdade, está enganado...”.

No entanto, será que o leitor conseguirá entender o que essas palavras significam? Certamente, não será fácil, senão impossível, encontrar o significado delas para um leitor que

---

<sup>70</sup> “Tekst jest niczym okno pozwalające nam zobaczyć ogromną skomplikowaną rzeczywistość i dopiero znajomość tej rzeczywistości (bez której możemy patrzeć, ale nie widzieć) pozwala tłumaczowi dokonać pełnego przekładu tekstu.”



não fala português. A palavra “gaúcho” é simplesmente transportada para o polonês como “gaucho”, sendo que a pronúncia provável vai ser “gaurro” com R “francês”. Na internet polonesa as informações rápidas que uma leitora ou um leitor poderá encontrar a respeito dizem que gaúcho é um tipo de vaqueiro da América do Sul, que usa vestimenta específica, tem suas tradições e trabalha com gado bovino e cavalos nos pampas. Não é mencionado que o termo pode ser um nome genérico para os habitantes do estado brasileiro do Rio Grande do Sul. Isso pode causar um efeito cômico ao ler sobre gaúchos indo surfar:

#### EXEMPLO 37

Quando a **gauchada** começou a se meter lá deu muito problema. Teve uma invasão de **gaúchos** de uma hora pra outra. Vinham pra acampar, surfar (GALERA, 2012, p. 139).

Kiedy **gauczowie** zaczęli tam przyjeżdżać, pojawiło się mnóstwo problemów. Z dnia na dzień prawdziwa inwazja **gauczów**. Przyjeżdżali na kemping, surfować (CHARCHALIS, 2016, p. 233).

Quando os gaúchos começaram a ir lá, apareceram muitos problemas. De um dia para o outro, uma verdadeira invasão de gaúchos. Vinham acampar, surfar (JÓZEFOWSKA, 2018).

No Exemplo 38, o termo referente à música sertaneja aparece também sem nenhuma explicação do tradutor. No entanto, as informações sobre esse gênero provavelmente poderiam ser encontradas pelas leitoras e pelos leitores na internet.

#### EXEMPLO 38

A xi Quermesse de Garopaba com o show de Gian e Giovani. **As músicas da dupla sertaneja...** (GALERA, 2012a, p. 116).

XI Jarmark w Garopabie z show Giana i Giovaniego. **Piosenki sertanejos tego duo...** (CHARCHALIS, 2016, p. 193).

XI Feira em Garopaba com o show de Gian e Giovani. **As músicas sertanejas desta dupla...** (JÓZEFOWSKA, 2018).

Frequentemente, o tradutor substitui um termo marcado culturalmente por um heterônimo, e a título de exemplo, *deser kokosowy* (doce de coco) por “cocada”, *orzech* (noz) por “pinhão”, *policzja* (polícia) por “Polícia Civil”, *poliejant* (policial) por “ex-delegado”, ou ele procura um correspondente, como no caso de “xis-coração” - *kanapka z szaszłykiem* (sanduíche com espetinho), “pastéis de carne” - *paszteciki z mięsem* (pastéis com carne), “feriadão” - *święta* (feriados), “coloradas” - *kibicki Interu* (torcedoras de Inter), “caseiro” - *parobek* (trabalhador rural).

Os elementos da culinária brasileira são também raramente inseridos sem explicação, “erva mate” e “chimarrão” são traduzidos como *mate*, *yerba mate*; “quentão” e “moqueca” são transcritos:

**EXEMPLO 39**

Pedem uma moqueca de frutos do mar (GALERA, 2012, p. 177).  
Zamawiają **moquecuę** z owocami morza (CHARCHALIS, 2016, p. 295).  
Pedem uma moqueca com frutos do mar (JÓZEFOWSKA, 2018).

**EXEMPLO 40**

Espeta umas garoupas pra gente fazer moqueca (GALERA, 2012a, p. 76).  
Ustrzel kilka rybek, to zrobimy sobie **mokekę** (CHARCHALIS, 2016, p. 123).  
Atira em alguns peixes para a gente fazer moqueca (JÓZEFOWSKA, 2018).

O cuidado deveria ser tomado ao se declinar o substantivo sempre de acordo com a mesma grafia. O caso acusativo escrito de acordo coma a grafia mais apolonesada “mokekę” facilita a pronúncia, mas a grafia mais brasileira “moquecuę” facilita as possíveis buscas pela receitas ou fotos do prato, caso alguma leitora ou algum leitor se interessar.

Dois termos referentes à arquitetura, à história e aos costumes brasileiros parecem ter exigido grande imaginação do tradutor: área de serviço e chácara. De acordo com o dicionário *Aulete Digital*, “chácara” é uma pequena propriedade rural situada próxima à área urbana, destinada ao recreio ou à produção em pequena escala de legumes e frutas. Esse termo poderia ser traduzido para o polonês como *ogródek działkowy*, *działka*, *domek letniskowy*, *posiadłość za miastem*. O substantivo “chácara” aparece nove vezes no texto de partida: duas vezes ele é omitida pelo tradutor, três vezes é traduzido como *dom* – “casa”, e nos outros casos como: *gospodarstwo* – “fazenda”, *nieużytki* – “terreno baldio”, *budynek* – “edifíciozinho” e *chalupa* – “cabana”.

O termo “área de serviço”, de acordo com *Aulete Digital*, é um espaço (ger. junto à cozinha e à entrada de serviço) destinado à lavagem e secagem de roupa, armários para material de limpeza etc. Poderia ser, portanto, traduzido como *pomieszczenie gospodarcze*, *skrytka*, *pralnia*, *spizarnia*, etc. No entanto, no texto de chegada fica traduzido como *patio* “pátio”, *niewielkie patio* “um pátio pequeno”, *kuchenne patio* – “um pátio da cozinha” e, finalmente, também como *maleńka kuchnia* – “cozinha pequenininha”. Uma técnica que poderia ajudar a resolver essas questões é marcar os termos problemáticos na primeira leitura do texto, principalmente os que se repetem, pesquisar o significado deles, procurar a melhor tradução deles e depois aplicá-la sempre no texto.

Os marcadores conversacionais e as interjeições são elementos típicos de oralidade no romance analisado nesta dissertação. O escritor serviu-se desses recursos para dar mais

viabilidade e naturalidade ao texto. Para fins de ilustração, no Apêndice C, Tabela 2, há esses elementos encontrados no texto de partida, junto com a tradução no texto de chegada. A tendência do tradutor é reproduzir esses recursos no texto de chegada. Eles são apagados muito raramente.

Os imperativos “olha só”, “escuta”, “vem cá” têm várias funções, respectivamente: mostrar interesse ou atrair atenção, atrair atenção e começar um assunto novo. “Escuta” é traduzido literalmente como *sluchaj*, e “vem cá” às vezes também como *sluchaj* e às vezes com “tá bom”, como no Exemplo 41:

#### EXEMPLO 41

**Mas vem cá**, o doutor delegado tinha alguma coisa nova a dizer sobre o teu vô? (GALERA, 2012a, p. 147).

**No dobra**, ale ten policjant miał ci do powiedzenia coś nowego? (CHARCHALIS, 2016, p. 245).

Tá bom, mas o policial não tinha alguma coisa nova para falar para você? (JÓZEFOWSKA, 2018).

Para traduzir a interjeição “Olha só”, usada para marcar surpresa, Charchalis tende a escolher uma expressão oral um pouco irônica, “patrz pan”, que literalmente significa “olha, senhor”. Isso é evidenciado no Exemplo 42, que mostra a conversa de Jasmim com PP:

#### EXEMPLO 42

Na real eu vim pra Garopaba fazer uma pesquisa pro meu mestrado.

**Olha só**. Mestrado em quê? (GALERA, 2012a, p. 156).

Tak naprawdę przyjechałam do Garopaby, że przeprowadzić badania do pracy magisterskiej.

**No, popatrz pan**. Magisterka z czego? (CHARCHALIS, 2016, p. 260).

Na verdade eu vim para Garopaba fazer uma pesquisa para a dissertação de mestrado.

**Olha só**. Mestrado em quê? (JÓZEFOWSKA, 2018).

A expressão usada para concordar com alguém: “tá bom” (p. 199) é traduzida com uma expressão coloquial *W porzo* (p. 331), isto é, “tudo bem”, “beleza”. O adjetivo “bom” usado para mostrar uma opinião contrária foi traduzido com *cóż* e “então tá” (p. 132), usado no final de uma conversa como *No to nara* (p. 22), isto é, “então, até mais”. “Pode deixar” (p. 115) foi recriado como *proszę się nie przejmować* (p. 36) – “por favor, não se preocupe”, *Nie ma stresu* (p. 191) - “Sem estresse” e *Na pewno* (p. 22) - “Com certeza”.

Para traduzir o marcador “seguinte”, usado para começar uma explicação ou uma frase, o tradutor polonês escolhe as expressões *zrobimy tak; jest tak; coś takiego*:

#### EXEMPLO 43

Olha, pensa **o seguinte** (GALERA, 2012a, p. 19).  
Słuchaj, pomyśl **o czymś takim** (CHARCHALIS, 2016, p. 29).  
Escuta, pensa uma coisa assim (JÓZEFOWSKA, 2018).

O conector “aliás”, que serve entre outras coisas, para acrescentar uma informação nova, foi traduzido com duas expressões orais em polonês *A właśnie* e *Zresztą*:

#### EXEMPLO 44

**Aliás**, comprei um iPhone! (GALERA, 2012a, p. 259).  
**A właśnie**, kupiłam sobie iPhone’a! (CHARCHALIS, 2016, p. 429).  
**Aliás**, me comprei um iPhone! (JÓZEFOWSKA, 2018).

#### EXEMPLO 45

**Aliás**, bom tu ter aparecido (GALERA, 2012a, p. 111).  
**Zresztą** dobrze, że przyszedłeś (CHARCHALIS, 2016, p. 185).  
**Aliás**, é bom que você veio (JÓZEFOWSKA, 2018).

As interjeições mais frequentemente observadas no romance são as seguintes: *ih*, *ué*, *xi*, *arrã*, *hein*, *ei*, *ai*, *uau*, *opa*, *hum*, *pô*, *opa*, *ora bolas*, *meu Deus*, *nossa*. Nos Exemplos 46 e 47, pode-se observar o uso de interjeições no início de fala, separados geralmente por ponto da frase principal:

#### EXEMPLO 46

Conseguiu voltar da festa aquele dia?  
**Ih**. Eu tava muito doida. Não lembro de quase nada (GALERA, 2012a, p. 47).

Udało ci się wrócić z imprezy tamtego dnia?  
**Ej**. Bardzo się zrobiłam. Prawie nic nie pamiętam (CHARCHALIS, 2016, p. 75).

Conseguiu voltar da festa aquele dia?  
**Ei**. Fiquei chapada demais. Não lembro de quase nada (JÓZEFOWSKA, 2018).

#### EXEMPLO 47

Tem que trazer alguma coisa?  
Proteção pro sol. Câmera. Água a gente oferece. Olha só, tem que deixar pago.  
**Xi**. Não trouxe dinheiro (GALERA, 2012a, p. 163).

Muszę coś ze sobą zabrać?  
Ochronę przed słońcem. Aparat. Wodę dajemy. No i słuchaj, musisz zapłacić.  
**Oj**, nie mam pieniędzy (CHARCHALIS, 2016, p. 255-256).

Preciso trazer alguma coisa?  
Proteção pro sol. Câmera. Nós oferecemos água. E escuta, você tem que pagar.  
**Ai**, não tenho dinheiro (JÓZEFOWSKA, 2018).

As interjeições “*xi*” e “*ih*” são traduzidas com correspondentes curtos, de duas letras e a pontuação do texto de partida é mantida no texto de chegada.

A interjeição “*hein*” é muito frequente, e o tradutor tende a traduzi-la como *co*, ou *nie*, *dobrze* (né, não é, tá bom). “*Ei*” e “*opa*” são traduzidos com *hej*, que remete à pronúncia

parecida em português de “ei”; “hum” com *hm*; “nossa” como *o cholera, o matko, jezu* (caraca, nossa senhora, Jesús); “meu Deus” como *matko boska, mój Boże* (nossa senhora, meu Deus). “Pô” é omitido; “ora bolas” é traduzido como *też mi coś* (nada demais); “uau”, forma aportuguesada de inglês *wow*, é traduzido também com a forma apolonesada *lal*.

Muito raramente as interjeições são apagadas ou transformadas em palavras que não são interjeições, como no Exemplo 48, no qual PP conversa com uma aluna:

**EXEMPLO 48**

Tá fazendo os exercícios na academia?

**Arrã** (GALERA, 2012a, p. 104).

Ćwiczysz w klubie?

**Jasne** (CHARCHALIS, 2016, p. 173).

Está fazendo exercícios na academia?

**Claro** (JÓZEFOWSKA, 2018).

Para traduzir a resposta afirmativa coloquial “arrã”, o tradutor polonês usa um advérbio mais neutro, *jasne*, sendo que há em polonês a interjeição *acha*, que também é usada nesse sentido, porém, talvez um pouco menos do que em português. Em polonês, ela é provavelmente mais usada para demonstrar a compreensão, como “entendi”, em português.

Outra característica marcante não só do estilo do romance, mas do português brasileiro, é o amplo uso de sufixos diminutivos, sufixos aumentativos e sufixos de coleções. Eles fazem parte das marcas de oralidade, conforme definidas no primeiro capítulo desta dissertação. No texto de partida, foram observados três tipos principais de sufixos:

- sufixos designativos de coleções (por exemplo *-ada, -agem*);
- sufixos designativos de aumento (por exemplo *-ão, -ona, -eira, -ança*);
- sufixos designativos de diminuição (por exemplo *-inho, -inha, -zinho, -zinha*).

Na comparação do texto de partida com o texto de chegada, foi constatado que a ocorrência dos sufixos de aumento e de coleções é muito menor do que a ocorrência dos sufixos de diminuição, e que, aproximadamente, a metade dos diminutivos do texto de partida foi traduzida com diminutivos no texto de chegada; o resto foi traduzido com formas neutras. Todos os três tipos de sufixos ocorrem principalmente com substantivos, muito menos com adjetivos e em casos pontuais com advérbios.

O uso de sufixos de diminuição pode ter múltiplas funções, além da função de designar o tamanho pequeno. Leandro Vidal Carneiro (2014, p. 167-168), baseando-se em

outros autores (OLIVEIRA, 2010; EMILIO, 2003), estabeleceu quatro possíveis significados dos diminutivos: dimensão (coisa, pessoa pequena), ênfase (para reforçar a ideia), expressividade afetiva (de carinho), expressividade pejorativa (de desprezo).

No texto de partida, podem ser encontrados casos desses quatro grupos de diminutivos:

- α) Dimensão: “guriazinha” – *dziewczynka* (menininha), “prainha” – *plaża* (praia), “capelinha” – *kaplica* (capela), “vai dar uma voltinha” – *przechadza się* (passeia), “apartamentinho” – *małe mieszkanie* (pequeno apartamento), “vestidinhos” – *sukieneczki* (vestidinhos).
- β) Ênfase nos advérbios: “cedinho” – *wczesnie rano* (cedo de manhã), “baixinho” – *cichutko* (baixinho), “piorzinho” – *trochę gorszy* (um pouquinho pior), “rapidinho” – *na chwilkę* (por um momentinho), “devagarinho” – *powoli* (devagar), “encaixou direitinho” – *świetnie pasowało* (encaixou muito bem).
- γ) Ênfase nos adjetivos: “gordinha” – *trochę gruba* (um pouco gorda), “magrinha” – *bardzo chuda* (muito magra), “onda fraquinha” – *niewysokie fale* (ondas pouco altas), “desde pequenininho” – *od małego* (desde pequeno), “vai sentadinho” – *siedzi* (está sentado).
- δ) Ênfase nos substantivos: “probleminha” – *nieznaczny problem* (problema insignificante), “dá um tapinha” – *lekko klepie* (bate ligeiramente), “piadinha” – *niewiny żarcik* (piada inocente).
- ε) Expressividade afetiva: “um carequinha” – *łysy człowiek* (uma pessoa careca), “guriazinha” – *lala* (boneca), “cachorrinha” – *pies, psiak* (cão, cachorrinho), “solzinho” – *słoneczko* (solzinho), “aulinha” – *zajęcia* (aulas).
- φ) Expressividade pejorativa: “traficantezinho” – *diler* (traficante), “provinciazinha” – *provincja* (província), “espertinho” – *cwany* (esperto), “injeçãozinha” – *zastrzyk* (injeção).

Essa divisão permite observar fenômenos curiosos. Parece que a expressividade pejorativa que marca pouco valor e importância que o falante dá à coisa referida foi difícil de ser percebida pelo tradutor e, conseqüentemente, de traduzir. Nenhum dos quatro diminutivos

com esse valor foi traduzido com algum matiz pejorativo, só pelo contexto da frase as leitoras e os leitores talvez deduzam o valor negativo<sup>71</sup>.

O segundo grupo, diminutivos com valor de ênfase, que são geralmente advérbios, adjetivos ou também substantivos, não representa uma tendência clara. Os advérbios geralmente foram traduzidos com um diminutivo também em polonês, como em *cichutko* (baixinho), com o termo *trochę* (um pouquinho) ou com um advérbio mais coloquial, como em *świetnie* (direitinho). No caso do advérbio “devagarinho”, que aparece frequentemente no romance, ele foi sempre traduzido com *powoli* (devagar), apesar de existir um diminutivo comum em polonês: *powolutku*. A ênfase nos adjetivos é traduzida com “um pouco” ou “muito”, ou então ignorada, apesar de existirem formas correspondentes em polonês (*od malutkiego* – desde pequenininho, *slabiutkie fale* – onda fraquinha, *ładnie sobie siedzi* – está sentada bonitinho). A ênfase nos substantivos foi praticamente sempre percebida pelo tradutor e traduzida com um acréscimo de adjetivo ou advérbio, para melhor definir o substantivo.

Carneiro (2014) sugere que o valor de diminutivo mais empregado pelos falantes é o de expressividade afetiva, seguido pelo valor de dimensão. Turunen (2006), Basso e Petry (2013) confirmam essa constatação analisando a tradução de um romance do português para o francês e uma história em quadrinhos do francês para o português. Eles constatam que os diminutivos são mais ligados à expressividade, e menos à diminuição de tamanho. Como a expressividade e a ênfase são recursos típicos de língua oral, os diminutivos podem ser considerados também uma das características da língua oral.

No texto de partida também esses dois usos, a saber, de dimensão e de expressividade afetiva, foram os mais frequentes. Pode-se perceber que o tradutor comete inconsistências, às vezes traduzindo esses valores de diminutivo português, às vezes não. É possível que ele tenha feito isso considerando o fato de que algumas leitoras e alguns leitores poloneses poderiam considerar o abuso de diminutivo como uma característica de língua infantil que não combina com o estilo de romance<sup>72</sup> (há no romance somente uma criança no papel secundário, a maioria dos personagens são homens adultos, o assunto é sério, etc.). Uma prova disso é a tradução do substantivo com sufixo diminutivo “festinha”, que aparece cinco vezes no romance. Ele é traduzido como *impreszka* (festinha), quando pronunciado por personagens

---

<sup>71</sup> Os diminutivos com este valor poderiam ser traduzidos respectivamente por: *koleś zajmujący się dilerką* (cara que mexe com venda de drogas), *wieś* (campo), *cwaniaczek* (espertinho), *jakiś tam zastrzyk* (uma injeção qualquer).

<sup>72</sup> Os autores dos artigos disponíveis nesses sites chamam o amplo uso de diminutivo pelos poloneses hoje em dia de uma “tendência” ou “praga”, e aconselham não abusar dos diminutivos para não parecer infantil: <<http://www.netlinguist.pl/blog/bileciki-rachunczek-mandacik-mania-zdrabniania/>>; <<http://lukaszrokicki.pl/2011/09/13/zdrobnienia-zdrobnionka-funkcjonalne-i-niefunkcjonalne/>>.

femininos, *impreza* (festa), quando pronunciado por homem, e *przyjęcie* (recepção), quando pronunciado pelo narrador do romance. A palavra foi pronunciada três vezes por personagens femininos e duas vezes foi traduzida como *imprezka* e uma vez como *impreza*. Pode-se concluir, portanto, que o tradutor provavelmente manipula o texto, adequando-o a que julga serem as normas de língua de chegada. Uma possível solução, nesse caso, pode ser a introdução de palavras coloquiais para “festa”, tais como: *dżampra*, *balet*, *bauns*, *biba*, *melanż*, de acordo com o dicionário *Totalny Słownik Najmłodszej Polszczyzny* (CHACIŃSKI, 2007).

No Exemplo 49, o personagem principal está falando com a veterinária Greice e ele está feliz de poder levar a cadela para casa:

#### EXEMPLO 49

Botava quarenta, cinquenta por hora e ela vinha correndo atrás do carro até o **mercadinho** ou mesmo até a estrada do Trabalhador que ficava a três ou quatro quilômetros. Quando eu via o meu pai com mais frequência e a Beta era mais **novinha**, eu levava ela pra correr comigo às vezes. Ela me acompanhava por oito, dez quilômetros, **bonitinha**, na coleira (GALERA, 2012a, p. 149-150).

Jechał czterdzieści, pięćdziesiąt na godzinę, a ona biegła za samochodem aż do **rynku** albo nawet do drogi Trabalhador, która przebiega o trzy czy cztery kilometry od domu. Kiedy częściej odwiedzałem ojca i Beta była **młodsza**, czasem zabierałem ją ze sobą, żeby pobiegać. Ona biegła ze mną po osiem, dziesięć kilometrów, **bardzo grzeczna**, na smyczy (CHARCHALIS, 2016, p. 249).

Ele ia com a velocidade de quarenta, cinquenta por hora e ela corria atrás do carro até a **praça principal** ou até a estrada Trabalhador que passava três ou quatro quilômetros de casa. Quando eu visitava o pai mais e a Beta era mais **nova**, às vezes eu levava-a comigo para correr. Ela corria comigo por oito, dez quilômetros, **muito bem comportada**, na coleira (JÓZEFOWSKA, 2018).

Três diminutivos foram usados no texto de partida e nenhum no texto de chegada. Apenas o adjetivo “bonitinha” foi traduzido por “bem comportada”, e o advérbio “muito” foi acrescentado. Os diminutivos desse fragmento têm a função importante de demonstrar amor e carinho que PP tem para a cadela de seu pai. O Exemplo 50 é a fala da mãe de PP:

#### EXEMPLO 50

Viajei **quentinha** e a estrada tava bem vazia. Faz um café pra tua mãe? (GALERA, 2012a, p. 176).

Było mi ciepło po drodze i droga była pusta. Zrobisz **mamusi kawusię**? (CHARCHALIS, 2016, p. 294).

Eu não tinha frio no caminho e a estrada estava vazia. Você vai fazer um **cafezinho** para tua **mamãe**? (JÓZEFOWSKA, 2018).



Nesse exemplo, pode-se observar que o tradutor introduziu dois diminutivos na segunda frase desse fragmento e não na primeira, na qual no texto de partida há só um diminutivo. Ele recompensou assim as perdas dos diminutivos que aconteceram em outras ocasiões. Contudo, os dois diminutivos, um do lado do outro, podem ter um ligeiro efeito cômico em polonês. Por isso, talvez tivesse sido melhor propor nessa frase o adjetivo *puściutka*, isto é, a forma diminutiva do adjetivo “vazia”, também porque no texto de partida diz: “bem vazia”, e o diminutivo transmitiria também esse significado de muito vazio.

No exemplo a seguir, a coloquialidade da frase com o verbo mostrada pelo verbo “rolar” foi transmitida pelo diminutivo de substantivo “pôquer” – *pokerek*:

#### EXEMPLO 51

Vai rolar um **pôquer** lá na pousada (GALERA, 2012a, p. 115).

Pogamy w **pokerka** w pensjonacie (CHARCHALIS, 2016, p. 191).

Vamos jogar um poquerzinho na pousada (JÓZEFOWSKA, 2018).

No que tange aos aumentativos, eles são menos frequentes que os diminutivos no texto de partida e quase inexistentes no texto de chegada. Alice Pereira Santos (2009, p. 2501-2504), ao analisar os significados do sufixo *-ão*, destaca, entre outros, os seguintes usos: a ideia de tamanho grande, um recurso expressivo (*fuscão*, *peladão*), o valor de intensidade (*azulão* – tom forte de azul, *calorão* – calor intenso), o valor avaliativo melhorativo (*vidão* – vida boa) e o valor avaliativo pejorativo (*santalhão* – falso santo), sendo que os valores avaliativos podem variar de acordo com o contexto (*sabichão*, *machão*). Os sufixos aumentativos observados no texto de partida podem denotar:

- a) tamanho grande (*tempão*, *dinheirão*),
- b) intensidade (*palavra bundona*, *festança*),
- c) apreciação (*amigão*, *bonitão*).

No Exemplo 52, o pai de PP está explicando para ele como morreu o avô, Gaudério:

#### EXEMPLO 52

(...) fiquei um **tempão** sem visitar o pai e muitos meses depois recebi um telefonema de um delegado de Laguna dizendo que tinham assassinado ele. Teve um **bailão** dominical num **salão** qualquer lá da comunidade, um daqueles aonde vai a cidade inteira. No auge da **festança** falta luz (GALERA, 2012a, p. 16-17).

(...) długo nie odwiedzałem ojca i wiele miesięcy później zadzwoniła do mnie policja z Laguny z wiadomością, że został zamordowany. Była niedzielna potańcówka w jakimś lokalu w miasteczku, z tych, na które idzie całe miasto. W szczytowym momencie zgasło światło (CHARCHALIS, 2016, p. 24).

(...) por **muito tempo** não visitava o pai e muitos meses depois a polícia de Laguna me ligou com a informação que ele tinha sido assassinado. Teve um **baile** dominical num **recinto** na cidadezinha, um daqueles aonde vai a cidade inteira. No auge a luz apagou (JÓZEFOWSKA, 2018).

Nesse fragmento, nas três frases do texto de partida há quatro aumentativos e no texto de chegada não há nenhum aumentativo, apenas o substantivo “tempão” ganhou o advérbio “muito”. O substantivo “festaça” foi omitido. O substantivo “salão” poderia ser chamado de falso aumentativo, porque ele não significa somente uma sala grande, mas também um tipo de sala destinada a recepções e reuniões. Como é uma conversa informal de pai e filho, na qual o pai utiliza uma língua muito coloquial, a tradução com formas neutras apaga uma das características principais do texto e da fala do personagem do pai<sup>73</sup>. Na mesma conversa ele diz também:

#### EXEMPLO 53

Acho essa palavra **bundona**, tô evitando” (GALERA, 2012a, p. 18).

Uważam, że to **pompatyczne slowo**, staram się go unikać (CHARCHALIS, 2016, p. 29).

Acredito que essa **palavra** é **pomposa**, tento evitá-la (JÓZEFOWSKA, 2018).

O adjetivo “bundona” é a forma feminina de “bundão”, aumentativo de “bunda”, usado, segundo *Aulete Digital*, no mesmo significado de “bunda-mole”, para designar uma pessoa medrosa, covarde, mas também pouco dinâmica, apática. A frase do texto de chegada parece ser mais formal e forçada, não combinando com o estilo de fala do pai de PP. O mesmo acontece no Exemplo 54:

#### EXEMPLO 54

Deve valer um **dinheirão** (GALERA, 2012a, p. 184).

To pewnie **bardzo cenne** rzeczy (CHARCHALIS, 2016, p. 306).

Devem ser coisas **muito valiosas** (JÓZEFOWSKA, 2018).

É a fala de PP destinada à amiga Jasmim, na qual o substantivo aumentativo “dinheirão” ficou traduzido como “coisas muito valiosas”. De novo, a frase polonesa pode dar uma impressão de não combinar com o estilo do personagem principal<sup>74</sup>.

Outros aumentativos que perderam na tradução a ideia de aumento foram os substantivos e adjetivos: “amigão” – *przyjaciel* (amigo), “abração” – *cześć* (tchau), “barbão” – *broda* (barba), “bonitão” – *śliczny* (lindo), “bandidaça” – *ostrą* (brutal), “grandalhão” – *wielki*

<sup>73</sup> A frase “Teve um bailão dominical num salão qualquer lá da comunidade, um daqueles aonde vai a cidade inteira” poderia ser traduzida como “W niedzielę na jakiejś sali w tej wsi była wielka zabawa, jedna z tych na którą idzie cała wioska”. A palavra *wieś*, *wioska* (vilarejo, aldeia), seria usada, em vez de comunidade ou cidade, visto que Garopaba era naquela época um vilarejo de pescadores; e que a palavra “cidade” é usada também no sentido de qualquer lugar onde moram as pessoas, pode ser também um vilarejo.

<sup>74</sup> Essa frase, traduzida como *To pewnie kupę kasy/ful hajsu kosztuje* (Isso deve valer um monte de grana/uma nota preta), poderia adequar-se mais ao estilo de fala de PP.

(grande), “loucão” – *szaleniec* (um louco), “meio fechadão” – *zamknięty w sobie* (fechado dentro de si).

Os substantivos aumentativos que ganharam traduções com palavras coloquiais são, por exemplo: “amigona” – *kumpela*, “machão” – *kozak*, “gurizão” – *młodziak* (rapaz, jovem) ou *facet* (cara) e “programão” – *superplan* (um plano muito bom). Os substantivos “roubalheira” – *złodziejstwo* (roubalheira) e “podreira” – *ścierwo* (bosta) foram traduzidos com palavras pejorativas.

Os substantivos que tiveram acrescentados os sufixos nominais designativos de coleções: *-ada*, *-agem*, foram, em geral, traduzidos com palavras neutras: “camaradagem” – *przyjaźń* (amizade), “ladroagem” – *złodziejstwo* (roubalheira), “chuvarada” – *deszcz* (chuva), “mulherada” – *kobiety* (mulheres), “rapaziada” – *chłopaki, dzieciaki, ludzie* (rapazes, crianças, pessoas). O termo “gurizada” – *ekipa* (turma) perdeu a associação com o Sul do Brasil, mas ficou com a tradução coloquial. O substantivo “sujeirada” foi traduzido como *bagno* (pântano). Os substantivos restantes perderam na tradução a familiaridade e informalidade. Dois outros termos revelam a capacidade criativa da língua “babaquice” – *bzdury* (bobagem, besteira) e “coitadismo” – *użalenie się nad sobą* (reclamar de si mesmo). O primeiro foi traduzido com termo coloquial e o segundo com um termo neutro.

Outro fenômeno a ser observado nesta parte da dissertação são os erros. Como não poderia deixar de ser, no texto de chegada foram observados lapsos de diferentes tipos. Importa ressaltar primeiro que a ocorrência dos lapsos é uma característica intrínseca do todo texto traduzido, e, segundo, é uma característica que pode advir de um leque de razões. A editora pode ser culpada por não contratar uma pessoa que conheça perfeitamente as duas línguas e possa fazer a revisão; a revisora por ter proposto, ou, por não ter proposto algumas soluções alternativas; o tradutor pode ser culpado por não se questionar sobre a certeza das suas escolhas tradutórias; e, finalmente, o mercado editorial pode ser culpado por oferecer salários baixos aos tradutores, forçando-os assim a trabalharem cansados, de uma maneira rápida, em condições difíceis, sem acesso aos dicionários especializados ou computadores eficientes. À luz de ilustração, exemplificam-se os erros de acordo com a classificação de Hejwowski que foi apresentada no primeiro capítulo (HEJWOWSKI, 2004, p. 148):

1. Erros sintagmáticos (falsos amigos, calques, empréstimos injustificados): “cavalo branco” – *biały koń* (cavalo branco<sup>75</sup>), “dá uma puxadinha carinhosa” – *czule szarpie*

<sup>75</sup> Em polonês, diz-se *siwy koń*, isto é, cavalo cor-de-cinza, do mesmo jeito que se diz em português cavalo baio e não cavalo café-com-leite ou diz se pampa e não malhado.

(arranca carinhosamente<sup>76</sup>), “sítios verdejantes” – *zeleniejące miejsca* (lugares esverdeantes), “pizzas do cardápio” – *pizze z cardapio* (pizzas com cardápio),

2. Erros causados pela interpretação defeituosa, marcados em negrito nos exemplos a seguir:

#### EXEMPLO 55

Eles **parcelam o serviço** em quatro vezes (GALERA, 2012a, p. 42).

Oni **dziela uroczystość** na cztery części (CHARCHALIS, 2016, p. 68).

Eles **dividem a cerimônia** em quatro partes<sup>77</sup> (JÓZEFOWSKA, 2018).

#### EXEMPLO 56

**Por mais q eu te xingue** eu te amo filho (GALERA, 2012a, p. 32).

**Może cię to wkurzać**, ale kocham cię, synu (CHARCHALIS, 2016, p. 52).

**Você pode ficar bravo**, mas eu te amo, filho<sup>78</sup> (JÓZEFOWSKA, 2018).

#### EXEMPLO 57

Tu tá podre por dentro, Bonobo.

**Eu tô é pronto.** Vamo pra festa (GALERA, 2012a, p. 69).

Gnijesz od środka, Szympanse.

**To prawda, i chuj.** Idziemy na imprezę (CHARCHALIS, 2016, p. 113)

Você tá apodrecendo por dentro, Bonobo.

**É verdade, mas foda-se.** Vamos para a festa<sup>79</sup> (JÓZEFOWSKA, 2018).

3. Erros de realização (causados provavelmente por falta de conhecimentos ou de atenção): “cocada” – *deser kokosowy* (sobremesa de coco), “ex-delegado” – *policjant* (policial), “salsão” – *pietruszka* (salsinha), “ano retrasado” – *rok temu* (ano passado), “papo débil mental” – *żałosny intelektualny bełkot* (papo intelectual lamentável), “namorada – *narzeczona* (noiva), “ruiva” – *blondyna* (loira), “ela me abandonou três vezes antes da gente casar” – *ona zostawiła mnie na trzy miesiące przed ślubem* (ela me deixou três meses antes do casamento); “Que tri” – *Co to tri?* (O que é tri?).
4. Erros *metatradutórios*: palavras (“área de serviço”, “chácara”, “bosta”) ou frases inteiras omitidas, falta de prefácio ou glossário, correção do texto de partida (no romance analisado não se trata propriamente de correção, mas de supressão de variantes não padrão ou variantes regionais, por exemplo, *tu sabe, cê sabe, ter pego, machucar ela, vamo, prum*).

<sup>76</sup> O verbo *szarpać* (arrancar) é o contrário de carinhosamente. A expressão é, portanto, um oxímoro. No texto de partida o verbo “puxar” é mais suave, sobretudo pela forma coloquial “dar uma” e pela forma diminutiva “puxadinha”.

<sup>77</sup> Outra tradução poderia ser: *Dziela płatność na cztery raty* (Dividem o pagamento em quatro parcelas).

<sup>78</sup> Outra tradução poderia ser: *Choćbym nie wiem ile cię wyzywała* (Por muito que te xingue).

<sup>79</sup> Outra tradução poderia ser: *Ja gnije?! Ja sie przygotowuje!* (Eu apodrecendo? Eu tou me preparando!).

Um fenômeno importante a ser observado são as dificuldades provocadas por diferenças entre o português de Portugal, que o tradutor domina perfeitamente, e o português do Brasil, país que o tradutor nunca visitou. O “rabo do cavalo” no texto de partida não significa “nádegas do cavalo” (como a frase poderia ser interpretada em Portugal), mas “cauda do cavalo”; “sítio” não é “lugar”, mas uma “casa afastada da cidade”. Outra língua com a qual o tradutor trabalha pode explicar alguns deslizes na tradução. Pode ser influência do espanhol traduzir “piso” por *mieszkanie* (apartamento) ou “namorada” por *narzeczona*, isto é, “noiva”.

Além disso, é possível identificar as áreas temáticas que foram problemáticas nesta tradução, principalmente por causa de falta de bons dicionários. São as áreas de culinária (xistudo, quentão) e de trajés (“blusas de moletom” – *koszule flanelowe*, em vez de *bluzy dresowe*, “canga” – *chusta, ręcznik*). O campo semântico das profissões também causou dificuldades: a palavra “pedreiro” foi traduzida como *kamieniarz* (*murarz, robotnik budowlany*), “caseiro” como *parobek* (*człowiek doglądający domu*), “frentista” (*pracownik stacji benzynowej*) e “frila” (*freelancer*) foram omitidas.

Outra área que pode ser destacada como problemática é a vida amorosa: o substantivo “namorada” foi traduzido como *narzeczona* (isto é, “noiva”, sendo que é *dziewczyna*), “comer alguém” como *zerznąć kogoś* (muito vulgar, outras propostas: *przespać się z kimś, skonsumować znajomość*), “gozar” como *uprawiać miłość* (isto é, “fazer amor”, outras propostas: *dochozić, szczytować, mieć orgazm*). As duas expressões “pegar alguém” – *chodź z kimś* (namorar alguém) e “ficar com alguém” – *pójść z kimś* (ir com alguém) poderiam ser traduzidas tanto como *spotykać się z kimś* (encontrar com alguém) como *wyrywać kogoś* (arrancar alguém), dependendo do contexto da frase. Para os próprios falantes nativos do português brasileiro o significado dessas expressões não está de todo uniforme. Enquanto algumas pessoas não enxergam diferença nenhuma entre “pegar” e “ficar”, outras apontam que “ficar” é uma relação mais passageira e “leve” (como beijar, abraçar) e “pegar” é mais duradoura e “grave” (como encontrar-se várias vezes e fazer sexo). Existem ainda pessoas que dizem o contrário. Traduzir “pegar” por *wyrywać* transmitiria também o significado literal do verbo “pegar”, que é “agarrar”, já que *wyrywać* em polonês significa “arrancar”. Vale a pena distinguir também entre “pegou alguém” e “está pegando alguém” ou “tem um/uma peguete”. Nessa situação, a primeira relação é mais passageira, e as outras, mais duradouras. O mesmo padrão segue o outro verbo: “ficou com alguém”, “está ficando”, “é um/uma ficante”.

### **3.4. Contexto sistêmico**

Nesta seção, é analisada a recepção da obra, tanto no sistema literário brasileiro como no polonês. É uma etapa importante, pois permite descobrir se as opiniões dos críticos, resenhistas, leitores diferem nos dois sistemas, e se a tradução poderia ser “culpada” por eventuais diferenças. Pode-se verificar se o efeito almejado pelo escritor foi atingido também em um país de língua e cultura diferente.

#### **3.4.1. A obra no sistema literário brasileiro**

*Barba ensopada de sangue* recebeu críticas na maioria dos casos muito positivas no Brasil. Na imprensa foram publicadas várias entrevistas com o autor e resenhas da obra que rapidamente ganhou também o destaque internacional. Na Internet, proliferaram comentários em vários sites e blogues literários. A obra ganhou dois prêmios importantes no cenário nacional e um investimento considerável foi feito pela Editora Companhia das Letras com o intuito de promovê-la.

Galera representou o Brasil, junto com uns 40 outros escritores e escritoras, no Salão do Livro de Paris, em março de 2015. O país ganhou muito destaque na 35ª edição do evento, contando com um espaço grande para a venda e exposição de livros e palestras com os escritores. A cena de abertura de *Barba ensopada de sangue* foi incluída na edição da revista literária britânica *Granta*, dedicada aos “melhores jovens escritores brasileiros” lançada em 2012. Mario Sergio Conti, no seu artigo em que relata, entre outras coisas, a viagem a Garopaba que tinha feito com Galera, nos proporciona importantes informações:

Antes mesmo de publicado no Brasil pela Companhia das Letras, agora em novembro, o romance foi vendido para grandes editoras da Alemanha, da Inglaterra, dos Estados Unidos e da Itália. A alemã Suhrkamp pagou 18 mil euros para publicá-lo, cifra bem alta para os padrões brasileiros (CONTI, 2012, [s.p.]).

O romance em questão ganhou o Prêmio São Paulo de Literatura em 2013 na categoria “Melhor Livro do Ano”. Esse prêmio do governo do estado de São Paulo com o valor de R\$ 200 mil é o maior do país e destina-se apenas romances. O 3º lugar no Prêmio Jabuti na categoria “Romance”, em 2013, também foi concedido à obra de Galera.

A edição da Companhia das Letras investiu na promoção da obra, permitindo a publicação de três tipos de capas de cores diferentes (azul, verde, vermelha), dando assim mais visibilidade à obra. A crítica Noemi Jaffe interpreta isso como “aposta” em tornar Daniel Galera “o novo nome da literatura brasileira” e acrescenta que o livro é “realmente bom, embora seja preciso esperar ainda bastante tempo para afirmar algo categórico” (LOPES, 2013).

Carlos Herculano Lopes (2013) chama a atenção com o artigo intitulado “Romance de Daniel Galera conquista crítica e leitores com literatura que foge ao padrão de best-sellers”. Nele, cita opiniões de vários críticos, entre eles o escritor e crítico mineiro Ronaldo Cagiano, que classifica Galera na geração dos escritores “dos anos de 1990 para cá” e diz que ela se diferencia da dos anos de 1960/70, que produziu uma literatura vanguardista e renovadora. A geração de Galera, de acordo com ele, é influenciada por fatores da modernidade, da tecnologia, da cultura de massas, é menos corajosa e engajada e procura agradar os leitores. De acordo com Cagiano, o romance de Galera conseguiu “maturidade e segurança em sua arquitetura formal”, é um “mergulho radical numa história tensa e densa” e “uma narrativa habilidosa e instigante” (Cagiano, *apud* LOPES, 2013, [s.p.]). O escritor e crítico Nelson Oliveira (*apud* LOPES, 2013, [s.p.]), por sua vez, define a obra como “um romance valioso e maduro”.

Na resenha no site do *Globo*, Beatriz Resende constata:

Em *Barba ensopada de sangue*, o autor dá um pulo adiante absolutamente surpreendente, salto que recusa qualquer acomodação e o lança nas perigosas águas do horror. No fundo desta noite assustadora do terrível, do agônico, do espectral, está o ficcional. A configuração de uma linguagem realista, rica sempre em observações detalhistas, atenta ao visual, é ainda sua forma, sua escolha na condução da narrativa, mas sua impactante opção pela ficção inegociável, sem temer o doloroso ou o enigmático fazem deste um romance muito especial (RESENDE, 2012, [s.p.]).

Lopes (2013) destaca a conquista de Galera em ganhar um grande público de jovens leitores, chamando isso de “façanha”. Realmente, há um grupo de leitores que comentam a obra nas redes sociais, seguem o blogue do autor, fazem numerosos comentários e perguntas, que, diga-se de passagem, o escritor pacientemente responde, apesar de ter declarado em várias entrevistas o seu receio da influência negativa das redes sociais na vida das pessoas. Lopes (2013, [s.p.]) considera que o romance caracteriza-se pela “destreza narrativa e máximas”, e que ele “Caiu no gosto de uma faixa de leitores interessados em uma aventura nada tradicional, que começa íntima e vai ganhando contornos de tensão até o desfecho

arrebatador, marcado pelos embates com a natureza e com o próprio passado do protagonista” (LOPES, 2013).

Karl Erick Schøllhammer, professor de Literatura na PUC do Rio de Janeiro, diz, em sua resenha de 2012: “Criar personagens vivos em ambientes e enredos convincentes é a força fabuladora de Galera.” Ele aponta as vantagens da obra: excelente escrita, “ritmo gostosamente tranquilo”, “história que seduz, sobretudo pela motivação convincente dos pormenores”, “um enredo forte”, “narrativa que segura o leitor habilmente” e “se desenvolve sem obviedades para um desenlace bastante surpreendente que foge ao imperativo do gran finale”.

A obra é definida em vários sites com um amplo leque dos adjetivos que se repetem: “fascinante”, “excelente”, “forte”, “envolvente”, “cativante”, “curioso”, “carregado de verdade”, “inusitado”, “intrigante”, “instigante”, “impactante”, com “belos personagens”, “língua indescritivelmente fantástica”, “estilo elegante”, “descrições sensíveis e belas”, com narrativa “rica”, “densa” e “segura”. A maioria dos leitores e das leitoras aprecia as descrições detalhistas e os diálogos verossímeis, porém há também pessoas que acham os diálogos demasiadamente forçados e artificiais e as descrições exageradas e sem sentido definido.

Esse último é o caso de Alfredo Monte, que em resenha para a *Folha de S.Paulo* chama a obra de “uma caricatura do romance de fôlego” e “a agonia da narrativa”, por falta de um desfecho valioso e pelas descrições desnecessárias: “cada personagem é descrita com minúcias inúteis, a aparência, o que veste, mesmo que depois desapareça sem deixar rastros na narrativa, assim como cada cenário, cada vale, cada morro” (MONTE, 2012, [s.p.]). Contudo, o crítico, conhecendo a boa escrita do escritor, tinha grandes esperanças quanto ao romance: “Nada faltava para que o ambicioso texto de mais de 400 páginas fosse um marco: talento narrativo, autoridade na linguagem (Galera sempre escreveu muito bem, e certas páginas do livro provam isso à exaustão), cosmovisão, ambiente, personagem carismático...” (MONTE, 2012, [s.p.]).

As descrições não parecem incomodar a Ubiratan Brasil, que constata: “A narrativa segue um ritmo impecável – com pleno domínio da escrita, Galera trata da (re)construção da identidade com fluidez, arquitetando diálogos ágeis e descrições precisas” (BRASIL, 2012, [s.p.]).

Vinícius Justo, em artigo intitulado “Descontínuo e frustrado”, tenta procurar motivos das descrições detalhadas:



Por um lado o excesso de minúcias pode ser um reflexo, dentro da narração, da forma pela qual o protagonista reconhece o mundo ao seu redor: incapaz de perceber identidades diretas e expressivas a partir das faces, recorre-se à miríade de possibilidades de distinção, transformando o evento de reconhecer em uma experiência ao mesmo tempo reveladora e estafante. (...) Por outro lado, a meu ver até mais interessante, é preciso enxergar as minúcias como índices menores de todo um paradigma do romance: a presença constante de certa *gratuidade narrativa*, uma preferência por introduzir episódios desconectados do andamento do enredo, mas dotados de certa beleza e que passariam despercebidos em um relato objetivo sobre as ações do personagem (JUSTO, 2012, [s.p.], grifo do original)

Portanto, essas descrições podem ser explicadas pela doença de PP, que tem de focar nos detalhes para poder lembrar os rostos das pessoas, ou pela técnica narrativa de introduzir elementos e episódios específicos só pela beleza ou perspicácia da imagem que evocam. Essas descrições ou episódios poderiam ser omitidos sem danificar a estrutura do romance, mas provavelmente traem uma vantagem adicional ao texto e fazem parte da concepção do autor sobre a obra.

### **3.4.2. A obra no sistema literário polonês**

De acordo com os dados da Biblioteca Nacional da Polônia, a cada ano mais livros são publicados no país: em 2014, foram no total 32.716 livros publicados. Desse total, 20,5% são traduções. Essa participação das traduções na produção total de livros é parecida à produção francesa, um pouco maior do que a alemã (12%) e muito menor do que na República Tcheca (35%). Quase 60% de todas as traduções vieram da língua inglesa, só 9% da língua alemã, 7% francesa e menos de 5% das línguas italiana, espanhola e russa. Embora o português seja uma das cinco línguas mais faladas do mundo, raramente aparece nas estatísticas anuais do Instituto do Livro da Polônia e da Biblioteca Nacional. Segundo o *Novo Atlas da Língua Portuguesa*, é a 18.<sup>a</sup> língua mais traduzida para outros idiomas (QUEIRÓS, 2016).

Importa destacar que dos livros classificados como literatura em 2014, na categoria de livros policiais, de suspense e terror, 71% do total eram traduções; na categoria de romance, 62%; na categoria de livros de fantasia, 59%; livro juvenil, 56%; literatura infantil, 48%; e *belles lettres* para adultos, 43%.

Nesta pesquisa, foi feito um levantamento dos romances brasileiros traduzidos e publicados na Polônia até hoje. Por meio de uma busca nos catálogos da Biblioteca Nacional da Polônia e no Index Translationum, foi verificado que durante 69 anos (1948-2018) foram feitas aproximadamente 74 traduções de 71 obras por 30 tradutoras e tradutores. O primeiro romance brasileiro publicado na Polônia foi *Cacau*, de Jorge Amado, editado em 1949; no

entanto, já em 1930, foi editada em Curitiba uma adaptação de Władysław Wójcik<sup>80</sup> de uma obra de José de Alencar. Para mais detalhes, no final desta dissertação, no Apêndice D, é inserida a lista completa dos romances traduzidos até agora na Polônia.

O crescente interesse em publicar a literatura brasileira pode ser observado por várias razões. Primeiro é o fato de que a partir de 2010 foram introduzidos no sistema literário polonês nove autores cujas obras nunca antes tinham sido publicadas no país. Segundo, em 2015, pela primeira vez desde 1993, uma obra de Jorge Amado foi publicada: foi uma reedição de *Gabriela, cravo e canela*. Além disso, a própria série da literatura brasileira da Editora Rebis, com três obras publicadas até agora e duas a publicar em breve, demonstra que a situação da narrativa brasileira está mudando. Em 2019, os contos de Clarice Lispector também serão publicados pela Editora WAB, de Varsóvia.

Os autores mais traduzidos na Polônia são Jorge Amado e Paulo Coelho; depois deles há Machado de Assis e José Mauro de Vasconcelos, com três obras publicadas, e Graciliano Ramos e José de Alencar, com duas obras traduzidas. João Guimarães Rosa, Machado de Assis, Humberto Sales, Rubem Fonseca, Clarice Lispector e Daniel Galera, além de romances, têm contos publicados na Polônia. Monteiro Lobato tem vários contos publicados, além de um livro infantil; Drauzio Varella tem dois livros publicados. Quanto à poesia, as obras de Carlos Drummond de Andrade e Paulo Leminski foram publicadas várias vezes.

A literatura brasileira é estudada na Polônia principalmente nas universidades de Varsóvia, Cracóvia, Poznań e Lublin, que oferecem programas de graduação e, em algumas, também pós-graduação em Filologia Portuguesa ou Estudos Ibéricos. O crítico Tomasz Pindel escreve: “É difícil acreditar que a literatura brasileira está tão ausente no mercado polonês.” Ele diz que *Cidade de Deus* só ganhou visibilidade graças à adaptação ao cinema, mas *Budapeste*, de Chico Buarque, e *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos*, de Rubem Fonseca, passaram totalmente despercebidos. E continua: “Fala-se sobre o Brasil, mas não sobre a sua literatura que ao contrário da literatura americana em língua espanhola parece não existir” (PINDEL, 2016, [s.p].).

Małgorzata Gaszyńska-Magiera (2008) também repara na discrepância entre a popularidade da literatura latino-americana de língua espanhola e a falta de interesse na literatura brasileira. A autora analisa o papel da Editora Wydawnictwo Literackie, que na série *Proza Iberoamerykańska* – “Prosa ibero-americana”, editada nos anos de 1971-1989,

---

<sup>80</sup> ALENCAR, José de. *Wojna domokrażców: brazylijski romans historyczny z epoki kolonialnej [Guerra dos Mascates]*; adaptação e tradução Władysław Wójcik. Revista semanal: Tygodnik „Polska Prawda w Brazylii”, Curitiba, 1930.

conseguiu publicar aproximadamente 126 títulos, entre eles apenas 18 traduções de literatura brasileira, além de duas coletâneas de contos brasileiros: uma de 1977 e outra de 1982.

As principais tradutoras da literatura brasileira traduzida na Polônia são:

- Janina Zofia Klawe, fundadora da seção luso-brasileira na Universidade de Varsóvia, tradutora de obras de Machado de Assis, Aluísio Azevedo, Nélide Piñón, Dalton Trevisan, Lima Barreto e Rubem Fonseca, entre outros;
- Janina Wrzowska, tradutora *Vidas Secas*, de G. Ramos, *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, *O Guarani* e *O Sertanejo*, de J. Alencar, além dos romances de Jorge Amado;
- Helena Czajka, tradutora de, entre outros, *Noites do sertão* e *Grande Sertão: Veredas*, de João Guimarães Rosa, e *Maira*, de Darcy Ribeiro.

Vale a pena destacar também o trabalho de Małgorzata Hołyńska e Eugeniusz Gruda, que traduziram juntos dez obras de Jorge Amado, e de Michał Lipszyc, que traduziu obras de Carlos Drummond de Andrade, Paulo Leminski, Clarice Lispector, Drauzio Varella e contos de Daniel Galera, publicados na revista *Literatura na Świecie* (nr 1-2, 2011).

As editoras que publicaram a maioria das obras brasileiras são Wydawnictwo Literackie, de Cracóvia, e Czytelnik, de Varsóvia, editoras antigas e reconhecidas no país. Seguem Państwowy Instytut Wydawniczy, Książka i Wiedza, Muza e Rebis, que publicaram menos de dez obras cada uma. A maioria das editoras publicou duas ou uma tradução; são, em soma, 17 editoras, o que representa o mercado bastante disperso.

Na Polônia, existe uma longa história de tradução e reflexão sobre a tradução: traduz-se continuamente desde a Idade Média (SADKOWSKI, 2002), e as obras traduzidas tiveram um imenso impacto na língua polonesa e literatura nacional, vários dos escritores mais conceituados eram também tradutores<sup>81</sup>. No entanto, os tradutores ainda têm de conquistar seu devido reconhecimento. Os críticos, ao comentar as obras estrangeiras, às vezes se esquecem totalmente das tradutoras e dos tradutores que as traduziram. Um fenômeno positivo a ser observado e a organização de vários concursos, encontros com escritores e tradutores, eventos pelas associações dos tradutores, universidades e prefeituras. Em entrevista (Apêndice B), Daniel Galera diz

---

<sup>81</sup> Magda Heydel escreveu uma análise do papel da tradução na obra de Czesław Miłosz, consagrado com o prêmio Nobel de Literatura: *Gorliwość tłumacza: przekład poetycki w twórczości Czesława Miłosza*. Cracóvia: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2013.

Tive contato apenas com os jornalistas que me entrevistaram na época do lançamento e com alguns poucos leitores que me procuraram pela internet. Mas bastou para ter a impressão de que o livro foi bem recebido e lido com interesse. As ideias que procurei explorar na história do romance parecem ter encontrado ressonância nesses poucos leitores poloneses que conheci, então espero que eles sejam indicativos de como o livro foi recebido por todos os demais.

*Barba ensopada de sangue* é seu primeiro romance traduzido no país, mas em 2011, na revista *Literatura na Świecie*, foi publicado um fragmento da coletânea de contos *Dentes Guardados (Strzeżone zęby)*, na tradução de Michał Lipszyc.

Em fevereiro de 2016, a revista literária *Książki* entregou uma série de prêmios para os melhores livros do ano 2016, e a Editora Rebis foi premiada pela publicação e tradução do livro do mês de março: *Barba ensopada de sangue*. É um fato importante que dá mais visibilidade ao livro.

Respondendo à pergunta se considerava o mercado editorial no mundo favorável à literatura brasileira, Galera (Apêndice B) diz:

De forma geral, não. O português ainda é um idioma marginal em termos globais e os mercados estrangeiros ainda possuem um olhar bastante estereotipado a respeito do Brasil e de suas manifestações culturais. Na década passada, muito em função da visibilidade do governo Lula e dos anos de crescimento econômico, tivemos um momento especial em que o país foi homenageado nas grandes feiras e eventos literários internacionais, como Frankfurt e Salão de Paris, com correspondente investimento do governo brasileiro em viagens, eventos estrangeiros, materiais promocionais e bolsas de tradução. Isso melhorou bastante a situação, mas me parece que hoje esses esforços já regrediram.

Um realce muito grande foi dado ao escritor, e não à obra. Ele foi convidado a dar seu depoimento em vários lugares. Em 2016, apareceram cinco entrevistas com Daniel Galera na imprensa polonesa: duas em revistas literárias, uma em *Gazeta Wyborcza*, um dos jornais mais difundidos no país, uma na revista *Wysokie Obcasy* e uma num portal na Internet. O escritor visitou o país atendendo o pedido da editora e teve encontros com os leitores em Cracóvia e na Universidade de Varsóvia.

Foi publicada, também, uma resenha do romance em *Gazeta Wyborcza*, intitulada *Brazylia pod lupą*<sup>82</sup>, na qual Tomasz Pindel, tradutor e crítico literário, afirma que Charchalis conseguiu destacar “o estilo dinâmico, frequentemente feroz, mas às vezes também sensível” (PINDEL, 2016, [s.p.]). O crítico concorda com as informações na capa, constatando que o romance é excelente e que mal pode esperar os próximos livros desta série (de A. Lisboa e de J. Soares).

---

<sup>82</sup> O título curioso que bem demonstra o realismo do romance poderia ser traduzido como: “O Brasil sob uma lupa”, “O Brasil sob investigação”; “Análise microscópica do Brasil”; “De olho no Brasil”.

Charchalis considera a crítica da tradução “muito fraca” na Polônia e o tradutor “pouco visível”. Ele reconhece que na Polônia há, a cada ano, mais prêmios, oficinas, eventos dedicados à tradução, mas lamenta que isso não influencie muito a situação dos tradutores no mercado: “Os editores querem conseguir um tradutor eficiente, que vai fazer a tradução de uma maneira barata, rápida e boa. Nessa ordem. Às vezes, em alguns casos essa ordem pode mudar<sup>83</sup>” (PLUSZKA, 2017, [s.p.]).

Na entrevista de 2016 (Apêndice B) anexada à dissertação, Charchalis diz:

Lê-se pouco, apesar de críticas muito boas. Capas também são muito legais. Vamos editar mais três ou quatro títulos e vamos ver se conseguimos convencer as pessoas de que vale a pena ler a literatura brasileira. Tudo foi superbem, mas os livros não vendem.

No entanto, em 2018, o tradutor retifica essa informação dizendo que as obras tiveram um certo sucesso no país. Desconhece as vendas exatas da editora, mas chega a essa conclusão por dois motivos: primeiro, vão ser publicadas outras obras na série brasileira (por enquanto, *Azul-corvo*, de A. Lisboa, e *Viva o povo brasileiro*, de J.U. Ribeiro) e, segundo, *Sinfonia em branco*, de A. Lisboa, foi o segundo romance por ele traduzido mais emprestado nas bibliotecas polonesas no ano passado. Há dois anos os tradutores no país recebem pagamentos pelos empréstimos dos livros por eles traduzidos.

Charchalis admite que não são muitos os romances brasileiros traduzidos no país e por isso a série brasileira da Editora Rebis, da qual ele é o editor, “é muito importante para o conhecimento da literatura brasileira e do Brasil na Polônia” (CHARCHALIS, Apêndice B). Na opinião do tradutor, o impacto das obras traduzidas na literatura polonesa é imenso, mas, infelizmente, não se trata da literatura brasileira, cujo impacto é praticamente nulo.

Na internet polonesa, apareceram também outras resenhas da obra. Jarosław Czechowicz<sup>84</sup> aprecia a narração lenta e as descrições verossímeis, calmas, harmoniosas que contrastam com a velocidade das mudanças em PP. Ola Majerska<sup>85</sup>, que já no início de sua resenha anuncia que vai falar somente em superlativos, diz que o romance é “literatura extrema”, “exige esforço intelectual” e afoga o leitor com milhares de litros de água fria do oceano. Agnieszka Kalus<sup>86</sup> admite que lendo o romance sentia-se como o homem na capa da

---

<sup>83</sup> “To znaczy wydawca chce mieć tłumacza solidnego, który zrobi tanio, szybko i dobrze. W tej kolejności. Czasem, w niektórych przypadkach ta kolejność się zmienia” (PLUSZKA, 2017, [s.p.]).

<sup>84</sup> Disponível em: <<http://krytycznymokiem.blogspot.com.br/2016/03/broda-zalana-krwia-daniel-galera.html>>. Acesso em: 10 dez. 2017.

<sup>85</sup> Disponível em: <<http://okiemwielkiejsiostry.blogspot.com.br/2016/05/broda-zalana-krwia-daniel-galera.html>>. Acesso em: 10 dez. 2017.

<sup>86</sup> Disponível em: <<http://www.czytambolubie.com/broda-zalana-krwia-daniel-galera/>> Acesso em: 10 dez. 2017.

edição polonesa, que lhe faltava ar para respirar. Ela define o ambiente construído por Galera como “denso” e “claustrofóbico” e a escrita como “maravilhosa”. Também Monika Stocka<sup>87</sup> considera a obra “excepcional, calma e surpreendente”, “de uma beleza cativante que às vezes chamamos de verdade”. Diz que estava com frio quando lia do oceano gélido e sentia sangue na boca lendo a cena de briga.

Um autor da resenha<sup>88</sup> considera a narração muito lenta, às vezes entediante, e alguns episódios desnecessários. Jakub Nowak<sup>89</sup> questiona o sentido da doença de PP e das falas pomposas de alguns personagens, mas elogia o romance e a edição polonesa, recomendado fortemente essa “viagem para o desconhecido literário”. Agnieszka Chmielewska-Mulka<sup>90</sup> acha as descrições detalhadas “obsessivas, perturbadoras e confusas” e o tempo do desenvolvimento da ação “sonolento”. Ela compara a escrita de Galera com a escrita de Gabriel García Márquez e Roberto Bolaño.

Todos os resenhistas citados centram-se mais na história e não na língua e estilo do autor ou tradutor, nenhum deles parece ter-se dado conta de que estava lendo um texto traduzido. Pelo menos três deles receberam a obra gratuitamente da editora para resenharem. Vários confessam nunca terem lido um romance brasileiro, sentem vergonha por sua ignorância e manifestam vontade de ler mais obras brasileiras. Nowak, inclusive, estranha que um país do tamanho do Brasil tenha tão poucos escritores que ficaram famosos internacionalmente.

Em resumo, a obra ganhou visibilidade e boas críticas nos dois sistemas literários. Naturalmente, foi mais comentada no Brasil, onde ganhou importantes prêmios. Na Polônia, devido a vários fatores, o romance também conseguiu muito reconhecimento: ganhou um prêmio da revista literária e abriu a primeira série da literatura brasileira publicada no país. Nos dois países, não pode passar despercebida a acessibilidade do escritor que pacientemente concedeu entrevistas a inúmeros portais e jornais, aproximando-se assim a um público mais amplo. Outro fator importante a ser considerado é a publicação na Polônia de outra obra da série, o romance de Adriana Lisboa, que foi muito lido e bem avaliado, conquistando os possíveis leitores da obra de Galera.

Neste capítulo, foi feita uma análise da tradução polonesa de Wojciech Charchalis do romance *Barba ensopada de sangue*, de Daniel Galera, de acordo com o modelo de descrição

<sup>87</sup> Disponível em: <<https://literyjakkwiaty.wordpress.com/2016/07/06/broda-zalana-krwia-daniel-galera/>>. Acesso em: 10 dez. 2017.

<sup>88</sup> Disponível em: <http://www.mechaniczna-kulturacja.pl/2016/03/broda-zalana-krwia-daniel-galera.html>>. Acesso em: 10 dez. 2017.

<sup>89</sup> Disponível em: <<http://pozeracz.pl/broda-zalana-krwia/>>. Acesso em: 10 dez. 2017.

<sup>90</sup> Disponível em: <<https://www.granice.pl/recenzja/broda-zalana-krwia/15067>>. Acesso em: 10 dez. 2017.

de traduções literárias de José Lambert e Hendrik van Gorp (1985). As capas, os paratextos, a divisão do texto e as questões específicas da tradução foram comentadas. Foi analisada, também, a recepção da obra no sistema literário brasileiro e polonês.

## 4. TRADUÇÃO DE MARCAS DE ORALIDADE

Neste capítulo, o objetivo principal da dissertação, ou seja, a tradução das marcas da oralidade, é abordado. O texto de partida e o texto de chegada foram analisados, e os exemplos mais representativos foram escolhidos para ilustrar os problemas da tradução das expressões coloquiais, regionais, dos marcadores de discurso e dos palavrões. Esses cinco grupos serão apresentados em tabelas separadas.

O contexto de cada exemplo será explicado, já que são as condições de uso de uma palavra que determinam o seu significado. A tradução polonesa de Charchalis será vertida de volta ao português para facilitar a compreensão das pessoas que não falam polonês. Nessa tradução, chamada de *back-translation*, a autora desta dissertação visou produzir um texto que mais refletisse a sintaxe polonesa.

### 4.1. Tradução de nomes próprios e vocativos

Nesta seção, será discutida a questão da tradução de nomes próprios de personagens, animais e coisas, junto com a tradução de topônimos e vocativos.

O tradutor tende a não traduzir os nomes próprios de personagens, conservando assim a nacionalidade deles e seguindo a orientação de Newmark (1988). Assim, no texto de partida e no texto de chegada aparecem tais nomes como Altair, Dante, Gonçalo, Dália, Jasmim e Valquíria.

No entanto, todos os apelidos foram traduzidos de uma maneira bastante direta: Panela (*Rondel*), Bonobo (*Szympan*), Tábua (*Deska*), Macaco (*Malpizson*), Pato (*Kaczor*), Leopoldo Bife-de-Vaca (*Leopoldo Kotlet*), o Tio dos Óculos (*Wujek od Okularów*), Moletômeme (*Dresman*). O apelido do carro Tétano foi também traduzido literalmente como *Tęzec*. O tradutor conseguiu manter a comicidade desses apelidos. Bonobo é um tipo de chimpanzé, e de chimpanzé podem ser chamadas pessoas feias e desajeitadas, segundo o dicionário *Aulete*. Panela seria *garnek* em polonês, um heterônimo que pode abarcar alguns tipos específicos, entre outros, tacho, “rondel”, que aqui foi adotada. “Pato” seria *kaczka* em polonês, uma palavra do gênero feminino, provavelmente por isso foi escolhido o nome do macho deste animal, que é *kaczor*. O mesmo acontece com “Macaco”, que se diz *malpa* em polonês,



palavra do gênero feminino. A tradução com o substantivo Małpison (Macacão) conserva o gênero masculino do personagem a qual se refere.

Quando os nomes aparecem e formas mais curtas, como em Gonça, Viv por Gonçalo e Viviane, o tradutor também insere essas formas mais enfáticas. Nesses casos, elas ficam claras para o público, que provavelmente sabe que se trata de formas mais curtas de nomes Gonçalo e Viviane, mas se fossem nomes com formas mais afastadas (Dudo por Eduardo ou Maju por Maria Júlia) isso poderia ser menos legível e exigiria uma explicação do tradutor. Os apelidos Liz e Juz podem ser, porém, mais problemáticos, visto que em nenhum lugar do romance aparecem os nomes que podem tê-los originado: Elisabete e Júlia. O nome da cadela Beta, quando aparece em diminutivo Betinha, é traduzido como Becia, conservando até a pronúncia parecida de *ti* brasileiro por *ci* polonês.

O nome Gaudério, do personagem essencial do romance, não foi traduzido, apesar de esconder um significado importante. De acordo com o dicionário *Aulete Digital*, o vocábulo “gaudério” significa indivíduo vagabundo, que vive sem ter o que fazer, vadio. Pode denominar também um animal que não tem paradeiro ou cão sem dono. O *Dicionário de Porto-Alegres* traz uma definição mais elaborada: “um termo positivo para coisas referentes à arte, cultura e comportamento dados como típicos do Rio Grande do Sul”, mas originariamente era um termo tão pejorativo como “gaúcho”, ou seja, uma pessoa sem rumo. Fischer, o autor do *Dicionário de Porto-Alegres*, reflete dizendo que hoje em dia “gaudério” designa “aquilo que supostamente é mais puro e tradicional, mais típico, como um certo modo de vestir, um certo modo de falar e entoar” (FISCHER, 2009, p. 145).

O nome de um velho cantor nativista que aparece numa festa no romance, o Índio Mascarenhas, também transmite um significado. De acordo com o *Dicionário de Porto-Alegres*, no mundo gauchesco, especialmente o militante tradicionalista, o termo “índio” refere-se em geral ao homem, sujeito.

Apesar de Galera dizer na entrevista que escolheu os nomes aleatoriamente e que eles não significam nada, nesses casos que acabam de ser analisados, parece que os nomes transmitem um significado importante, que se perde na tradução, visto que não foram traduzidos. No entanto, a perda não é grande porque a função do nome é caracterizar os personagens que já são bem caracterizados ao longo da narrativa.

As formas de tratamento “tu” e “você” são traduzidas com o correspondente *ty*, e “dona” ou “senhora” por *pani* (dona Cecina – *pani* Cecina). Seu Zé é traduzido simplesmente por Zé. Em um caso de guia turístico que frequentemente repete aos turistas a frase “tá,

peçoal?”, o tradutor muda essa forma impessoal para *proszę państwo*, forma bastante formal, mas de acordo com as normas de língua de chegada:

#### EXEMPLO 1

A matança, como se dizia aqui, acontecia uma ou duas vezes por ano na temporada da baleia, **tá pessoal** (GALERA, 2012a, p. 154).

Bicie, jak tu mówiono, odbywało się raz albo dwa razy w roku, w sezonie wielorybniczym, **proszę państwa** (CHARCHALIS, 2016, p. 258).

O abate, como diziam aqui, acontecia uma ou duas vezes por ano, na temporada baleeira, **senhores** (JÓZEFOWSKA, 2018).

Os nomes topográficos reais situam o livro no espaço, logo tem uma função muito importante na obra. Eles em geral não foram traduzidos (Garopaba, Laguna, São Jerônimo), exceto as palavras explicativas, que às vezes fazem parte do nome que foram traduzidos literalmente: o morrinho do Siriú – wzgórze Siriú, Praia da Gamboa – Plaża Gamboa, Cabo Freitas - Przylądek Freitas. Todos estes nomes são verdadeiras localidades situadas no estado de Santa Catarina. No entanto, há exceções a essa regra: Rua dos Pescadores – Ulica Rybaków, A rua São Joaquim Ulica św. Joachima, praça Vinte e Um de Abril – plac Dwudziestego Pierwszego Kwietnia. Alguns nomes precisam ser declinados, como em “na Encantada” - w *Encantadzie*.

Os nomes de restaurantes e bares (Bauru Tchê, Embarcação) e os títulos/quadros de programas não foram traduzidos (“Se Vira nos 30”), às vezes só ganharam uma explicação como em *Domingão do Faustão – telewizyjne show Domingão do Faustão* (um show na televisão. *Domingão do Faustão*). Outro exemplo refere-se ao que o tradutor entendeu como título de um livro:

#### EXEMPLO 2

Veríssimo é o da tirinha das cobras né (GALERA, 2012a, p. 259).

Veríssimo to ten od książki Tirinha das Cobras, nie? (CHARCHALIS, 2016, p. 429).

Veríssimo é aquele do livro Tirinha das Cobras, né? (JÓZEFOWSKA, 2018).

“A tirinha das cobras” refere-se aos quadrinhos famosos que apareciam nos jornais brasileiros e que têm como personagens principais duas cobras. Essa tirinha foi realmente criada pelo escritor Luis Fernando Veríssimo, que teve, inclusive, duas obras com tirinhas publicadas no Brasil<sup>91</sup>.

Os nomes de espécies de animais e plantas também raramente tiveram uma explicação acrescentada, como em “baleias-francas” – *wieloryby, konkretnie wale biskajskie południowe*,

---

<sup>91</sup> *As cobras e outros bichos* (L&PM, 1977) e *As cobras. A Antologia definitiva* (Objetiva, 2010).

que diz o nome geral para baleias (*wieloryby*), o advérbio “nomeadamente” e o nome específico da espécie. Importa ressaltar que o exemplo é uma fala de um guia turístico durante um passeio de avistar baleias.

A tabela seguinte apresenta a tradução dos vocativos presentes no romance.

**Tabela 1: Os vocativos**

<b>n°</b>	<b>GALERA (2012) autor</b>	<b>CHARCHALIS (2016) tradutor</b>
1.	velho	stary, ziom
2.	meu jovem	młodzieńcze
3.	rapaz	młodzieńcze, stary, chłopaku, człowieku
4.	rapaziada	chłopaki
5.	moço	chłopcze
6.	menino	
7.	guri	chłopcze, młody, chłopaku
8.	parceiro	przyjacielu
9.	amigão	
10.	mestre	mistrzu
11.	campeão	
12.	barão	szefie
13.	meu	-
14.	peixinho	pszczołko
15.	gatinho	kotku
16.	Bonobo	Szympanse

17.	Santina	Santino
18.	Dália	Dalio
19.	Débora	Deboro
20.	vó	babciu
21.	tia	ciociu
22.	filho	synu
23.	pai	tato

Nessa tabela, pode-se observar que os vocativos do parentesco foram traduzidos literalmente (exemplos 20-23) e os nomes próprios também (exemplos 17-19). Todos os exemplos na tabela (1-23) foram declinados no caso Vocativo em polonês. Atualmente, esse caso, dependendo do contexto de fala, pode soar artificial, sobretudo quando usado com nomes próprios ou alguns apelidos. Especialmente na fala das pessoas jovens, ele tende a desaparecer por ser considerada pouco natural, muito formal, “própria das pessoas mais educadas”<sup>92</sup>. Jerzy Bralczyk sugere que o Vocativo sirva também para mostrar respeito para a pessoa, mas em alguns casos pode ser trocado por Nominativo<sup>93</sup>. A frase “Vai tomar no cu, Bonobo. Vai pra casa” (p. 115), traduzida como *Wal się, Szympanse. Spadaj do domu* (p. 191), pode causar estranhamento justamente pelo Vocativo usado. O sufixo *-ie* acrescentado no final do substantivo *Szympanse* marca o vocativo. A frase sem esse sufixo, *Wal się, Szympanse*, seria mais natural e coloquial. O verbo coloquial no modo imperativo *spadaj* (cai fora) substituiu o verbo “vai”.

O caso Vocativo causa o mesmo problema no Exemplo 3, da conversa da recepcionista da academia, Débora e de PP:

### EXEMPLO 3

To tê achando meio borocoxô nos últimos tempos. Já vi o inverno acabar com muita gente aqui.  
Hoje parecia verão.

<sup>92</sup> Disponível em: <<http://forum.mlingua.pl/archive/index.php/t-14921.html>  
<<http://www.jezykowedyematy.pl/2012/03/forma-imienia-w-funkcji-wolacza-kamil-czy-kamilu/>>;  
<[http://www.rjp.pan.pl/index.php?option=com\\_content&view=article&id=705:zanik-woacza&catid=44&Itemid=145](http://www.rjp.pan.pl/index.php?option=com_content&view=article&id=705:zanik-woacza&catid=44&Itemid=145)>.

<sup>93</sup> Disponível em: <<https://sjp.pwn.pl/poradnia/haslo/odmiana-imion-i-nazwisk;1726.html>>.

Tu sabe do que eu tô falando. O cara fica sem mulher no frio, sai do **trabalho**, começa a ficar em casa, **dá umas sumidas**. Não quero que tu... sei lá.

**Nada a ver, Debs**. Tô legal. Não te preocupa comigo.

Se precisar de qualquer coisa fala comigo. Tá bom? Qualquer coisa.

Ele faz que sim com a cabeça.

**Te cuida, Face Oculta**.

Aposto que as gêmeas inventaram essa também.

Óbvio.

**Não fui embora ainda, Débora**. Mais duas **semaninhas**. Até amanhã (GALERA, 2012a, p. 203).

Ostatnio wydajesz mi się trochę przybity. Widziałam już, jak zima załatwiła tutaj wielu ludzi.

Dzisiaj było lato.

Wiesz, o czym mówię. Facet siedzi bez kobiety w zimnie, przychodzi z **roboty**, przestaje wychodzić z domu, zaczyna znikać.

Nie chciałabym, żebyś... sama nie wiem.

**To nie ten temat**. Wszystko ze mną w porządku. Nie martw się o mnie.

Jeśli będziesz czegoś potrzebował, porozmawiaj ze mną. W porządku? Czegokolwiek.

On kiwa głową, że tak.

**Uważaj na siebie, Ukryta Twarzy**.

Załóżę się, że to też wymyśliły bliźniaczki.

Oczywiście.

Nie odszedłem, **Deboro**. Jeszcze dwa **tygodnie**. Do jutra (CHARCHALIS, 2016, p. 338).

Pode-se observar que o tradutor segue o texto de partida bem de perto. A expressão “dar umas sumidas” é traduzida com um verbo neutro, mas, em contrapartida, o substantivo “trabalho” é recriado com um correspondente mais coloquial *roboty*. O diminutivo na frase “Mais duas semaninhas” não é traduzido, pois a frase correspondente em polonês diz: “Mais duas semanas”. Esse problema poderia ser resolvido com a inserção de *tylko*, “só”, que diminuiria o tamanho do substantivo “semana” (não é usado o diminutivo de semana em polonês) ou com a tradução de “até amanhã” da frase seguinte com o diminutivo “do juterka”.

Os três vocativos nesse diálogo fazem parte da língua coloquial que os dois personagens usam. O primeiro caso é o apelido “Debs”, que foi omitido no texto de chegada, talvez por causa de o tradutor julgar que essa forma encurtada do nome Débora seria incompreensível para o público polonês. O segundo caso é “Face Oculta”, traduzido literalmente como *Ukryta Twarzy*, é declinado no vocativo, que, neste caso, é adequado para aumentar o efeito humorístico. No entanto, esta forma irregular e rara do vocativo dos substantivos femininos terminados em “-rz” pode parecer errada ou sofisticada demais.

O terceiro caso é o nome “Débora”, também declinado no texto de chegada: *Deboro*. Justamente esse último caso parece não combinar com o registro do personagem, que se apresenta como pouco culto; ele também não está falando como uma pessoa mais velha e não está usando o Vocativo para mostrar respeito. Por conseguinte, a função do Vocativo que sobrou é produzir efeito cômico, de uma pessoa imitando o registro alto de fala, um tom mais

formal. Isso não combina com o diálogo, pois os personagens estão tratando de um assunto sério da depressão na cidade na época invernal.

Voltando à tabela, o vocativo “meu”, uma forma curta de “meu irmão”, foi omitido, sendo que existe em polonês o correspondente *bracie*. As formas diminutivas “peixinho” e “gatinho” foram traduzidas, respectivamente, com diminutivos *pszczółko* (abelinha) e *kotku* (gatinho). O vocativo *szeffie* (chefe) transmitiu a ideia de homem poderoso própria do substantivo “barão” (exemplo 12). *Mistrzu* (mestre) serviu para traduzir “campeão” e “mestre” (exemplos 10 e 11); *przyjacielu* (amigo) para substituir “parceiro” e o aumentativo “amigão” (exemplos 8 e 9). Os restantes dos substantivos (exemplos de 1 a 7) ficam traduzidos com os substantivos seguintes: menino, moço, jovem, velho, meninos, cara. Os doze exemplos na tabela (1-12) na língua de partida foram traduzidos com dez palavras diferentes na língua de chegada, sendo que *młodzieńcze* e *młody* (jovem), *chłopaku*, *chłopcze*, *chłopaki* (moço, mocinho, moços) são várias formas do mesmo substantivo. A riqueza dos vocativos em português foi recriada com vocativos coloquiais típicos.

## 4.2. Tradução da língua não padrão

Quanto às variações da gramática, a primeira característica marcante do texto é o uso do pronome “tu” regido por terceira pessoa singular. Este é o uso mais comum do romance, uso que caracteriza a fala das pessoas de Santa Catarina ou Rio Grande do Sul. Contudo, raras vezes foi observado o uso de tu regido por segunda pessoa do singular, como nos exemplos seguintes:

### EXEMPLO 4

**Tás morando** em Garopaba?

Sim, me mudei faz pouco.

**Surfa?**

Não. Só nado.

E **veio** fazer o que aqui? (GALERA, 2012a, p. 55).

Mieszkasz w Garopabie?

Tak, dopiero co się przeprowadziłem.

Surfujesz?

Nie. Tylko pływam.

A co tu będziesz robił? (CHARCHALIS, 2016, p. 88).

Você mora em Garopaba?

Sim, acabo de me mudar.  
Surfa?  
Não. Só nado.  
E vai fazer o que aqui? (JÓZEFOWSKA, 2018).

#### EXEMPLO 5

Quero alugar essa casa. Vocês me alugam por um ano?  
Aí **tens** que falar com a minha mãe (GALERA, 2012a, p. 34).

Chcę wynająć to mieszkanie. Wynajmie mi pan na rok?  
No to musisz porozmawiać z moją matką (CHARCHALIS, 2016, p. 55).

Quero alugar este apartamento. O senhor me aluga por um ano?  
Aí você tem que falar com a minha mãe (JÓZEFOWSKA, 2018).

#### EXEMPLO 6

**Tu sabes**, né? (GALERA, 2012a, p. 174)  
Wiesz to, nie? (CHARCHALIS, 2016, p. 291)  
Você sabe isso, né? (JÓZEFOWSKA, 2018).

São sempre casos de moradores locais de Garopaba. O primeiro exemplo é um barbeiro, Zé, de quase 60 anos, o segundo é a filha, dona de apartamento, e o terceiro é um idoso nativo também. Eles usam a conjugação do verbo na segunda pessoa singular (tu vais) só uma vez e depois na continuação da conversa passam a usar a conjugação de terceira pessoa do singular (tu vai). No texto de chegada essas minúcias desaparecem, são sempre traduzidas com a conjugação da segunda pessoa do singular (*ty idziesz*). Uma possível solução que refletiria essas mudanças seria a tradução com a conjugação de segunda pessoa do plural (*wy idziecie*), uma forma antiquada e regional polonesa, usada ainda por algumas pessoas referindo-se para mostrar respeito ao interlocutor, por exemplo, *Co wy robicie?* (O que vocês estão fazendo?), em vez de *Co mama robi?* (O que a mãe está fazendo?).

Não é refletido na tradução, outro pronome pessoal, o pronome encurtado “cê” de “você”, que aparece para caracterizar a fala do personagem de São Paulo e é seguido pela explicação “exclama com sotaque paulista”. O contexto é o aluno Leopoldo de São Paulo conversando com PP na piscina:

#### EXEMPLO 7

**Cê tá brincando**, ele exclama com sotaque paulista (GALERA, 2012a, p. 172).  
**Jaja se robisz**, woła z akcentem z São Paulo (CHARCHALIS, 2016, p. 288).  
Você tá tirando sarro, exclama com sotaque de São Paulo (JÓZEFOWSKA, 2018).

No texto de chegada, o tradutor inseriu a expressão coloquial *robić sobie jaja* (brincar, tirar sarro) e, além disso, usou a palavra encurtada *se*, em vez de *sobie*, recriando assim a língua coloquial e compensando as outras perdas. A palavra *se* foi inserida também em outros

casos, com os mesmos fins, como se pode observar no exemplo seguinte. É Bonobo incentivando PP a bater com o marreto na parede:

#### EXEMPLO 8

Dá umas marretadas aí (GALERA, 2012a, p. 66).  
Walnij **se** jeszcze raz (CHARCHALIS, 2016, p. 107).  
Bate mais uma vez (JÓZEFOWSKA, 2018).

A habilidade de Galera de usar as expressões coloquiais a favor no seu romance já foi observada pelos críticos, mas eles deixaram de notar a riqueza de elementos regionais e sotaques que são mencionados na obra. No romance em questão há menções a vários sotaques: gaúcho, catarinense, paulista, carioca e mineiro. O narrador frequentemente especifica até a zona do estado ou da cidade de onde vem o personagem: “Tem forte sotaque gaúcho da zona norte de Porto Alegre” (*Ma silny akcent gaucza z północy Porto Alegre*), “sotaque de fronteira gaúcha” (*akcent gaucza znad granicy*), “sotaque do oeste catarinense” (*akcent z zachodu stanu Santa Catarina*).

Assim sendo, o escritor não poderia deixar de inserir algumas marcas de pronúncia na grafia de algumas palavras. É o caso de *-s* e *-r* final suprimidos no final de verbos, como *vamo* por “vamos” e *tá* por “estar” na fala de PP e dos seus amigos. Nos exemplos a seguir é Bonobo falando com PP:

#### EXEMPLO 9

Tu **tá** podre por dentro, Bonobo.  
Eu **tô** é pronto. **Vamo pra** festa (GALERA, 2012a, p. 69).

Gnijesz od środka, Szympanie.  
To prawda, i chuj. Idziemy na imprezę (CHARCHALIS, 2016, p. 113).

Você está apodrecendo por dentro, Bonobo.  
É verdade e foda-se. Vamos para a festa (JÓZEFOWSKA, 2018).

#### EXEMPLO 10

Tem uma festinha no Rosa que deve **tá** começando a ficar animada agora mesmo (GALERA, 2012, p. 69).

Jest impreza w Rosie i właśnie w tej chwili na pewno się rozkręca (CHARCHALIS, 2016, p. 113).

Tem uma festa em Rosa e justamente neste momento com certeza está começando a rolar (JÓZEFOWSKA, 2018).

Nesses exemplos, as letras suprimidas no texto de partida não foram suprimidas no texto de chegada, e nenhum outro recurso foi utilizado para compensar isso. No Exemplo 9, parece que a intenção de frase “Eu tô é pronto” não foi compreendida.



Outro caso de variações na escrita é o fenômeno de suprimir a primeira sílaba de alguns verbos para encurtá-los e agilizar a pronúncia, de acordo com os princípios de economia de língua. Isso pode ser observado no Exemplo 9, nas formas *tá*, ao invés de “está” e *tô*, ao invés de “estou”. *Xá comigo* de “deixa comigo” e *pera* ou “*perai*” de “espera aí” são traduzidos com *zalatwione* (combinado) e *poczekaj* (espera).

No Exemplo 9, também deve ser observada a contração da preposição “para” com o artigo “a”, resultando na forma “pra”. A conjunção com essa preposição acontece na obra também com os artigos indefinidos (“prum”) e pronomes demonstrativos (“pressas”), como está evidenciado no Exemplo 11, do Índio Mascarenhas falando com PP:

#### EXEMPLO 11

O que te trouxe **pressas** bandas? (GALERA, 2012a, p. 125).  
Co ciebie przyniosło w te strony? (CHARCHALIS, 2016, p. 208).  
O que lhe trouxe para esses lados? (JÓZEFOWSKA, 2018).

Algumas palavras são escritas sem espaço com em “vambora” (p. 69) – *spadamy* (p. 113) (cascamos fora), pronunciado por Bonobo ou “correria filhadaputa” – *kurewskie urwanie głowy* (correria do caralho) no Exemplo 12, de PP falando com amigo Gonçalo:

#### EXEMPLO 12

**Faaala** mestre. E essa vidinha aí na praia?  
Tudo em paz, Gonça. E por aí?  
A mesma palhaçada de sempre. Desculpa a demora, andei numa correria **filhadaputa** aqui e só consegui ir atrás daquele assunto nos últimos dias. Falei com gente na Civil e no Tribunal de Santa Catarina. Nenhuma chance de achar esse processo, se é que ele existiu. Esquece.  
Bosta (GALERA, 2012a, p. 131).

**Wiiitaaj**, stary. Jak tam życie plażowe?  
Bez zmian, Gonça. A u ciebie?  
Te same głupoty co zawsze. Przepraszam za zwłokę, miałem tu **kurewskie urwanie głowy** i udało mi się do tego zabrać dopiero kilka dni temu. Rozmawiałem z ludźmi z prokuratury i sądu w Santa Catarina. Nie ma żadnych szans, żeby znaleźć te dokumenty, jeśli w ogóle był taki proces. Zapomnij.  
Kurwa (CHARCHALIS, 2016, p. 219).

Olááá, velho. Como vai a vida praiana?  
Tudo velho, Gonça. E com você?  
As mesmas bobagens de sempre. Desculpa a demora, tive uma correria do caralho aqui e só consegui tocar nisso uns dias atrás. Falei com pessoas de procuradoria e do tribunal de Santa Catarina. Não tem nenhuma chance de achar esses documentos, se é que o processo existiu. Esquece.  
Caralho (JÓZEFOWSKA, 2018).

No Exemplo 12, as três vogais *a* repetidas no verbo no texto de partida foram também repetidas no texto de chegada.

Ocasionalmente, algumas vogais são trocadas seguindo a pronúncia e a grafia frequente, mas não padrão, como no “viado” (łós), em vez de “veado” ou “nem fodendo” (*za chuja*), no lugar de “nem fodendo”. No texto de chegada, essas palavras são traduzidas, respectivamente, com o substantivo coloquial *łós* (alce), que se refere a uma pessoa boba e com um palavrão correspondente.

Quanto aos desvios gramaticais da norma padrão, foram identificados alguns casos no texto de partida. O primeiro é o uso de pronomes “ele”, “ela” como objetos diretos. Isso pode ser constatado no Exemplo 13, de PP falando com Dália sobre o cachorro:

**EXEMPLO 13**

Não faz isso tchê. Vai **machucar ela**.

Machuca nada. Tu não entende de cachorro (GALERA, 2012a, p. 60).

Ej, przestań. Zrobisz jej krzywdę.

Jaką tam krzywdę. Nie znasz się na psach (CHARCHALIS, 2016, p. 97-98).

Ei, para. Vai machucá-la.

Que machucar. Você não entende de cachorros (JÓZEFOWSKA, 2018).

O personagem principal explicando a um conhecido Airton como conseguiu nadar uma longa distância diz:

**EXEMPLO 14**

**Devo ter pego** uma corrente (GALERA, 2012a, p. 253).

Pewnie złapałem jakiś prąd (CHARCHALIS, 2016, p. 418).

Provavelmente peguei uma correnteza (JÓZEFOWSKA, 2018).

A forma irregular do particípio passado do verbo “pegar” (pego) é usada, em vez da forma regular (pegado), com é aconselhado no caso do verbo auxiliar “ter”. Esse uso, certamente deliberado, ajuda a caracterizar PP como uma pessoa que não zela pela correção gramatical ou, como ele mesmo afirma no romance, considera-se “inculto”. Na outra ocasião, na conversa com a mãe, referindo-se ao seu odiado irmão, ele afirma:

**EXEMPLO 15**

Vou bater nele quando **ver** (GALERA, 2012a, p. 41).

Pobiję go, jak **go zobaczę** (CHARCHALIS, 2016, p. 66).

Vou bater nele quando **o vir** (JÓZEFOWSKA, 2018).

O verbo “ver” é usado no infinitivo, em vez da forma “vir” no futuro do subjuntivo. O uso do futuro do subjuntivo nessa frase é obrigatório, já que ela se refere ao futuro e o conector temporal “quando” é usado. Além disso, o objeto direto é omitido no texto de partida, tal como frequentemente acontece na língua oral, mas ele é complementado no texto de chegada para adequar-se às normas da língua de chegada. Uma vírgula também é acrescentada. A frase polonesa em consequência pode parecer bastante formal, sensação que

poderia ser diferente caso o tradutor tivesse optado por inserir as variações na grafia: *Pobije go jak go zobacze*. Nessa frase, os sons nasais marcados com ganchos em baixo da vogal *e* (*ę*) são omitidos, o que corresponde à pronúncia moderna aconselhada da língua polonesa<sup>94</sup>. O tradutor poderia ter continuado esse trabalho de *cocriação* do texto e em vez de usar o verbo neutro *pobić* (bater), poderia ter compensado as perdas em outros lugares e usado um correspondente um pouco mais grosseiro *wpieprzyć*.

Por fim, vale a pena ressaltar que todas essas variações, tanto para refletir a pronúncia dos falantes como para refletir as variedades não padrão de gramática, foram observadas nos diálogos, e não no discurso do narrador. A tabela completa de quase todas as variações na escrita encontradas no romance pode ser apreciada no Apêndice C.

---

<sup>94</sup> Disponível em: <<https://sjp.pwn.pl/poradnia/haslo/wymowa-e-i-a-na-koncu-wyrazu;7124.html>>.

### 4.3. Tradução das expressões coloquiais

A tradução da língua muito coloquial, de um socioleto literário, de uma variante regional vem preocupando muitos profissionais. Não foi diferente no caso analisado. No e-mail de 8 de março, o tradutor confessou nunca ter estado no Brasil e ter ficado impressionado com a gramática diferente, “pouco banal” do português brasileiro. Ele teve que pesquisar os coloquialismos e regionalismos, mas acredita ter conseguido traduzi-los, principalmente porque o romance “não é um tratado sociolinguístico”; o texto tem de ser legível, se ler bem, e não “ocupar-se com os detalhes do léxico dos gaúchos”.

Perguntado se teve critérios na hora de introduzir a fala coloquial, os palavrões, os regionalismos do Sul do Brasil em *Barba ensopada de sangue*, o escritor respondeu que “o único critério foi a verossimilhança da fala dos personagens, que estavam situados em um local e um tempo bem definidos” (GALERA, Apêndice B).

É preciso muita atenção para acertar registro. Da mesma maneira que o escritor calcula o peso de cada palavra a ser colocada no texto, a tradutora ou o tradutor tem de refletir sobre as consequências de cada expressão que vai usar no texto de chegada. Tem de ter uma intuição e uma criatividade literária.

Pode ser observado que a estratégia do tradutor foi reproduzir as expressões coloquiais com as expressões que ele julgou serem equivalentes em polonês e que combinariam no contexto dado.

No Apêndice C, uma tabela abrangente foi incluída para acolher as expressões coloquiais e as suas possíveis traduções. Ela poderá ajudar os tradutores, já que ainda não existem dicionários diretos de português brasileiro-polonês.

Algumas gírias mais comuns no texto de partida são os substantivos “cara” e “sujeito”, que viram *facet*, *gośc*, *koleś* no texto de chegada, e o termo “grana”, que duas vezes é traduzido como *pieniądze*, duas vezes como *kasa*, duas vezes como *hajs*, uma vez como *forsa* e uma vez como *kapusta*. Todos esses termos são coloquiais, salvo *pieniądzei* (dinheiro), que é usado quando é o narrador que fala ou quando é PP falando com a sua mãe, tal como aconteceu no caso do diminutivo “festinha”, que foi traduzido como um termo neutro quando pronunciado pelo narrador e com termos coloquiais quando pronunciado por personagens. Os três termos coloquiais brasileiros (cara, sujeito, grana) foram traduzidos com sete termos

coloquiais poloneses (*facet, gość, koleś, kasa, hajs, forsa, kapusta*), o que pode sugerir que o texto de chegada talvez seja mais coloquial do que o texto de partida.

Merece um comentário também o emprego da palavra *super*, que de acordo com o dicionário de língua polonesa *Słownik Języka Polskiego* significa: muito; muito bom; muito bem, e ainda, pode ser prefixo que acrescenta um valor mais alto a pessoas ou coisas. O uso dessa palavra no texto de chegada é alto, traduzindo os sete termos brasileiros seguintes: ótima/o, massa, legal, beleza, incrível, muito boa, afudê. Ele faz parte também de *superplan* (programão), *superznakomicie* (superbem) e *superpiękne* (lindo demais). Os termos “massa” e “legal” são os mais comuns e às vezes estão traduzidos também como *fajnie, fajny, fajna*. Resumindo, o uso exagerado de uma palavra achata o texto e não é aconselhado, principalmente porque existe uma abundância de termos poloneses com esse significado, mais ou menos coloquiais, que pode ser explorada, por exemplo, os adjetivos: *znakomity, wspaniały, odjechany, rewelacyjny* ou advérbios: *wyśmienicie, wyborowo, elegancko*, etc. Não se trata de criar uma riqueza de vocabulário se ela não existe no texto de partida, mas, nesse caso, a maior fertilidade do texto de partida acaba de ser constatada, e, ademais, esse recurso substituiria as perdas de marcas de oralidade observadas nas variações de escrita e nas marcas dialetais.

A tradução das marcas coloquiais não é uniforme e parece seguir quatro tendências:

- α) tradução acertada de uma expressão coloquial por outra expressão coloquial;
- β) tradução de uma expressão coloquial por uma expressão neutra;
- χ) tradução de uma expressão neutra por uma expressão coloquial;
- δ) tradução não acertada de uma expressão coloquial.

Definitivamente, o grupo (a), tradução acertada de uma expressão coloquial por outra expressão coloquial, é o mais abundante. Os seguintes exemplos evidenciam alguns desses casos:

**EXEMPLO 16**

Tá **tirando onda** da minha cara? (GALERA, 2012a, p. 79)

**Nabijasz** się ze mnie? (p. 129)

Tá me zoando? (JÓZEFOWSKA, 2018)

**EXEMPLO 17**

Só não me **enche o saco** me comparando com ele (GALERA, 2012a, p. 179).

Tylko nie **wkurzaj** mnie porównywaniem mnie z nim (CHARCHALIS, 2016, p. 299).

Só não me irrite comparando-me com ele (JÓZEFOWSKA, 2018).

#### EXEMPLO 18

**Batemos altos papos** com o Veríssimo (GALERA, 2012a, p. 259).

**Super sobie pogadaliśmy** z Veríssimo (CHARCHALIS, 2016, p. 429).

A gente conversou demais com Veríssimo (JÓZEFOWSKA, 2018).

As expressões extremamente comuns “tirar onda” e “encher o saco” foram traduzidas com seus correspondentes igualmente populares *nabijać się* e *wkurzać*. A expressão “bater altos papos”, o tradutor conseguiu verter com três recursos. Primeiro, o usou o verbo *gadać*, mais coloquial que *mówić* (falar), e acrescentou o prefixo *po-* para diminuir o valor e a importância dele. “Bater papo” seria então *pogadać*. Segundo, adotou o advérbio coloquial *super*, que significa “muito bem”. Terceiro, introduziu *sobie*, que é, de acordo com o dicionário de língua polonesa *Słownik Języka Polskiego*, uma palavra que pode ser acrescentada ao verbo para enfatizar a independência da ação. Ela costuma ser bastante oral também.

Os seguintes exemplos mostram o dêitico “aí”:

#### EXEMPLO 19

**Me dá cem conto, aí.** Sem nada (GALERA, 2012a, p. 38).

**Kopnij stówę. Spadaj** (CHARCHALIS, 2016, p. 58).

Desenrola um cenção. Cai fora (JÓZEFOWSKA, 2018).

#### EXEMPLO 20

**Pinto aí** em uma hora (GALERA, 2012a, p. 113).

**Wpadnę** za godzinę (CHARCHALIS, 2016, p. 187).

Chego em uma hora (JÓZEFOWSKA, 2018).

O Exemplo 19 é uma conversa jovial dos pescadores. Como se pode verificar, o estilo é mantido no texto de chegada, ou até ampliado, pelo imperativo *Spadaj* (“cai fora”). Ele corresponderia a “Sem nada”, que significa simplesmente “não tenho nada”. “Cem conto” é traduzido com aumentativo *stówa* (cenção) e o verbo “me dá” com o coloquial *kopnij* (chuta).

No Exemplo 20, o verbo coloquial “pintar”, no significado de “aparecer”, foi traduzido com correspondente muito comum *wpadać*. O advérbio de lugar “aí” foi omitido nesses dois exemplos. Como um dêitico, ele contribui para o efeito de coloquialidade do texto. No Exemplo 19, “aí” poderia ser traduzido com um verbo coloquial: *Weź kopnij stówę* ou com diminutivo (cenção) *Kopnij stówkę*. No Exemplo 20, bastaria acrescentar *Wpadnę tam* (“chego aí”).

O grupo (b), tradução de uma expressão coloquial por uma expressão neutra, não é muito frequente. Alguns casos identificados estão apresentados a seguir. O Exemplo 21 é a frase de PP falando com o seu pai:

#### EXEMPLO 21

Gastei dois **paus** (GALERA, 2012a, p. 8).

Kosztowało mnie to dwa **tysiące** (CHARCHALIS, 2016, p. 11).

Isso me custou dois **mil** (JÓZEFOWSKA, 2018).

O substantivo coloquial “pau” no sentido de “mil” foi traduzido com uma palavra neutra correspondente a *tysiąc*. No dicionário de língua polonesa coloquial *Miejski Słownik Słangu i Mowy Potocznej* encontra-se um correspondente mais informal *K*, que surgiu no mundo dos jogos de computador e é difundido também pela rede social Instagram. A frase poderia ser: *Wydałem 2K*, substituindo o verbo *kosztować* por mais coloquial *wydawać*.

O Exemplo 22 é a fala de um dono de academia sobre PP:

#### EXEMPLO 22

Ele se separou de uma **mina** uns dois anos atrás (GALERA, 2012a, p. 58).

Jakieś dwa lata temu rozstał się z jakąś **dziewczyną** (CHARCHALIS, 2016, p. 94).

Há alguns dois anos ele se separou de uma **menina** (JÓZEFOWSKA, 2018).

A palavra neutra *dziewczyna* foi escolhida para substituir a mais coloquial “mina”, que vem de “menina”. Como é fala de um personagem caracterizado pela linguagem muito informal, outras opções de tradução poderiam ser: *panna* (moça), *panienka* (mocinha), *laska* (sugerindo também a beleza da menina), *dziewucha* (dando mais um tom regional, caipira). Vale destacar que *panna* se assemelharia mais a “mina”, com duas vogais, a consoante “n” e duas sílabas.

O Exemplo 23 é a fala dos amigos de PP: Bonobo e Altair, que explicam como funcionou o negócio do Altair:

#### EXEMPLO 23

Vendeu todas as pranchas **a preço de gringo**. Tudo saía como pão quente: os picolés... (GALERA, 2012a, p. 65).

Sprzedał wszystkie deski **po cenach amerykańskich**. Wszystko schodziło jak ciepłe bułeczki: lody... (CHARCHALIS, 2016, p. 106).

Vendeu todas as pranchas **a preços americanos**. Tudo saía como pães quentes: os sorvetes... (JÓZEFOWSKA, 2018).

Na primeira frase a expressão “a preço de gringo” significa “muito caro”, “a preço pago” pelos turistas, pelos estrangeiros. A tradução *po cenach amerykańskich*, isto é, “a preços americanos”, não é comum em polonês, mas pode ser entendida nesse sentido. O substantivo “gringo”, no entanto, começa a ser usado na Polônia, difundido pelos programas e

livros de viagens<sup>95</sup>, e, por conseguinte, poderia ser conservado: *po cenach dla gringo*<sup>96</sup>. O tradutor atuaria como mediador cultural difundindo a palavra “gringo”. Outra questão é que ela é ainda frequentemente entendida como denotando só os norte-americanos. No Exemplo 23, importa observar igualmente a existência da expressão correspondente que se refere ao mesmo campo semântico: “Tudo saía como pão quente” – *Wszystko schodziło jak ciepłe bułeczki*. Só “picolés” poderiam ser traduzidos com *lody na patyku* para especificar e contribuir para o efeito de “realismo detalhado” e descrições muito específicas, que são uma das principais características do romance.

O Exemplo 24 é Viviane conversando com PP:

#### EXEMPLO 24

consegui esse emprego com livros infantis na editora, que é **um barato** (GALERA, 2012a, p. 259).

udało mi się z tą pracą w wydawnictwie książek dla dzieci, co jest **niesamowite** (CHARCHALIS, 2016, p. 428).

eu me dei bem com esse emprego na editora de livros infantis, que é **incrível** (JÓZEFOWSKA, 2018).

De acordo com o dicionário *Aulete Digital*, “um barato” é aquilo que desperta grande entusiasmo, muito bom, muito divertido. No texto de chegada *niesamowite* é uma palavra neutra.

Mais um fenômeno que merece a atenção é o fato de que a língua coloquial costuma evoluir bastante rápido, com umas expressões ficando arcaicas ou permanecendo no uso das pessoas mais velhas e outras expressões sendo criadas. Algumas expressões do romance escrito no final da primeira década do século XXI<sup>97</sup> podem soar antigas para algumas pessoas no final da segunda década do mesmo século (afudê, resolver uns bolos, pintar). Na edição polonesa publicada em 2016, quatro anos depois da edição brasileira, o número desse tipo de

<sup>95</sup> Um exemplo é o livro *Gringo wśród dzikich plemion* [*Gringo entre os povos selvagens*], do viajante Wojciech Cejrowski, vendida em pelo menos 500.000 exemplares, de acordo com site <[https://pl.wikipedia.org/wiki/Gringo\\_w%C5%9B%C3%B3d\\_dzikich\\_plemion](https://pl.wikipedia.org/wiki/Gringo_w%C5%9B%C3%B3d_dzikich_plemion)>. Acesso em 20 mar. 2018.

<sup>96</sup> Outra solução poderia ser traduzir com a expressão *placić jak za zboże*, “pagar como pelos cereais”, que quer dizer “muito caro”. A frase inteira, recriando a fala coloquial, poderia ficar assim: *Poszły wszystkie deski, ludzie placili jak za zboże* (“Saíram todas as pranchas, as pessoas pagavam caríssimo”), ou até *Wiara placila jak za zboże* (“A galera pagava caríssimo”). A palavra *wiara* é do dialeto da cidade de Poznań e da região da Grande Polônia (Wielkopolska), no entanto ela é entendida também nas outras regiões. Seu uso contribuiria para criar marcas dialetais presentes no texto de partida.

<sup>97</sup> Galera diz em uma das entrevistas que começou a escrever o romance quando saiu de Garopaba, onde morou entre 2008 e 2009. Disponível em: <<https://gauchazh.clicrbs.com.br/geral/noticia/2012/11/novo-romance-de-daniel-galera-chega-as-livrarias-esta-semana-3943458.html>>. Acesso em: 15 mar. 2018.



expressões poderia ser menor, mas apesar disso, também aparecem termos que algumas pessoas jovens, poderiam dizer que não usam mais (*cool, joint*).

O grupo (c), tradução de uma expressão neutra por uma expressão coloquial, acontece às vezes no texto de chegada, não só nos diálogos, mas também na narração. Os exemplos seguintes são frases do narrador:

**EXEMPLO 26**

Sai do Fusca com dificuldade (GALERA, 2012a, p. 72).

Z trudem **wytacza się** z garbusa (CHARCHALIS, 2016, p. 118).

Rola do Fusca com dificuldade (JÓZEFOWSKA, 2018).

**EXEMPLO 27**

O Bonobo **improvisa passinhos de dança...** (GALERA, 2012a, p. 67).

Szympan **podtańcowuje** trochę... (CHARCHALIS, 2016, p. 110).

O Bonobo dá umas dançadas de leve... (JÓZEFOWSKA, 2018).

**EXEMPLO 28**

Tu vai **gastar uma grana** com o veterinário (GALERA, 2012a, p. 114).

**Mnóstwo kasy wybulisz** za weterynarza (CHARCHALIS, 2016, p. 189).

Muita grana você vai gastar com o veterinário (JÓZEFOWSKA, 2018).

**EXEMPLO 29**

Te aviso do próximo, vai te preparando (GALERA, 2012a, p. 115).

Powiem ci, jak coś się **skroi**, bądź gotowy (CHARCHALIS, 2016, p. 191).

Vou te falar quando tiver alguma coisa, esteja preparado (JÓZEFOWSKA, 2018).

No Exemplo 26, o verbo neutro “sair” é traduzido com o verbo mais coloquial *wytaczać się*, que significa, literalmente, “rolar para fora”. No Exemplo 27, o verbo *tańcować* foi escolhido porque é mais regional e informal do que *tańczyć* (dançar). O prefixo *-pod* foi igualmente acrescentado para diminuir o significado do verbo e para contribuir para a coloquialidade. No final o advérbio *trochę* significa “um pouco”.

No Exemplo 28, o verbo muito coloquial *wybulić*, isto é, “pagar muito”, combina com o coloquial *mnóstwo kasy*, isto é, “muita grana”. No Exemplo 29, também o verbo coloquial *skroić* foi escolhido. Em resumo, foi observado nesses exemplos que há partes do texto de chegada que são mais coloquiais do que o texto de partida.

Às vezes o tradutor recria o estilo coloquial de um modo que produz um texto com efeitos cômicos patentes:

**EXEMPLO 30**

Achei que o velho tinha perdido a razão ou, mais incrível ainda, tinha se misturado com hippies e **embaralhado o melão com algum chazinho** (GALERA, 2012a, p. 13).

Przyszło mi do głowy, że stary postradał zmysły albo, co jeszcze bardziej niesamowite, przystąpił do hippisów, **coś sobie dziabnął i rzuciło mu się na głowę** (CHARCHALIS, 2016, p. 20).

Me veio a cabeça que o velho tinha perdido a razão ou, mais incrível ainda, tinha aderido aos hippies, **tomou alguma coisa e ficou doido** (JÓZEFOWSKA, 2018).

As expressões marcadas em negrito no texto de chegada são expressões não só coloquiais, como também não tão comuns na língua polonesa, por isso podem ser consideradas cômicas, o que não acontece no texto de partida. Trata-se da fala do pai de PP sobre o avô Gaudério que tinha lhe dito sobre uma técnica de caçar baleias que envolvia abóboras. O pai de PP não acreditou nessa técnica e pensou que o seu pai tinha enloquecido. Talvez isso explique a escolha da palavra “melão” na outra parte da frase, que misturada com algum tipo de chá daria efeitos alucinógenos: “[tinha] embaralhado o melão com algum chazinho.” No texto de partida essa frase pode parecer até uma expressão idiomática, mas não é. No texto de chegada ela foi traduzida com duas expressões coloquiais: *dziabnąć* e *rzucać się na głowę*. De acordo com o dicionário de língua polonesa *Słownik Języka Polskiego*, *dziabnąć*, significa beber um pouco de álcool e *rzucać się* é usado para falar, por exemplo, sobre doenças no sentido de atacar uma parte do corpo. Por conseguinte, *coś sobie dziabnął* significa “tomou algo” (pode ser álcool ou drogas), e *rzuciło mu się na głowę*, literalmente significa “atacou a sua cabeça” e figurativamente “ele ficou louco”. Outro exemplo de uso de expressão engraçada no texto de chegada consta no diálogo de PP com Bonobo:

#### EXEMPLO 31

Quanto tu precisa?

**Pra sair do terror**, uns três paus (GALERA, 2012a, p.114).

Ile potrzebujesz?

**Żeby przestało mi się palić koło tyłka**, jakieś trzy tysiące (CHARCHALIS, 2016, p. 189).

Quanto você precisa?

Para apagar o fogo, uns três mil (JÓZEFOWSKA, 2018).

A expressão “pra sair do terror” foi recriada com *żeby przestało mi się palić koło tyłka*, que literalmente significa “para apagar o fogo do lado da minha bunda”. A designação familiar de “mil” por “pau” novamente não foi traduzida, mas foi recompensada com uma expressão muito mais familiar na primeira parte da frase.

O grupo (d), tradução não acertada de uma expressão coloquial, acontece também de vez em quando, como o grupo (c). Isso pode ser evidenciado nos exemplos seguintes.

#### EXEMPLO 32

**Tá pegando a manha** de furar onda (GALERA, 2012a, p. 162).

**Zaczyna ją kręcić** nurkowanie pod fale (CHARCHALIS, 2016, p. 272).

**Tá começando a curtir** o mergulho debaixo das ondas (JÓZEFOWSKA, 2018).

O Exemplo 32 refere-se à cadela de PP, que no texto de partida começa a aprender a furar ondas e no texto de chegada começa a gostar de furar as ondas. O substantivo “manha”, de acordo com o *Aulete Digital*, significa destreza, habilidade de agir, portanto, “pegar a manha” é aprender uma habilidade. No texto de chegada, porém, ela é traduzida com *zaczyna ją kręcić*, que significa “ela começa a curtir”. O verbo *kręcić* é coloquial.

Noutro exemplo, Dália está perguntando para PP se ele já terminou o relacionamento com muitas mulheres. Para isso ela usa a expressão “pé na bunda”, que de acordo com o dicionário *Aulete Digital*, pode referir-se à demissão no trabalho ou rejeição no namoro:

#### EXEMPLO 33

**Dando** muito **pé na bunda** por aí? (GALERA, 2012a, p. 185).  
Co, **dostajesz** mocno **w dupę**? (CHARCHALIS, 2016, p. 111).  
E aí? Você tá **sofrendo** muito? (JÓZEFOWSKA, 2018).

No texto de chegada, porém, ela está perguntando se PP está sofrendo muito, servindo-se da expressão coloquial *dostawać w dupę*, que literalmente significa “receber na bunda”. A imagem evocada pela palavra “bunda” foi mantida, mas o significado, não. O exemplo seguinte é também Dália dizendo para PP que um dia não foi ao emprego:

#### EXEMPLO 34

**Matei serviço** em Imbituba e fui, né (GALERA, 2012a, p. 95).  
**Odeszłam z roboty** w Imbitubie (CHARCHALIS, 2016, p. 157).  
Larguei o serviço em Imbituba (JÓZEFOWSKA, 2018).

O verbo “matar”, nesse caso, significa faltar no colégio ou trabalho, segundo o dicionário *Aulete*. A construção coloquial do texto de partida “matar o serviço” foi traduzida com o verbo neutro *odchodzić*, no significado de deixar de trabalhar em um lugar.

Outro exemplo desse tipo é a frase de Gonçalo, amigo de PP, na qual ele explica como funciona um inquérito presidido por um delegado da Polícia Civil:

#### EXEMPLO 35

vezes **rola um acerto** porque tem gente importante envolvida, aquela coisa (GALERA, 2012a, p. 101)

czasem **trzeba zrobić poprawki**, bo zamieszany jest ktoś ważny i te sprawy (CHARCHALIS, 2016, p. 169)

às vezes **tem que fazer correções** porque alguém importante está envolvido, essas coisas (JÓZEFOWSKA, 2018).

A expressão “rola um acerto” refere-se a um acordo entre duas partes. No texto de chegada o significado da frase é fazer as correções.

Outra questão a ser observada é a falha na tradução de registro. Os exemplos a seguir apresentam as falas das pessoas idosas. Os Exemplos 36 e 37 são falas de um cantor de mais de 60 anos, Índio Mascarenhas, e o Exemplo 38 é uma senhora de 70 anos descrevendo Gaudério:

**EXEMPLO 36**

**Gratidão, rapaz** (GALERA, 2012a, p. 121).  
Dzięki, stary (CHARCHALIS, 2016, p. 201).  
Brigado, velho (JÓZEFOWSKA, 2018).

**EXEMPLO 37**

Parece que mataram ele aqui.  
**Que coisa** (GALERA, 2012a, p. 122).

Zdaje się, że go tutaj zabili.  
Co za **masakra!** (CHARCHALIS, 2016, p. 204).

Parece que o mataram aqui.  
Que crueldade! (JÓZEFOWSKA, 2018)

**EXEMPLO 38**

Aquele **bicho** lá não vai tão cedo (GALERA, 2012a, p. 194).  
Ten **facet** tak łatwo nie odejdzie (CHARCHALIS, 2016, p. 323).  
Esse cara não vai tão cedo (JÓZEFOWSKA, 2018).

Difícilmente um homem de pelo menos 60 anos referindo-se ao outro de 30 vai chamá-lo e de *stary*, isto é, “velho”, ou usar o substantivo novo, muito coloquial, *masakra*. Ele poderia usar o vocativo *chłopcze* (rapaz, menino) e as frases exclamativas, porém, sem adicionar o ponto de exclamação: *Ale okropieństwo* (Que coisa horrível) ou *Straszne* (Horrível). O agradecimento “gratidão” foi traduzido com uma forma mais coloquial para *dziękuję* (obrigado), isto é, *dzięki*.

Seria raro também uma mulher idosa polonesa chamar alguém de *facet*, ou seja “cara”. O substantivo “bicho”, de acordo com DAD, comporta um leque de significados: pode ser uma pessoa feia, grosseira, de grande sabedoria ou até corajosa. Talvez a palavra *dzik* (javali) seria uma boa tentativa de tradução, que comportaria essas características, além do significado mais comum do substantivo “bicho”, que é o de animal<sup>98</sup>. Segundo o dicionário de língua polonesa coloquial *Miejski Słownik Słangu i Mowy Potocznej*, *dzik* remete a uma pessoa forte, é sinônimo de louco ou cossaco, e de acordo com *Słownik Języka Polskiego*, é uma pessoa antissocial. Contudo, ambos os significados combinariam com as características de Gaudério.

---

<sup>98</sup> A frase inteira poderia ser a seguinte: *Ten dzik(us) tak szybko nie padnie/się nie zwinie/nie zejdzie*.

Nesses três casos analisados, foi usado o mesmo registro que foi empregado na tradução das falas dos personagens mais novas. No texto de partida o estilo de fala dos jovens difere do estilo das pessoas mais velhas. Os mais novos tendem a usar mais expressões coloquiais e palavrões.

#### **4.4. Tradução das marcas dialetais**

Foi observado a ocorrência de pelo menos 30 termos e expressões dos estados brasileiros do Rio Grande do Sul e de Santa Catarina no texto de partida. O critério para considerar um termo como dialetal foi a sua ocorrência em um dos dicionários consultados, a saber: *Dicionário de Porto-Alegres* (FISCHER, 2009), *Dicionário Catarinense* (CORRÊA, 2000) e o *Dicionário da Ilha Dicionário da Ilha: Falar & Falares da Ilha de Santa Catarina* (ALEXANDRE, 1998). Uma tabela exaustiva de todas as marcas dialetais e as propostas de traduções de Charchalis pode ser consultada no Apêndice C. A tabela dispõe de uma coluna adicional de *back-translation* para facilitar o entendimento aos leitores que não entendem polonês.

Um fato importante a ser observado é a informação no prefácio da edição de 2007 do *Dicionário de Porto-Alegres*, cujo autor, Luís Augusto Fischer, admite que utilizou a literatura contemporânea na hora de preparar a nova edição do dicionário, entre outros autores ele cita Daniel Galera. Ele acrescenta que “para a geração mais nova, esta que agora orça entre os 20 e os 30, escrever no dialeto local passou a ser quase um desdobramento natural de viver mergulhado nessa linguagem oral” (FISCHER, 2009, p. 7). Para a geração de Fischer, transpor a língua oral para a escrita foi uma ousadia, mas a geração mais nova já usa o porto-alegrês livremente, também na literatura. Ele diz “o que antes era, neste Dicionário, apenas registro de língua falada, passou a ser também registro de língua escrita. Um novo momento” (FISCHER, 2009, p. 7). Isso demonstra como a língua escrita legitima e populariza o uso de certos termos.

Primeiro fato a ser observado é que a trama do romance acontece em Garopaba, na costa de Santa Catarina, mas muitos personagens, entre eles PP, são de Porto Alegre. O escritor Daniel Galera já morou nas duas cidades, mas a maior parte da vida passou em Porto Alegre. Pode-se esperar, por conseguinte, que no romance ocorrem termos típicos dos dois estados, mas com predominância dos termos do Rio Grande do Sul. Isso efetivamente acontece. Há ainda termos comuns para os dois estados.

As expressões presentes no romance, usadas tanto no Rio Grande do Sul como em Santa Catarina, que foram encontradas nos três dicionários analisados (*Dicionário de Porto-Alegres*, *Dicionário Catarinense* e *Dicionário da Ilha: Falar & Falares da Ilha de Santa Catarina*) são: baita (grande), bergamota (tangerina, mexerica), gaúcho (nativo do Rio Grande do Sul), gaudério (típico do Rio Grande do Sul), piá (menino), guaieca (cachorro), guri (menino), guria (menina), pelar (estar muito quente) e pila (dinheiro).

Os únicos termos do romance que não foram encontrados no *Dicionário de Porto-Alegres*, mas que foram classificados no *Dicionário Catarinense* e no *Dicionário da Ilha: Falar & Falares da Ilha de Santa Catarina* como comuns de Santa Catarina, são: mané (morador nativo do interior da Ilha de Santa Catarina ou uma pessoa ingênua), quepe (um tipo de boné, em especial de soldado), tadinho (uma expressão carinhosa, de afeto, originária de coitadinho), barafunda (confusão, desordem), fuça (as ventas, o focinho) e pendenga (briga, discussão, dificuldades econômicas). Os termos restantes que vão ser apresentados a seguir são comuns do Rio Grande do Sul.

Primeira característica do português do Rio Grande do Sul, de acordo com o *Dicionário de Porto-Alegres*, é a tendência de encurtar palavras no Rio Grande do Sul, tal como acontece em castelhano, o exemplo disso são os termos como “facu” (faculdade), “chima” (chimarrão), “churra” (churrasco). Isso se dá também no português falado em outros estados, porém talvez em quantidade menor. Pode-se evidenciar esse fenômeno nos dois exemplos seguintes:

#### EXEMPLO 39

As únicas testemunhas neutras deviam ser os hippies e esses tavam lambendo a areia, loucos de **cogu** (GALERA, 2012a, p. 101).

Jedynymi neutralnymi świadkami pewnie byli hippisi, ale oni lizali piasek naćpani **grzybami** do nieprzytomności (CHARCHALIS, 2016, p. 168).

As únicas testemunhas neutras deviam ser os hippies, mas eles estavam lambendo a areia, drogados com **cogumelos** até desmaiar (JÓZEFOWSKA, 2018).

No Exemplo 39, a frase “loucos de cogu” é traduzida com *naćpani grzybami do nieprzytomności*, isto é, “drogados com cogumelos até desmaiar”. Talvez um diminutivo poderia servir para dar um ar mais coloquial a essa frase: *naćpani grzybkami* (drogados com cogumelinhos). Outro exemplo são umas alunas falando com PP:

#### EXEMPLO 40

Dá saudade de ti, **profe** (GALERA, 2012a, p. 251).

Tęsknimy za tobą, **trenerze** (CHARCHALIS, 2016, p. 413).

Temos saudades de você, **treinador** (JÓZEFOWSKA, 2018).

Elas usam o substantivo encurtado “profe”, de “professor”, para referir-se ao professor de natação delas, ou seja, PP. Na tradução essa característica é apagada, apesar de ela existir também em polonês. Talvez ela possa ser recriada em outros lugares, por exemplo, *biblio*, em vez de *biblioteka* (biblioteca), *matma* por *matematyka* (matemática) ou *dzięki* por *dziękuję* (obrigado).

O tradutor tende a traduzir as marcas dialetais com a língua coloquial. O Exemplo 41 é o Índio Mascarenhas, contando uma história para PP:

#### EXEMPLO 41

**peitava** quem precisasse (...) A gente tinha se estranhado antes num baile (...) tinha topado com muito **cavalo** mais **bagual** por aí (...) Ele pensava que eu tinha atravessado ele por causa de uma rapariga lá, mas foi coisa da cabeça dele (...) Tinha um filho dele **de olho no dinheiro**, um filho que tinha ido pra cidade e tava **esperando o velho morrer** pra **botar a mão nos pilas**, mas o pai não queria saber do filho, dizia que era um imprestável e não queria **ver a fuça do rapaz** de jeito nenhum (GALERA, 2012a, p. 122-123).

**stawiałem** się każdemu, kto się nawinał (...) Poprzytykaliśmy się już wcześniej na balu (...) miałem już do czynienia z największymi **kozakami**, (...) On myślał, że ja mam coś do niego przez jakąś tamtejszą dziewczynę, ale to się działo w jego głowie (...) Jego syn **miał chrapkę na tę forse**, syn, który wyjechał do miasta i **czekał, aż stary wykorkuje**, żeby **położyć na wszystkim łapę**, tyle że stary nie chciał o tym synu nic wiedzieć, mówił, że jest bezużyteczny, i w żadnym razie nie chciał **ogłądać pyska chłopaka** (CHARCHALIS, 2016, p. 204-205).

**enfrentava** cada um que aparecia (...) A gente já tinha brigado antes num baile (...) já vi os maiores **cossacos** (...) Ele pensava que eu não gostava dele por causa de uma menina local, mas isso estava na cabeça dele (...) O filho dele **estava a fim da grana**, filho que foi pra cidade e espera o velho **bater as botas** para **botar a mão em tudo**, só que o velho não queria saber do filho, dizia que era inútil e que de jeito nenhum queria **ver a fuça do rapaz** (JÓZEFOWSKA, 2018).

Nesse fragmento, podem ser observadas várias expressões dialetais. “Peitar”, segundo o *Dicionário de Porto-Alegres*, significa afrontar, cobrar virilmente alguma dívida ou promessa. No texto de chegada, o verbo reflexivo coloquial *stawiać się* quer dizer “afrontar”. “Cavalo bagual”, de acordo com o mesmo dicionário, quer dizer cavalo não capado, cavalo arisco, hoje em dia designa também coisa especial, muito boa. Nesse contexto, o personagem refere-se a homens esquivos, bravos, intratáveis. No texto de chegada, essa expressão foi traduzida com o substantivo *kozak* (cossaco), que tem o significado muito parecido, tal como “cossaco” em português. Além disso, ele é coloquial, bem conhecido, pode ter um efeito humorístico e provocar a associação com cavalos (os cossacos andavam de cavalos e ainda o termo *kozak* pode referir-se a um tipo de soldado de cavalaria). Outra expressão “(estar/ficar) de olho no dinheiro” foi traduzida com uma expressão mais coloquial *mieć chrapkę na forse* –

“estar a fim da grana”. O mesmo deu-se no caso do verbo “morrer”, que foi traduzido com correspondente mais informal *wykorkować*. A expressão seguinte, “botar a mão nos pilas”, foi traduzida com *położyć na wszystkim łapę*, que significa “colocar a mão em tudo”, é uma expressão coloquial, principalmente pelo uso da palavra pejorativa *łapa* (mão). Os pilas é o dinheiro. Último substantivo que chama a atenção é “fuça”, que de acordo com *Dicionário Catarinense* remete às ventas, ao focinho, tal como o correspondente *pysk*, usado em polonês em relação aos animais ou, pejorativamente, aos homens.

O Exemplo 42 é Dália falando com PP:

#### EXEMPLO 42

**Mané.** Bom, a gente tem que ir pegar as **gurias** pra ver **qualé dessa festinha** (GALERA, 2012a, p. 49).

**Baran.** Dobra, i tak musimy iść po **laski**, żeby zobaczyć, **co to za imprezka** (CHARCHALIS, 2016, p. 79).

**Imbecil.** Bom, de qualquer jeito temos que buscar as **gatas** para ver **como é a festinha** (JÓZEFOWSKA, 2018).

Como Dália é nativa de Garopaba, ela usa um termo típico de Santa Catarina: o substantivo “mané”, que de acordo com *Dicionário Informal* é morador nativo do interior da Ilha de Santa Catarina ou uma pessoa ingênua. Nesse caso, trata-se de uma pessoa ingênua. Ele foi traduzido com o termo popular *baran*, que literalmente significa carneiro, mas é usado no sentido de burro, imbecil. O substantivo “gurias” foi traduzido com outro termo coloquial *laski* (meninas, principalmente bonitas) e o informal “qualé”, com a construção “co za” (que) e a introdução do dêitico *to* (isso).

Mais um exemplo mostra como uma expressão idiomática foi recriada:

#### EXEMPLO 43

Fragrância (...) como **bunda de graxaim morto...** (GALERA, 2012a, p. 122).

**smród z dupy zdechłego szakala...** (CHARCHALIS, 2016, p. 203).

Fedor da bunda do chacal morto... (JÓZEFOWSKA, 2018).

É a frase do pai de PP, repetindo as palavras de Gaudério sobre o bafo de Índio Mascarenhas, velho cantor gaúcho. No *Dicionário de Porto-Alegres* consta a expressão “bafo de tigre morto”, que remete a mau hálito. Pode ser que a inovação usando a espécie de graxaim, animal típico do Sul, foi feita pelo escritor. O tradutor polonês recriou a expressão, mas substituiu o termo graxaim com a espécie de chacal, provavelmente achando que esse seria mais facilmente reconhecido pelas leitoras e pelos leitores.



Raramente o significado da expressão não é acertado, como no Exemplo 44, de Bonobo falando com PP sobre Dália:

**EXEMPLO 44**

Essa mina é muito massa mas ela é meio avoada.  
Não é avoada coisa nenhuma. **Ela se puxa pra caralho** (GALERA, 2012a, p. 115).

Ta dziewczyna jest super, ale trochę zakręcona.  
Wcale nie jest zakręcona. **Ćpa jak cholera** (CHARCHALIS, 2016, p. 190).

Essa menina é legal, mas um pouco avoada.  
Não é avoada coisa nenhuma. **Ela cheira pra caralho** (JÓZEFOWSKA, 2018).

Nesse diálogo, o significado do verbo “puxar-se”, de acordo com *Dicionário de Porto-Alegre*s, é esforçar-se, fazer força, dar tudo de si, sendo que no texto de chegada o significado é pejorativo: “ela cheira, se droga pra caralho”. Consequentemente, a avaliação da personagem muda para mais negativa.

Há inconsistências no texto de chegada quanto a algumas expressões que se repetem no romance. O advérbio e adjetivo “tri” em geral quer dizer muito, de acordo com *Dicionário de Porto-Alegre*s. Ele aparece nos textos analisados na forma “triquerido” – *megakochany* (megaquerido) e “Que tri.” – *Co to tri?* (O que é tri?). Nesse segundo caso, uma outra solução que conservaria a primeira escolha de “mega” seria: *Ale mega* (Que massa).

Outro termo, usado pela influência do espanhol, é “bueno”, traduzido como *dobra* (tá bom), uma forma mais coloquial de *dobrze* (bem). Segundo o *Dicionário de Porto-Alegre*s “bueno”, em vez de “bom”, é usado em tom de brincadeira. Outra vez que esse termo aparece, mas desta vez como parte de saudação de um nativo de Garopaba: “Buenas” (como em espanhol: *Buenas tardes, Buenas noches*), ele é transcrito, mantido na língua espanhola. Provavelmente a mesma solução poderia ser adotada no primeiro caso.

O substantivo “barbaridade”, que segundo *Dicionário de Porto-Alegre*s é usado como exclamação genérica, para aplaudir, concordar, reprovar ou enfatizar, é traduzido como *szaleństwo* (loucura, doideira) e *masakra*. O substantivo *szaleństwo* poderia ser usado na forma mais curta, mais coloquial *szal*. O substantivo *masakra*, de acordo com o dicionário de língua polonesa *Słownik Języka Polskiego*, significa massacre, coisa terrível, mas o dicionário salienta que essa palavra pode ser usada também no significado positivo. Segundo *Miejski Słownik Słangu i Mowy Potocznej*, ela pode ser usada para aumentar o tamanho de um problema. Todos esses significados refletem magistralmente ao termo do texto de partida: “barbaridade”. Além disso, o destaque na pronúncia diferenciada se assemelha nos dois termos. A penúltima sílaba é enfatizada mais forte do que o normal em *masakra* e em

“barbaridade”, segundo *Dicionário de Porto-Alegres*, a primeira sílaba é pronunciada com mais força.

As expressões neutras também são adotadas no texto de partida para traduzir as dialetais. O termo “baita”, de acordo com *Dicionário de Porto-Alegres*, significa grande, avantajado, do tamanho ótimo, e é utilizado também para dar ênfase. Para traduzi-lo, o tradutor incorpora várias ideias que contêm termos neutros: “um baita homem” – *postawny mężczyzna* (homem corpulento), “um baita curativo” – *opatrunek* (curativo), “um baita dum apê” – *superwielkie mieszkanie* (apartamento supergrande), “um baita dum susto” – *niezły strach* (grande medo). No Exemplo 45, pode-se observar o uso da última expressão:

#### EXEMPLO 45

Mas **tchê**, tu me deu um **baita** dum susto (GALERA, 2012a, p. 121).

Napędziłeś mi **niezłego** stracha, **stary** (CHARCHALIS, 2016, p. 202).

Você me deu um grande susto, **velho** (JÓZEFOWSKA, 2018).

É o Índio Mascarenhas, um cantor antigo conversando com PP. “Tchê”, em geral, é traduzido como *stary* (velho), mais raramente como *ej* (ei), *co* (né). De acordo com *Dicionário de Porto-Alegres*, a palavra “tchê” é um vocativo geral, mas pode ser usada em qualquer parte da fala sem significado algum; nesses casos ela vira átona e é pronunciada sem vogal -e, assim como o *che* castelhano.

O substantivo “guri” é traduzido como *chłopiec*, *chłopak*, *młody* (menino, rapaz, jovem), “guria” como *dziewczyna* (neutro – menina), *lala*, *laska* (coloquial – boneca, gata) e “piá” como *chłopak* (menino), *gość* (cara), *dzieciak* (criança). Essas são as expressões dialetais que mais se repetem no romance, junto com os termos “tchê” e “baita”.

De acordo com os dados coletados na pesquisa do Projeto Atlas Linguístico do Brasil, a forma “guri” é mais frequente no Rio Grande do Sul, aparecendo também Mato Grosso e Mato Grosso do Sul; o vocábulo “piá” é mais usado em Santa Catarina e Paraná (ROMANO, 2018). Tanto a palavra “guri” como “piá” têm origem nas línguas indígenas.

A forma “guri” veio do tupi *üi’ri*, que significa o “bagre novo”, um nome comum de peixe novo, e por metáfora, criança (NASCENTES, 1966; CUNHA, 1986, citados por ROMANO; SEABRA 2014, p. 469); ou segundo outros autores o seu significado é simplesmente “pequeno” (FERREIRA, 2004, *apud* ROMANO; SEABRA, 2014, p. 469). A forma feminina é “guria”. O vocábulo “piá” significa menino, criança de sexo masculino. No Tupi, *pĩ’á* designa o “coração, estômago, entranhas, miúdos” e o “produto das entranhas” (NASCENTES, 1966, *apud* ROMANO; SEABRA, 2014, p. 469).

Aos termos dialetais pertencem também as marcas culturais, principalmente referentes às comidas e bebidas. A seguir são apresentados alguns exemplos junto com a tradução do texto de chegada: “bauru” – *hamburger*, “xis” – *szaszłyk* (espetinho), “xis-coração” – *kanapka z szaszłykiem z kurzych serc* (sanduíche com espetinho de coração), *kanapka z kurzymi sercami* (sanduíche com coração), “negrinho” (brigadeiro) – *mus czekoladowy* (musse de chocolate), “bergamota” (tangerina, mexerica) – *bergamotka*, “chimarrão” – *mate, yerba mate*, “ceva” (cerveja) – *piwo* (cerveja).

#### **4.5. Tradução dos palavrões**

Os palavrões são a última das marcas da oralidade presentes do romance que serão analisados. No Apêndice C, é apresentada uma tabela exaustiva com exemplos que mostram vários palavrões do texto de partida junto com as suas traduções propostas por Charchalis. Os exemplos foram organizados de acordo com a palavra principal que constitui a expressão grosseira dada.

Os palavrões identificados no texto de partida são: “tomar no cu”, “foda”, “foda-se”, “nem fudendo”, “puta”, “puta merda”, “porra”, “porra nenhuma”, “caralho”, “pra caralho”, “do caralho”, “merda”, “de merda”, “bosta”, “cacete”, “do cacete”, “danar”; seriam, portanto, umas 17 variantes com significados diferentes. Os palavrões identificados no texto de chegada seriam: *szlag, kurwa, kurewsko, przejebane, chujowo, zajebicie, zajebisty, cholerny, gówniany, za chuja, od chuja, cholera, jak cholera, jak diabli, skurwysyństwo, skurwisyn, fiut, skurwiel, ścierwo, pierdolić, walić się*; são umas 20 opções. Em consequência, riqueza de palavrões é ligeiramente maior no texto de chegada.

Se os palavrões mais comuns fossem quantificados, os dados obtidos seriam os seguintes: no texto de chegada, *kurwa* (caralho, porra) aparece 33 vezes, *przejebane* (fudeu), cinco vezes, e *gówno* (merda), seis vezes, *chuj* (*chuja, chujowo*) 10 vezes, *cholera*, 11 vezes, *pierdolić* (*pierdole*) cinco, *skurwiel*, seis vezes, *skurwisyn* (*skurwysyństwo*) 11 vezes. Isso equivale a 87 ocorrências de palavrões mais comuns no texto de chegada. A ocorrência dos palavrões mais comuns no texto de partida é um pouco maior: em soma, 110 vezes. A palavra “merda” foi registrada 37 vezes, “porra”, 26 vezes, “caralho”, 15 vezes, “foda” (“fudendo”), 16 vezes, “filho da puta”, 13 vezes, “cacete”, três vezes. Pode-se constatar, então, que o texto de partida contém um número levemente mais alto de termos grosseiros, o que aumenta a oralidade do texto.

O tradutor raramente apaga a obscenidade da língua, como no Exemplo 46, da fala do dono de academia falando sobre umas alunas. O substantivo “porra” não é traduzido com um correspondente:

**EXEMPLO 46**

Gostavam da presença dele. **Sei lá que porra** isso queria dizer (GALERA, 2012a, p. 58).

Lubiły jego obecność. **Skąd mam wiedzieć**, co to może znaczyć? (CHARCHALIS, 2016, p. 94).

Gostavam da presença dele. **Como eu vou saber** que isso pode significar? (JÓZEFOWSKA, 2018).

Igualmente interessa observar que, às vezes, o tradutor modifica o discurso de acordo com o gênero do personagem. Isso é evidenciado pelas falas seguintes:

**EXEMPLO 47**

**Que merda é essa?** (GALERA, 2012a, p. 188).

Co to, kurwa, jest? (CHARCHALIS, 2016, p. 188).

**Que é isso, caralho?** (JÓZEFOWSKA, 2018).

**EXEMPLO 48**

**Que merda é essa?** (GALERA, 2012a, p. 262).

Co to wszystko ma znaczyć? (CHARCHALIS, 2012, p. 433).

**O que tudo isso significa?** (JÓZEFOWSKA, 2018).

A pergunta “Que merda é essa?” nos dois diálogos expressa um estranhamento dos personagens em reação a uma frase de PP. O primeiro exemplo é o amigo Bonobo e o segundo é a ex-namorada de PP Viviane. A fala do personagem masculino é traduzida com o *kurwa*, isto é, “caralho”, um palavrão talvez até mais forte do que “merda”. A fala do personagem feminino, no entanto, é atenuada e traduzida com uma frase neutra: “O que tudo isso significa?”. Pode ser que o tradutor faça essas escolhas inconscientemente. Outros exemplos desse tipo é a fala de Viviane e de Jasmim:

**EXEMPLO 49**

Trabalhei **pra caralho** (GALERA, 2012a, p. 259).

Pracowałam jak wół (CHARCHALIS, 2016, p. 429).

Trabalhei como boi (JÓZEFOWSKA, 2018).

**EXEMPLO 50**

Imagina que **merda** (GALERA, 2012a, p. 150).

Wyobraź sobie, co za **masakra** (CHARCHALIS, 2016, p. 251).

Imagina que **horror** (JÓZEFOWSKA, 2018).

Os palavrões dessas duas falas das mulheres se perdem no texto de chegada. A expressão “pra caralho” é traduzida com uma expressão coloquial “trabalhar como boi”, isto

é, trabalhar muito, sendo que nas falas dos personagens masculinos a expressão “para caralho” é traduzida com as expressões grosseiras *jak cholera* ou *jak chuj*.

O substantivo “merda” também é traduzido com uma palavra coloquial mais neutra *masakra* (horror). Nas falas dos homens, todavia, a palavra “merda” aparece traduzida com palavrões às vezes até mais expressivos: *kurwa*, *przejebane*, *ścierwo*, *skurwiel* ou *skurwysyństwo*, como no exemplo seguinte de PP falando sobre o seu pai:

#### EXEMPLO 51

Eu acho que ele fez uma **merda** (GALERA, 2012a, p. 266).

Ja uważam, że on popełnił **skurwysyństwo** (CHARCHALIS, 2012, p. 440).

Eu acredito que ele cometeu uma **putaria** (JÓZEFOWSKA, 2018).

Acontecem também casos pouco frequentes, nos quais o tradutor introduz palavrões nos lugares neutros ou coloquiais do texto de partida:

#### EXEMPLO 52

Te reconheci por causa dessa vizinha de bicha.

**Meu, esse cara tá pedindo demais pra apanhar** (GALERA, 2012a, p. 244).

Poznałem cię po tym **pedalskim** głosiku.

**Kurwa, ten koleś naprawdę chce wpierdol** (CHARCHALIS, 2016, p. 403).

Reconheci você por essa vizinha de bicha.

**Caralho, esse cara realmente quer tomar uma porrada** (JÓZEFOWSKA, 2018).

O vocativo “meu” foi traduzido com *kurwa* (caralho), a palavra coloquial “cara” com seu correspondente *koleś* e o verbo “apanhar”, no sentido de ser sujeito a violência física de acordo com DAD, foi traduzido com a expressão coloquial *chcieć wpierdol*, que significa querer apanhar, querer tomar porrada.

Tal como já foi comentado no capítulo três, às vezes o tradutor imita a cadência da frase portuguesa:

#### EXEMPLO 53

O que tu tá fazendo aqui?

Eu? Eu vim tomar uma caipirinha, **porra!** (GALERA, 2012a, p. 247).

Co ty tu robisz?

Ja? Przyszłam wypić caipirinę, **kurwa!** (CHARCHALIS, 2016, p. 408).

O que você está fazendo aqui?

Eu? Vim tomar uma caipirinha, **porra!** (JÓZEFOWSKA, 2018).

Nesse exemplo, Dália está brava de ver PP machucado depois da briga, e ela responde com raiva usando o palavrão “porra” no final da frase. No entanto, em polonês não é tão

comum usar esse palavrão no final da frase, seria mais natural usá-lo no meio: *Przyszłam kurwa wypić caipirinhe!* No Exemplo 54, o registro não foi acertado, já que são palavras dirigidas pelo pai ao seu filho. O pai está pedindo um favor ao filho e dificilmente nesta situação usaria o xingamento grosseiro *fiucie*, isto é, “piroca” como vocativo:

**EXEMPLO 54**

Ah, não vem me agredir, **cacete**. (GALERA, 2012a, p. 19).

Nie rzucaj się na mnie, **fiucie** (CHARCHALIS, 2016, p. 30).

Não me agrida, piroca (JÓZEFOWSKA, 2018).

De acordo com *Aulete Digital*, o termo “cacete” pode ser substantivo usado com o significado de “pênis” ou uma interjeição usada para exprimir contrariedade. Nesse caso, como aparece no final da frase e depois de uma vírgula, esse termo é considerado uma interjeição. No mais, a interjeição “Ah” foi apagada e o modo Imperativo não padrão “não vem”, em vez de “não venha” não foi refletido no texto de chegada<sup>99</sup>.

Recapitulando, pode-se afirmar que a maioria dos palavrões do texto de partida foi vertida com grande destreza, naturalidade, imaginação, refletindo assim a expressividade e a força do romance. Para isso, foi preciso certa coragem do tradutor, já que na história da tradução frequentemente as cenas e as palavras obscenas eram apagadas ou mitigadas, o que não aconteceu no texto analisado.

---

<sup>99</sup> Consequentemente, a frase poderia ser traduzida como: *Ach, cholera, weź mnie tu nie obrażaj* (“Ah, cacete, não vem me ofender aqui”) ou *Osz, kurde, nie bądź taki agresywny* (“Oh, cacete, não sejas tão agressivo”).

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Nesta dissertação o objetivo principal foi verificar como foram traduzidas as marcas de oralidade presentes na tradução polonesa do romance *Barba ensopada de sangue*, de Daniel Galera, publicado em São Paulo pela Companhia das Letras, em 2012. A tradução polonesa intitulada *Broda zalana krwią* foi feita por Wojciech Charchalis e publicada em 2016 pela Editora Rebis, em Poznań, na Polônia. As marcas de oralidade analisadas incluem os nomes próprios e os vocativos, a língua não padrão, as expressões coloquiais, as marcas dialetais e os palavrões.

Foi apresentado Daniel Galera e a sua obra como escritor e tradutor, e o trabalho do tradutor polonês Wojciech Charchalis. Análise e interpretação do romance *Barba ensopada de sangue* foi feita. Vários papéis de tradutor foram comentados: como embaixador da literatura brasileira, como segundo autor do texto e como mediador cultural entre as línguas e as culturas brasileira e polonesa.

Concluiu-se que o trabalho que Daniel Galera faz como tradutor influencia muito seu trabalho como escritor, tanto nos temas das obras, como no estilo e formas de organizar o texto (notas de rodapé, prefácio).

As entrevistas feitas com o tradutor polonês Wojciech Charchalis permitiram entender o processo de introdução de obra brasileira no sistema polonês e as razões das suas escolhas tradutórias. Verificou-se que o papel do tradutor é fundamental na introdução do romance brasileiro no sistema literário polonês, visto que é ele quem o escolheu, traduziu e publicou. A Série Brasileira da Editora Rebis é uma voz essencial na construção da imagem da literatura e cultura brasileira na Polônia. Ela introduz as obras dos autores contemporâneos, podendo influenciar assim o interesse em publicação por parte de outras editoras polonesas ou dos países da Europa Central e do Leste.

Constatou-se que a introdução da literatura brasileira na Polônia depende, em grande parte, das tradutoras e dos tradutores. A literatura brasileira é pouco conhecida, apesar de vir de um país que desperta enorme curiosidade no mundo e de ser parte de uma língua que está entre as dez línguas mais faladas no globo. Talvez a falta do reconhecimento que ela deveria ter pode ter sido causada por falta de bons tradutores. Caso houvesse melhores tradutores-embaixadores, tradutores-criadores e tradutores-mediadores culturais, mas, também, mais

recursos, financiamento e bons dicionários, a literatura brasileira poderia ser mais reconhecida e ganharia mais destaque no sistema literário polonês.

Observou-se que para traduzir o estilo coloquial da linguagem e as variações regionais do Sul do Brasil do texto de partida Charchalis opta por usar expressões coloquiais ou, mais raramente, neutras. Algumas vezes o tradutor insere expressões coloquiais no texto de chegada em fragmentos em que elas não se encontram no texto de partida. Constatou-se que é alterada a presença de algumas características do estilo do texto de partida, tais como as descrições detalhadas, o uso de diminutivo e aumentativo, as variações na escrita e na gramática.

Além disso, concluiu-se que o tradutor polonês tende a estrangeirizar o texto de chegada com a inserção dos nomes próprios, em geral transcritos e com algumas palavras culturalmente marcadas deixadas sem tradução e sem notas de rodapé, mas, principalmente, com o texto em polonês que segue de perto o texto português.

A obra *Broda zalana krwiq* é sentida como tradução, pela repetição dos pronomes pessoais, a colocação de complementos diretos, os termos pertencentes à cultura brasileira, e os nomes próprios transcritos. A língua do texto de chegada é polonês padrão, mas algumas estruturas são menos comuns e poderiam ser consideradas “calques” por alguns críticos. Além disso, o uso de palavras poderia chocar ou incomodar algumas leitoras e alguns leitores. Charchalis usa a língua coloquial corrente, às vezes criando expressões inovadoras. O tradutor introduz no seu texto as palavras *quentão* e *gaúcho* e as consolida na língua polonesa.

Às vezes, o tradutor não acerta no registro, no uso do vocativo na língua oral ou no estilo demasiadamente coloquial de alguns personagens idosos ou demasiadamente neutro de alguns personagens jovens. Há alguns erros de interpretação ou realização e desvios de significado, principalmente no que tange à cultura e aos costumes.

Segundo Itamar Even-Zohar (1990), a obra literária de um país periférico é tratada como uma obra secundária num país central e não entra no cânone, o que não acontece com as obras dos países centrais nos países periféricos. O romance do Brasil, país periférico, recebido no outro país periférico, Polônia, tem também poucas chances de ser reconhecido e valorizado, haja vista o pouco interesse que se tem demonstrado pela literatura brasileira na Polônia. No entanto, espera-se que com o número crescente de estudantes de português e o interesse incipiente pelo Brasil, a literatura brasileira consiga mais destaque na “República Polonesa das Letras”. Isso dependerá, em grande parte, das editoras, dos tradutores e dos



críticos literários. A tradução vista como “uma relação com o Outro” pode construir uma ligação entre os países tão distantes como o Brasil e a Polônia.

Esta dissertação pode servir principalmente aos tradutores poloneses e brasileiros para procurarem soluções para os problemas tradutórios, e também para os estudantes e professores das duas línguas.

A pesquisa pode evoluir e abarcar mais questões. Outras obras podem ser examinadas no futuro, por exemplo, várias obras de um escritor ou uma escritora brasileira traduzidas por diferentes tradutoras ou tradutores, ou, também, múltiplas obras traduzidas por uma tradutora ou por um tradutor.

Na tradução analisada, Wojciech Charchalis consegue transmitir a maioria de marcas de oralidade presentes. Ele “oraliza” o texto ainda mais em alguns casos analisados, introduzindo expressões coloquiais ou efeitos cômicos. Por meio desse recurso, ele dá mais vida e naturalidade ao texto. Voltando à citação inserida no início da primeira unidade desta dissertação, a borboleta recriada pelo tradutor com certeza voa. Pode ser até um voo diferente, talvez até deva ser diferente, pois a borboleta se encontra em um outro país. Contudo, o mero fato que a borboleta conseguiu chegar ao outro país como um ser vivo, entendido e admirado pelos leitores, merece um grande reconhecimento ao tradutor. Pode-se repetir junto com um dos personagens do romance, o velho Índio Mascarenhas: “gratidão, rapaz!”

## REFERÊNCIAS

- ALBEROLA, Helena Cebrián. *La traducción de la oralidad en los textos dramáticos*. El caso de Cat on a Hot Tin Roof, p. 605-613. Disponível em: <[http://repositori.uji.es/xmlui/bitstream/handle/10234/77258/fr\\_2011\\_6\\_4.pdf?sequence=1](http://repositori.uji.es/xmlui/bitstream/handle/10234/77258/fr_2011_6_4.pdf?sequence=1)>. Acesso em: 15 jan. 2018.
- ALEXANDRE, Fernando. *Dicionário da Ilha: falar & falares da Ilha de Santa Catarina*. Florianópolis: Cobra Coralina, 1998.
- ARROJO, Rosemary. *Oficina de tradução*. São Paulo: Ática, 2005.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. 4. ed. Trad. G. B. Spencer. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- AZEVEDO, Luciene. *Estratégias para enfrentar o presente: a performance, o segredo e a memória*. 2004. 207 f. Tese (Doutorado em Letras). Instituto de Letras, Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. 2004. Disponível em: <[https://docs.wixstatic.com/ugd/d35737\\_6176258dc6b546839d67ced0fc83b3cd.pdf](https://docs.wixstatic.com/ugd/d35737_6176258dc6b546839d67ced0fc83b3cd.pdf)>. Acesso em: 05 mar. 2018.
- BAGNO, Marcos (1999). *Preconceito linguístico: o que é, como se faz*. São Paulo: Loyola, 2007.
- BAGNO, Marcos. Norma linguística. *Hibridismo & Tradução, Traduzires* 1, p. 19-32, maio 2012.
- BAKER, M. *In other words: a course book on translation*. London; New York: Routledge, 1992.
- BALCERZAN, Edward (1973). Poetyka przekładu artystycznego. In: BUKOWSKI, Piotr de Bończa; HEYDEL, Magda *Polska myśl przekładoznawcza*. Antologia. Cracóvia: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2013. p. 103-141.
- BASSNETT, S.; LEFEVERE, A. (Ed.). *Translation, history and culture*. London: Cassell, 1992.
- BASSNETT, Susan (1980). *Translation studies*. London; New York: Routledge, 2002.
- BASSNETT, Susan. The Translation Turn in Cultural Studies. In: *Constructing Cultures. Essays on Literary Translation*. In: BASSNETT, S.; LEFEVERE, A (Ed.). *Multilingual Matters*. Ltd.: Clevedon, UK, 1998. p. 123-140.
- BASSO, Renato Miguel; PETRY, Michele Bele. An Analysis of the Diminutives in the Brazilian Portuguese Translation of the Comic Book Tintin en Amérique. *Revista do Gel*, São Paulo, v. 10, n. 2, p. 8-41, 2013.

- BELCZYK, Arkadiusz. *Poradnik tłumacza*. Bielsko-Biała: Wydawnictwo dla Szkoły, 2014.
- BEREZOWSKI, Leszek. *Dialect in Translation*. Wrocław: Universidade de Wrocław, 1997.
- BERMAN, Antoine (1984). *A prova do estrangeiro: cultura e tradução na Alemanha romântica*. Trad. Maria Emília Pereira Chanut. EDUSC, 2002.
- BERMAN, Antoine (1985). *A tradução e a letra ou O albergue do longínquo*. Trad. Marie Hélène Catherine Torres; Mauri Furlan e Andréia Guerini. 2. ed. Rio de Janeiro: 7Letras/PGET, 2012.
- BRASIL, Ubiratan. Daniel Galera lança livro. *Estadão*, nov. 2012. Disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,daniel-galera-lanca-livro-imp-,957308>>. Acesso em: 12 mar. 2018.
- BRITTO, Paulo Henriques. O tradutor como mediador cultural. *Synergies Brésil*, n. 2, p 135-141, 2010.
- BRITTO, Paulo Henriques. *A tradução literária*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.
- CARNEIRO, Leandro Vidal. Considerações sobre o uso dos sufixos -inh e -zinh na norma popular de Fortaleza: dimensão/ênfase/expressividade. *Revista ao pé da Letra*, v. 16, n. 2, p. 157-177, 2014.
- CASTILHO, Ataliba Teixeira de. O linguista libertário. Entrevista de Carlos Fioravanti. *Pesquisa Fapesp*, n. 259, p. 30-35, set. 2017.
- CHACIŃSKI, Bartek. *Totalny Słownik Najmłodszej Polszczyzny*. Kraków: Znak, 2007.
- CHARCHALIS, Wojciech. Mensagem eletrônica, 08.03.2018.
- CHARLIE ROSE. 27/03/1997. [vídeo]. Disponível em: <<https://charlirose.com/videos/23253>>. Acesso em: 27 maio 2017.
- CHESTERMAN, Andrew. The Name and Nature of Translator Studies. *Hermes*, v. 42, p. 13-22, 2009.
- CONTI, Mario Sergio. A hora e a vez do homem sem nome. *Revista Piauí*, nov. 2012. Disponível em: <<http://piaui.folha.uol.com.br/materia/a-hora-e-a-vez-do-homem-sem-nome/>>. Acesso em: 03 jan. 2018.
- CORRÊA, Isaque, de Borba. *Dicionário Catarinense*. Florianópolis: Insular, 2000.
- DEDECIUS, Karl. *Notatnik tłumacza*. Varsóvia: Czytelnik, 1988.
- DOURADO, Saulo. Impasses em *Barba ensopada de sangue*, 2013. Disponível em: <<https://leraobenedito.wordpress.com/2016/03/25/impasses-em-barba-ensopada-de-sangue/>>. Acesso em: 05 jan. 2017.

ECO, Umberto. *Quase a mesma coisa*. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2007.

ESTEVES, Lenita Maria Rimoli. Algumas reflexões sobre a ética na tradução. *Estudos Linguísticos*, v. XXXIV, p. 340-344, 2005. Disponível em: <<http://www.gel.org.br/estudoslinguisticos/edicoesanteriores/4publica-estudos-2005/4publica-estudos-2005-pdfs/algumas-reflexoes-618.pdf>>. Acesso em: 15 jan. 2018.

EVEN-ZOHAR, Itamar. Polysystems Studies. *Poetics Today*, v. 11, n.1, 1990.

EZPELETA, P. *Teatro y traducción*. Aproximación interdisciplinaria desde la obra de Shakespeare. Madrid: Cátedra, 2007.

FERREIRA, Alice Maria Araújo; ROSSI, Ana Helena. Antropofagia, mestiçagem e estranhamento: tradução em (dis)curso. *Cadernos de Tradução*, Florianópolis, n. 31, p. 35-55, jan. 2013.

FERREIRA, Alice Maria de Araújo. A tradução como prática mestiça: um modelo possível para um ethos contemporâneo. In: BELL-Santos, Cynthia Ann; ROSCOE-BESSA, Cristiane; HATJE FAGGION, Válmí; SOUSA, Germana Henriques Pereira de. (Org.). *Tradução e cultura*. Rio de Janeiro: 7Letras/Universidade de Brasília, 2011. p. 23-37.

FERREIRA, Alice Maria de Araújo. Pensar a tradução como crítica do exílio e poética do devir. In: I ENCONTRO DE CRÍTICA E TRADUÇÃO DO EXÍLIO, 28 a 29 de janeiro de 2016, Faculdade de Letras da UFG. Disponível em: <<http://criticaetraducaoexilio.blogspot.com.br/2016/>>. Acesso em: 01 mar. 2018.

FISCHER, Luís Augusto. *Dicionário de Porto-Alegres*. Porto-Alegre: L&PM Editores, 2009.

FREITAS, Guilherme. Daniel Galera fala sobre seu novo romance, *Barba ensopada de sangue*. *Globo*, 2012. Disponível em: <<http://blogs.oglobo.globo.com/prosa/post/daniel-galera-fala-sobre-seu-novo-romance-barba-ensopada-de-sangue-473918.html>>. Acesso em: 12 mar. 2018.

GASZYŃSKA-MAGIERA, Małgorzata. Po latach o boomie. Wokół serii Proza Iberoamerykańska. *Przekładaniec*, Cracóvia, WUJ, p. 196-211, fev. 2008.

GUEDES, Diogo. Daniel Galera fala sobre Barba ensopada de sangue. *Jornal do Comércio*, 2013. Disponível em: <<http://jconline.ne10.uol.com.br/canal/cultura/literatura/noticia/2013/01/14/daniel-galera-fala-sobre-barba-ensopada-de-sangue-69882.php>>. Acesso em: 1 mar. 2018.

HEJWOWSKI, Krzysztof. *Kognitywno-komunikacyjna teoria przekładu*. Varsóvia: PWN, 2004.

HOLDEFER, von Camila. Extrair sentidos do tumulto: entrevista com Daniel Galera, 2016. Disponível em: <<http://www.camilavonholdefer.com.br/extrair-sentidos-do-tumulto-uma-entrevista-com-daniel-galera/>>. Acesso em: 10 jan. 2018.

HOLMES, James S. (1988). The Name and Nature of Translation Studies. In: VENUTI Lawrence. *The Translation Studies Reader*. London; New York: Routledge. 2000. p. 172-185.

JEŹDZIKOWSKI, Jarosław. Pilar do comunismo ou escritor exótico? A recepção dos romances de Jorge Amado na Polónia. *TradTerm*, v. 17, 2010. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/tradterm/article/view/40286/43171>>. Acesso em: 05 jan. 2018.

JARNIEWICZ, Jerzy. Gdzie jest tłumacz?. *Tygodnik Powszechny*. Książki w Tygodniku, Nr 38, 2012b.

JARNIEWICZ, Jerzy. *Gościnność słowa* – szkice o przekładzie literackim. Cracóvia: Znak, 2012a.

JUSTO, Vinícius. Descontínuo e frustrado. *Amálgama*. Disponível em: <<https://www.revistaamalgama.com.br/12/2012/barba-ensopada-de-sangue-daniel-galera/>>. Acesso em: 05 fev. 2018.

KAPUŚCIŃSKI, Ryszard. *Tłumacz – postać XXI wieku*. [palestra proferida em 03.06.2005]. Disponível em: <<http://wyborcza.pl/1,76842,2746460.html>>. Acesso em: 10 jun. 2017.

KLEMENSIEWICZ, Zenon (1954/1955). Przekład jako zagadnienie językoznawstwa. In: BUKOWSKI, Piotr de Bończa; HEYDEL, Magda *Polska myśl przekładoznawcza*. Antologia. Cracóvia: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2013. p.53-65.

LAMBERT, José; VAN GORP, Hendrik. On describing translations. In: HERMANS, Theo (Ed.). *The manipulation of literature: studies in literary translation*. Nova York: St. Martins, 1985.

LANDERS, Clifford. E. *Literary translation: a practical guide*. Clevedon: Multilingual Matters, 2001.

LANE-MERCIER, Gillian. Translating the untranslatable: The Translator's Aesthetic, Ideological and Political Responsibility. *Target*, v. 9, n 1, p. 43-68, 1997.

LEFEVERE, André. "Why waste our time on rewrites?" *The manipulation of literature: studies in literary translation*. Theo Hermans (Ed.). London: Croom Helm, 1985.

LEFEVERE, André. *Translating literature: practice and theory in a comparative literature context*. New York: The Modern Language Association of America, 1992a.

LEFEVERE, André. *Translation, rewriting, and the manipulation of literary fame*. London; New York: Routledge, 1992b.

LEGEŻYŃSKA, Anna. "Tłumacz jako drugi autor". *Przekład literacki*. Teoria, historia, współczesność. Ed. Alina Nowickia-Jeżowa, Danuta Knysz-Tomaszewska. Varsóvia: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1997.

LEWICKI, Roman (2000/2002). Obcość przekładu a obcość w kulturze. In: BUKOWSKI, Piotr de Bończa; HEYDEL, Magda *Polska myśl przekładoznawcza*. Antologia. Cracóvia: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2013. p. 313-322.

LIPCZAK, Aleksandra. Przemoc skrywa się często pod płaszczkiem przyjaźni i opieki. [Entrevista com Daniel Galera]. *Wysokie Obcasy*, 02 jul. 2016. Disponível em:

<<http://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/1,53668,20328676,przemoc-skrywa-sie-czesto-pod-plaszczykiem-przyjazni-i-opieki.html?disableRedirects=true>>. Acesso em: 13 fev. 2018.

LOPES, Herculano Carlos. Romance de Daniel Galera conquista crítica e leitores com literatura que foge ao padrão de best-sellers, 17 de janeiro de 2013. Disponível em: <<https://www.uai.com.br/app/noticia/e-mais/2013/01/17/noticia-e-mais,139651/romance-de-daniel-galera-conquista-critica-e-leitores-com-literatura-q.shtml>>. Acesso em: 13 fev. 2018.

MALINOWSKI, Bronisław (1935). Tłumaczenie słów nieprzetłumaczalnych. Traduzido por Barbara Strassberg. *Polska myśl przekładowicza*. Antologia. BUKOWSKI, Piotr de Bończa; HEYDEL, Magda. Cracóvia: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2013, p. 39-52.

MESCHONNIC, Henri (1999). *Poética do traduzir*. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Perspectiva, 2010.

MONTE, Alfredo. Crítica: Daniel Galera sucumbe à caricatura de romance de fôlego. *Folha de S.Paulo*, nov. 2012. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2012/11/1181901-critica-daniel-galera-sucumbe-a-caricatura-de-romance-de-folego.shtml>>. Acesso em: 13 fev. 2018.

MUNDAY, Jeremy (2001). *Introducing translation studies: theories and applications*. 4. ed. London e New York: Routledge, 2016.

NEWMARK, P. *A textbook of translation*. UK: Prentice Hall International LTD, 1988.

ORSI, Vivian. Tabu e preconceito linguístico. *ReVEL*, v. 9, n. 17, p. 334-348, 2011.

OSEKI-DÉPRÉ, I. *De Walter Benjamin à nos jours... (Essais de traductologie)*. Paris: Honoré Champion Editeur, 2007.

PINDEL, Tomasz. Brazylia pod lupą. *Broda zalana krwią*. Daniela Galery [resenha]. *Gazeta Wyborcza*, 19 abr. 2016. Disponível em: <<http://wyborcza.pl/1,75410,19940402,brazylia-pod-lupa-broda-zalana-krwia-daniela-galery-recenzja.html>>. Acesso em: 13 fev. 2018.

PLUSZKA, Adam. Entrevista com Wojciech Charchalis (2017). Disponível em: <<http://www.dwutygodnik.com/artukul/7207-czy-warto-sie-dreczyc.html>>. Acesso em: 1 dez. 2017.

POTOK, Magda, Entrevista com Wojciech Charchalis. Disponível em <<https://www.ore.edu.pl/wp-content/plugins/download-attachments/includes/download.php?id=5526>>. Acesso em: 13 jan. 2017.

PYM, Anthony. Translating linguistic variation: parody and the creation of authenticity. In: VEGA, Miguel A.; MARTÍN-GAITERO, Rafael (Ed.). *Traducción, metrópoli y diáspora*. Madri: Universidade Complutense de Madrid, 2000. p. 69-73. Disponível em: <[http://cvc.cervantes.es/lengua/iulmyt/pdf/traducccion\\_metropoli\\_diaspora/08\\_pym.pdf](http://cvc.cervantes.es/lengua/iulmyt/pdf/traducccion_metropoli_diaspora/08_pym.pdf)>. Acesso em: 02 jun. 2017.

QUEIRÓS, Luís Miguel. Paulo Coelho e Saramago são os mais traduzidos. *Público*, 15 nov. 2016.

RAMOS Pinto, Sara. How important is the way you say it? A Discussion on the Translation of Linguistic Varieties. *Target*, v. 21, n. 2, p. 289-307, 2009.

RESENDE, Beatriz. Resenha de *Barba ensopada de sangue*, de Daniel Galera. *O Globo*, 08 nov. 2012. Disponível em: <<http://blogs.oglobo.globo.com/prosa/post/resenha-de-barba-ensopada-de-sangue-de-daniel-galera-473919.html>>. Acesso em: 13 fev. 2018.

ROMANO, Valter Pereira. Áreas lexicais no Centro-Sul do Brasil sob uma perspectiva geolinguística. *Revista de Estudos da Linguagem*, Belo Horizonte, v. 26, n. 1, p. 103-145, 2018.

ROMANO, Valter Pereira; SEABRA, Rodrigo Duarte. Menino, Guri Ou Piá? Um estudo diatópico nas regiões Centro-Oeste, Sudeste e Sul a partir dos dados do projeto Atlas Linguístico do Brasil. *Alfa*, São Paulo, v. 58, n. 2, p. 463-497, 2014.

ROSA, Alexandra Assis. Translating Orality, Recreating Otherness. *Orality in Translation*, Special Issue of Translation Studies, Ed. Pau Bandia, p. 209-225, 2015.

ROSA, Alexandra Assis. Translating place: linguistic variation in translation. *Word and Text – A Journal of Literary Studies and Linguistics*, Bucaresta, v. II, n. 2, p. 75-97, 2012.

RUCH WYDAWNICZY W LICZBACH 2013 (Polish Publishing in Figures), Varsóvia: Biblioteka Narodowa, 2015.

RYNEK KSIĄŻKI W POLSCE, org. Piotr Dobrołęcki, Biblioteka Analiz Sp. z o.o. Disponível em: <[http://www.institutksiazki.pl/upload/Files/polish\\_book\\_market\\_2015\\_PL](http://www.institutksiazki.pl/upload/Files/polish_book_market_2015_PL)>. Acesso em: 27 maio 2017.

SADKOWSKI, Waclaw. *Odpowiednie dać słowo słowu*. Zarys dziejów przekładu literackiego w Polsce. Varsóvia: Prószyński i S-ka, 2002.

SANTOS, Alice Pereira. Para além do significado de aumentativo -ão. *Cadernos do CNLF*, Rio de Janeiro, v. XIII, n. 4, p. 2494-2510, 2009.

SCHØLLHAMMER, Karl E. *Barbas de molho*. Resenha publicada originariamente na revista *Cult*, ed. 174, nov. 2012. Disponível em: <[http://www.vermelho.org.br/noticia.php?id\\_noticia=263204](http://www.vermelho.org.br/noticia.php?id_noticia=263204)>. Acesso em: 02 dez. 2018.

SKWARCZYŃSKA, Sonia (1973). *Przekład i jego miejsce w literaturze i w kulturze narodowej*. In: BUKOWSKI, Piotr de Bończa; HEYDEL, Magda *Polska myśl przekładoznawcza*. Antologia. Cracóvia: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2013. p. 119-141.

SŁAWEK, Tadeusz (1991). Kalibanizm. Filozoficzne dylematy tłumacza. In: BUKOWSKI, Piotr de Bończa; HEYDEL, Magda *Polska myśl przekładoznawcza*. Antologia. Cracóvia: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2013. p. 275-287.

SNELL-HORNBY, M. *The turns of translation studies*. New paradigms or shifting viewpoints? Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins, 2006.

SNELL-HORNBY, M. *Translation studies: an integrated approach*. Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins, 1988.

ŚWIĘCH, Jerzy (1984). Przekłady i autokomentarze. In: BUKOWSKI, Piotr de Bończa; HEYDEL, Magda *Polska myśl przekładoznawcza*. Antologia. Cracóvia: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2013. p. 193-216.

TOURY, Gideon. *Descriptive translation studies and beyond*. Amsterdam: Benjamin, 1995.

TURUNEN, Virpi Johanna. Diminutivo em português e em francês: um pouquinho é un petit peu. In: MAGALHÃES, José Sueli de; TRAVAGLIA, Luiz Carlos (Org.). *Múltiplas Perspectivas em Linguística*. Uberlândia: Edufu, 2006. p. 3008-3016.

VENUTI, Lawrence (Ed.). *The Translation Studies Reader*. London: Routledge, 2000.

VENUTI, Lawrence. *The scandals of translation*. Towards an ethics of difference. Londres; Nova York: Routledge, 1998.

VENUTI, Lawrence. *The translator's invisibility: a history of translation*. Londres e Nova York: Routledge, 1995.

VERMEER, Hans, J. Skopos and comission in translational action. 1989/2000. In: VENUTI, L. *The translation studies reader*. London/New York: Routledge. 2000. p. 221-232.

WOJTASIEWICZ, Olgierd (1957). Wstęp do teorii tłumaczenia. In: BUKOWSKI, Piotr de Bończa; HEYDEL, Magda *Polska myśl przekładoznawcza*. Antologia. Cracóvia: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2013. p. 67-78.

WRÓBLEWSKA, Marta. Entrevista com Wojciech Charchalis publicada em 2014. Disponível em: <<https://xiegarnia.pl/artykuly/tlumaczy-sie-co-jest-wojciech-charchalis-w-swietach-z-tlumaczami/>>. Acesso em: 13 jan. 2017.

ZALESKA, Zofia. *Przejęzyczenie*. Wołowiec: Wydawnictwo Czarne, 2015.

ZANDONÁ, Andiará. *Barba ensopada de sangue: entre o lembrar e o existir*. Uma leitura da memória e identidade. Dissertação de mestrado. Frederico Westphalen, 09.2014.

ZANDONÁ, Andiará; NIEDERAUER, Silvia. O lembrar e o existir em *Barba ensopada de sangue*, de Daniel Galera. *Memento – Revista do Mestrado em Letras - Linguagem, Cultura e Discurso*, v. 6, n. 1, p. 1-20, jan.-jul. 2015.

### **Obras-sites: Daniel Galera**

GALERA, Daniel. *Strzeżone zęby*. Trad. Michał Lipszyc. *Literatura na Świecie*, n. 12, p. 321-339, 2011.



GALERA, Daniel. *Barba ensopada de sangue*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012a.

GALERA, Daniel. Prefácio. In: WALLACE, David Foster. *Ficando longe do fato de já estar meio que longe de tudo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012b.

GALERA, Daniel. *Barba ensopada de sangue*. Lisboa: Quetzal, 2014.

GALERA, Daniel. *Broda zalana krwĩa*. Trad. Wojciech Charchalis. Poznań: Rebis, 2016.

GALERA, Daniel. [Blog] <<http://ranchocarne.tumblr.com/>>.

GALERA, Daniel. [Site] <<http://ranchocarne.org/>>.

#### Sites:

<<http://www.aulete.com.br/>>.

<<https://youalign.com/>>.

<<https://sjp.pwn.pl/>> .

<<https://www.miejski.pl/>>.

<<https://www12.senado.leg.br/manualdecomunicacao/redacao-e-estilo/estilo/maiuscula>>.

<[http://www.rjp.pan.pl/index.php?option=com\\_content&view=article&id=304:nazwytowarow-&catid=44:porady-jzykowe&Itemid=58](http://www.rjp.pan.pl/index.php?option=com_content&view=article&id=304:nazwytowarow-&catid=44:porady-jzykowe&Itemid=58)> .

<[http://www.rjp.pan.pl/index.php?option=com\\_content&view=article&id=285:pisowniamarek-samochodow&catid=44&Itemid=145](http://www.rjp.pan.pl/index.php?option=com_content&view=article&id=285:pisowniamarek-samochodow&catid=44&Itemid=145)>.

# APÊNDICES

# **APÊNDICE - A**

TERMOS DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

## TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Eu, \_\_\_\_\_, **DECLARO**, por meio deste termo, que concordei em ser entrevistado e/ou **participar na pesquisa “A tradução das marcas da oralidade para o polonês em *Barba ensopada de sangue* de Daniel Galera”** desenvolvida por **JOANNA AGNIESZKA JÓZEFOWSKA**, aluna de mestrado do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade de Brasília.

Fui informada, ainda, de que a pesquisa é orientada pela PROF. DRA. VÁLMI HATJE-FAGGION, com quem poderei entrar em contato a qualquer momento que julgar necessário através do e-mail [hatjefaggion@yahoo.com](mailto:hatjefaggion@yahoo.com).

Afirmo que aceitei participar por minha própria vontade, sem receber qualquer incentivo financeiro ou ter qualquer ônus, e com a finalidade exclusiva de colaborar para o sucesso da pesquisa. Fui informado dos objetivos estritamente acadêmicos da pesquisa, que, em linhas gerais, são mostrar como se dá o processo de tradução e introdução de uma obra literária brasileira contemporânea na Polônia e fazer uma análise da tradução para o polonês de um romance de Daniel Galera, intitulado *Barba ensopada de sangue*.

A pesquisadora responsável, Joanna Agnieszka Józefowska, que poderei contatar pelo e-mail [jozefowska@gmail.com](mailto:jozefowska@gmail.com), se comprometeu a tornar públicos nos meios acadêmicos e científicos os resultados obtidos. **Autorizo, então, a publicação e divulgação da entrevista para fins acadêmicos e relacionados com a pesquisa.**

\_\_\_\_\_, \_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_  
(Local/Data)

\_\_\_\_\_  
Assinatura do(a) participante

## TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Eu, Wojciech Charchalij, DECLARO, por meio deste termo, que concordei em ser entrevistado e/ou participar na pesquisa "A tradução das marcas da oralidade para o polonês em *Barba ensopada de sangue* de Daniel Galera" desenvolvida por JOANNA AGNIESZKA JÓZEFOWSKA, aluna de mestrado do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade de Brasília.

Fui informado, ainda, de que a pesquisa é orientada pela PROF. DRA. VÁLMI HATJE-FAGGION, com quem poderei entrar em contato a qualquer momento que julgar necessário através do e-mail [hatjefaggion@yahoo.com](mailto:hatjefaggion@yahoo.com).

Afirmo que aceitei participar por minha própria vontade, sem receber qualquer incentivo financeiro ou ter qualquer ônus, e com a finalidade exclusiva de colaborar para o sucesso da pesquisa. Fui informado dos objetivos estritamente acadêmicos da pesquisa, que, em linhas gerais, são mostrar como se dá o processo de tradução e introdução de uma obra literária brasileira contemporânea na Polônia e fazer uma análise da tradução para o polonês de um romance de Daniel Galera, intitulado *Barba ensopada de sangue*.

A pesquisadora responsável, Joanna Agnieszka Józefowska, que poderei contatar pelo e-mail [jozefowska@gmail.com](mailto:jozefowska@gmail.com), se comprometeu a tornar públicos nos meios acadêmicos e científicos os resultados obtidos. Autorizo, então, a publicação e divulgação da entrevista para fins acadêmicos e relacionados com a pesquisa.

Gdynia, 9 de Março de 2011  
(Local/Data)



Assinatura do participante

## TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Eu, DANIEL GALERA, **DECLARO**, por meio deste termo, **que concordei em ser entrevistado e/ou participar na pesquisa “A tradução das marcas da oralidade para o polonês em *Barba ensopada de sangue* de Daniel Galera”** desenvolvida por **JOANNA AGNIESZKA JÓZEFOWSKA**, aluna de mestrado do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade de Brasília.

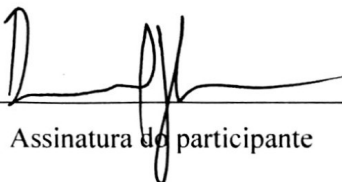
Fui informado, ainda, de que a pesquisa é orientada pela PROF. DRA. VÁLMI HATJE-FAGGION, com quem poderei entrar em contato a qualquer momento que julgar necessário através do e-mail [hatjefaggion@yahoo.com](mailto:hatjefaggion@yahoo.com).

Afirmo que aceitei participar por minha própria vontade, sem receber qualquer incentivo financeiro ou ter qualquer ônus, e com a finalidade exclusiva de colaborar para o sucesso da pesquisa. Fui informado dos objetivos estritamente acadêmicos da pesquisa, que, em linhas gerais, são mostrar como se dá o processo de tradução e introdução de uma obra literária brasileira contemporânea na Polônia e fazer uma análise da tradução para o polonês de um romance de Daniel Galera, intitulado *Barba ensopada de sangue*.

A pesquisadora responsável, Joanna Agnieszka Józefowska, que poderei contatar pelo e-mail [jozefowska@gmail.com](mailto:jozefowska@gmail.com), se comprometeu a tornar públicos nos meios acadêmicos e científicos os resultados obtidos. **Autorizo, então, a publicação e divulgação da entrevista para fins acadêmicos e relacionados com a pesquisa.**

PORTO ALEGRE, 8 de MARÇO de 2018

(Local/Data)

  
Assinatura do participante

# **APÊNDICE - B**

## ENTREVISTAS

## ENTREVISTA COM O TRADUTOR WOJCIECH CHARCHALIS

1) *O que é para você o ato de traduzir? O que significa traduzir?*

É uma pergunta muito simples, mas exige uma resposta complicada. Traduzir é tentar produzir na língua alvo um texto que faça um impacto igual ao leitor que o original faz no leitor na língua original. Mas por outro lado traduzir é também uma forma de ganhar dinheiro. Tão simples como isso.

2) *Como é uma boa tradução?*

Uma boa tradução é aquela que se lê bem e não mente, quer dizer, veja na resposta em cima. De novo, é uma pergunta que exige uma resposta complicada. Há quem diga que a tradução deve ser fiel – mas o que é que significa fiel? Há quem diga que as traduções fiéis não são bonitas e as bonitas não são fieis. Isto não é verdade, ou não sempre é verdade. O ideal é um texto o mais fiel possível (o que é fidelidade neste caso?) e bonito na medida aceitável (aceitável porque o original pode ser feio, assim fazer um texto bonito seria infiel quanto ao texto).

3) *Quais são as maiores dificuldades na tradução do português ao polonês?*

As mesmas que no caso de qualquer outra língua. Menos o inglês, que tem monte de dicionários de toda espécie. Portanto o mais “difícil” é a falta de bons dicionários bilíngues – de resto, tudo bem.

4) *Quando você traduz você procura manter-se fiel à estranheza da obra estrangeira “inovando o polonês” ou prefere fazer uma tradução fluente na língua polonesa? Até aonde vai a liberdade do tradutor?*

Sim. Quer dizer: a maioria das vezes o tradutor transpõe o texto numa cultura para a outra – faz o processo de domesticação do texto, mas sem exagerar – às vezes dá para traduzir, por exemplo, “moqueca de peixe” a *śledź w śmietanie*<sup>100</sup>, outras vezes este processo é puramente grotesco. Às vezes pode-se colocar elementos do original na tradução, para sublinhar o exótico do texto – eu não faço muito porque quero que o leitor saiba sempre de que se trata sem a necessidade de explicar a situação nas notas de rodapé. Por isso traduzo todas as frases idiomáticas, ditados, provérbios. Se não existirem, invento novos em polaco – aqui estamos no tema de enriquecimento da língua, mas eu acho que é mais uma brincadeira agradável. No fundo o procedimento depende de cada caso, cada caso é único.

5) *Você procurou saber sobre D. Galera, J. Soares e A. Lisboa e outras obras deles antes de traduzir? Você entrou em contato com eles para esclarecer dúvidas? Você estudou traduções para outras línguas antes de traduzi-las? Leu as obras inteiras antes de traduzi-las?*

---

<sup>100</sup> Um prato polonês: arenque com creme de leite.



Não. Estes textos não são muito difíceis para traduzir, portanto, não preciso nem do autor, nem dos outros textos, das outras traduções. Normalmente não leio livros antes de traduzi-los, não gosto, depois fico aborrecido e não me apetece traduzir. Neste caso tive que lê-los porque fui eu que propus estes textos à editora. Portanto, primeiro tive o prazer de leitura, depois o calvário de conversas com as editoras e só no fim o trabalho de traduzir.

6) *Quem lhe encomenda as traduções de português? A editora contata você ou é você quem sugere a tradução de determinadas obras? Quem escolheu estas três obras brasileiras?*

Eu proponho. Escolhi estas obras porque as li e gostei.

7) *A editora impôs algumas normas para serem seguidas? Em geral, as exigências divergem conforme a editora e a tradução?*

Não. Na Polónia, normalmente o contrato de tradução diz que a obra tem de ser traduzida de forma “cuidadosa segundo as normas vigentes no mercado” – *whatever it means*. É normal e todo mundo sabe que escrevemos em Times New Roman 12, entrelinha 1,5, margens 2,5. A qualidade do conteúdo é difícil de decretar.

8) *Como foi o processo de revisão? Esta etapa é importante na produção do texto traduzido?*

O revisor faz a revisão. Depois eu tenho de verificar a revisão – corrige-se unicamente o que eu digo para corrigir. Depois de fotocomposição faz-se mais uma leitura, eu já não participo.

9) *Quais foram os maiores obstáculos em traduzir as obras brasileiras? Como lidou com eles?*

Elementos culturais, sobretudo no *Xangô*, porque esse livro é profundamente brasileiro e histórico ao mesmo tempo. *Google* ajuda muito. E a minha memória externa em forma de biblioteca.

10) *Qual é a sua opinião sobre notas de rodapé e notas de tradutor? Por que não colocou notas de rodapé nas três traduções discutidas?*

Quanto menos, melhor. Às vezes é preciso explicar coisas mais difíceis sem as quais não se percebe a trama. Mas existem outras formas de fazê-lo, por exemplo, pode-se introduzir uma frase explicativa dentro do texto. O romance serve para passar tempo, não é um tratado político, científico, pedagógico, etc. Se alguém lê um romance para conhecer a verdade, está enganado, deve trocar o romance pela enciclopédia.

11) *Como foram recebidas estas traduções na Polónia? Quem são seus leitores? Considera o mercado editorial favorável à literatura brasileira?*

Lê-se pouco, apesar de críticas muito boas. Capas também são muito legais. Vamos editar mais três ou quatro títulos e vamos ver se conseguimos convencer as pessoas de que vale a pena ler a literatura brasileira. Tudo foi superbem, mas os livros não se vendem.

*12) Você considera importante conhecer a teoria da tradução? Você segue alguma teoria? Tem alguma estratégia ou projeto tradutório?*

Teoria de tradução é muito importante para as pessoas que estudam a teoria de tradução. Para traduzir o que é preciso é a prática – as aulas da prática de tradução são muito úteis. E traduzir. A minha estratégia é traduzir o texto o melhor possível. Teorias não entram por aqui.

*13) Como você vê a crítica da tradução na Polônia?*

Muito fraca. Tradutor é muito pouco visível. Isto muda, há novos prêmios para tradutores (*Nagroda Literacka Gdynia, Nagroda Miasta Gdańsk*<sup>101</sup>, etc.), mas ainda há editoras que nem põem o nome do tradutor na primeira página.

*14) Saberá definir o impacto da literatura traduzida na literatura polonesa hoje? Podia avaliar a tradução da literatura brasileira na Polônia?*

Em geral o impacto da literatura traduzida é imenso, mas entrar em detalhes, não sou capaz. Quanto à literatura brasileira, este impacto é praticamente nulo, além de uns 20 livros de Jorge Amado publicados na época comunista, se tem traduzido muito poucos títulos, por isso acho que a série da Editora Rebis (eu sou o redator da série) é muito importante para o conhecimento da literatura brasileira e do Brasil na Polônia.

---

<sup>101</sup> Prêmio Literário da cidade de Gdynia, Prêmio da cidade de Gdańsk.

## ENTREVISTA COM O ESCRITOR DANIEL GALERA

*1. Você considera importante conhecer a teoria da tradução? Você tem alguma estratégia específica de traduzir ou algum projeto tradutório?*

Nunca estudei teoria da tradução e não a considero imprescindível para trabalhar como tradutor, embora certos profissionais possam se beneficiar desse conhecimento. Não tenho projeto tradutório, embora em determinada época tenha procurado traduzir livros de nomes novos da literatura norte-americana, como Benjamin Kunkel, Jonathan Safran Foer e Zadie Smith. Aprendi a traduzir na prática, a partir da minha experiência como leitor de ficção em inglês e de escritor de ficção em português.

*2. Quem escolhe as obras que você traduz?*

Em alguns casos proponho o livro a uma editora, em outros a proposta parte da editora. Mas de um modo ou outro a escolha é sempre minha.

*3. Você prefere traduzir ou escrever suas próprias obras? Por quê?*

Sou antes de tudo escritor de ficção. A tradução é um trabalho paralelo que faço principalmente para pagar contas. Alguns projetos de tradução se tornam algo mais especial para mim, como os ensaios de David Foster Wallace, os contos de John Cheever e os romances de Irvine Welsh. Nesses casos, há uma afinidade com o texto e um desafio prazeroso no trabalho com a linguagem dos livros. Na maioria dos casos, porém, encaro a tradução como uma atividade secundária.

*4. O que é uma boa tradução? Existe uma tradução sem erros?*

A boa tradução é uma recriação do livro original. A tradução é um trabalho criativo, não equivalente à escrita, mas algo semelhante, pois para alcançar o resultado mais aproximado possível no idioma de chegada é necessário lidar com nuances da língua, ritmo, sonoridade, fluência, diferenças de sintaxe, sensibilidade ao contexto cultural e outros aspectos que ultrapassam uma mera conversão de vocábulos. Tradutores têm estilo próprio exatamente no mesmo sentido que escritores têm estilo próprio, há sempre algo de sua visão de mundo e linguagem subjetiva no resultado final. Não há tradução sem erros e algo do original sempre se perde, mas numa boa tradução encontramos equilíbrio entre fidelidade ao texto de origem e um esforço de adaptação ou recriação no texto de chegada.

*5. Você considera o mercado editorial no mundo favorável à literatura brasileira? Por quê?*

De forma geral, não. O português ainda é um idioma marginal em termos globais, e os mercados estrangeiros ainda possuem um olhar bastante estereotipado a respeito do Brasil e de suas manifestações culturais. Na década passada, muito em função da visibilidade do

governo Lula e dos anos de crescimento econômico, tivemos um momento especial em que o país foi homenageado nas grandes feiras e eventos literários internacionais, como Frankfurt e Salão de Paris, com correspondente investimento do governo brasileiro em viagens, eventos estrangeiros, materiais promocionais e bolsas de tradução. Isso melhorou bastante a situação, mas me parece que hoje esses esforços já regrediram e temos uma recepção apenas um pouco melhor da literatura brasileira no mundo, não foi uma transformação radical nem perene.

6. *Você acha que as traduções que você faz influenciam o seu trabalho como escritor? Como? Será que algumas características dos textos de David Foster Wallace da obra Ficando longe do fato de já estar meio que longe de tudo podem ter afetado a sua obra (notas de rodapé, atenção aos detalhes, inconformismo)?*

Não seria correto dizer que as traduções influenciam meu trabalho como escritor. Em alguns casos há uma coincidência entre um autor que me influencia e o meu trabalho como tradutor, e David Foster Wallace é um deles (Irvine Welsh e David Mitchell exerceram influências pontuais também). Mas Wallace me influenciou muito antes de eu ter a oportunidade de traduzi-lo. Essa influência se deu sobretudo nos diálogos e descrições de *Mãos de cavalo* e no uso de notas de rodapé em *Barba ensopada de sangue*, que é muito diverso do uso que Wallace faz delas, mas ainda assim foi a partir da leitura da obra dele que me senti livre para empregar notas de rodapé da maneira que fiz. A maior parte das obras que traduzi não tiveram efeito significativo no meu trabalho como escritor.

7. *Você lê as traduções das suas próprias obras?*

Só as traduções para o inglês. Nesse caso, levando em conta meu domínio da língua, os tradutores costumam me envolver mais no processo, fazendo várias consultas. Alison Entrekin, que traduziu *Mãos de cavalo* e *Barba ensopada de sangue* para o inglês, costuma me enviar o texto completo da tradução para que eu leia e faça meus comentários durante o processo de revisão. Gosto de participar dessa maneira.

8. *Você concorda com as opiniões seguintes dos críticos sobre a tradução de Alison Entrekin para o inglês? Como os críticos deveriam avaliar as traduções?*

*Sadly, its riches are diminished by the translation. There are many instances of jarring American colloquialism ("preppiest", and "any time soon") and countless infelicities. (...) This is an interesting and original book, and the final chapter is particularly moving. Shame about the translation*<sup>102</sup>.

*(...) infelicities in the translation, by Alison Entrekin*<sup>103</sup>

Para ser honesto, não me considero apto a avaliar todas as ocorrências de coloquialismo nas traduções de Alison. O uso de coloquialismos é inevitável para traduzir meus livros, que estão repletos deles, e sei que Alison e os editores fizeram um trabalho muito dedicado e esforçado

<sup>102</sup> CARTWRIGHT, Justin. Blood-Drenched Beard review – Daniel Galera’s postmodern Brazilian mystery. *The Guardian*, 2014. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/books/2014/may/18/blood-drenched-beard-review-postmodern-barzilian-mystery-daniel-galera>>.

<sup>103</sup> JAGGI, Maya. Blood-Drenched Beard by Daniel Galera review – tensely atmospheric. *The Guardian*, 2014. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/books/2014/jul/02/blood-drenched-beard-daniel-galera-review-tensely-atmospheric-mystery>>.

para ajustar coloquialismos nas edições inglesa e norte-americana dos livros, adaptando-as com os termos de uso mais comum em cada continente. Confio no trabalho deles, mas de modo geral não posso proferir juízo sobre o resultado final nesse aspecto. É sabido que um tradutor não tem necessariamente as condições de avaliar uma tradução no sentido oposto, ou seja, de sua língua natal/natural para a língua da qual traduz, nesse caso o inglês. O que me sinto mais preparado para avaliar é o tom geral, o ritmo e a exatidão das referidas traduções, que considero excelentes. No caso da tradução de *Mãos de cavalo* (*The shape of bones*), em especial, me parece que Alison reproduziu perfeitamente as cadências e ritmos do texto de partida.

9. *Em uma das entrevistas você disse que “Qualquer artista parte da experiência subjetiva e da sua visão de mundo particular para criar. Não há como ser diferente”<sup>104</sup>. Você acredita que as vivências, o modo de falar, o estilo de vida da tradutora ou do tradutor também se refletem na tradução?*

Sim, como já observei em resposta a uma pergunta anterior. A tradução é um trabalho criativo, e a visão e linguagem subjetivas do tradutor se refletem no estilo e resultado de seu trabalho.

10. *Você acha que o fato de você ter uma forte presença e ser acessível na internet faz com que você seja mais procurado pelas tradutoras e pelos tradutores ao redor do mundo?*

Não saberia dizer.

11. *Como você acha que as palavras culturalmente marcadas (gaúcho, quentão, xis-coração, cocada, etc.) devem ser traduzidas para outras línguas no seu romance? Qual é a sua opinião sobre a inserção de notas de rodapé explicativas pelas tradutoras e pelos tradutores?*

Isso deve ser decidido caso a caso. Palavras culturalmente marcadas podem ser conhecidas ou ter algum termo equivalente em certos idiomas, e em outros não. Cabe ao tradutor fazer esse julgamento e decidir se deve manter o termo original em itálico, traduzir de maneira mais direta ou recriar com uma palavra ou expressão diferente, mas que preserve o sentido pretendido pelo autor. Notas de rodapé devem ser evitadas, via de regra, mas não sou contra o uso delas e em certos casos são a única maneira de garantir que o leitor da tradução compreenderá um detalhe ou informação crucial da narrativa. No caso de marcas culturais, o tradutor deve se perguntar se o leitor conseguirá depreender sozinho o contexto e significado de determinada expressão. Se estiver convencido que não é possível, uma nota de rodapé pode ser conveniente.

12. *Houve tradutores que entraram em contato com você para esclarecer as dúvidas na tradução das suas obras?*

Aproximadamente metade deles entra em contato em algum momento para esclarecer dúvidas pontuais.

13. *Na hora de escrever você pensa nas suas leitoras ou leitores do Brasil ou dos outros países caso a obra fosse traduzida?*

<sup>104</sup> GUEDES, Diogo. Daniel Galera fala sobre *Barba ensopada de sangue*. *Jornal do Comércio*, 2013

Do Brasil.

14. *Você teve alguns critérios na hora de introduzir a fala coloquial, os palavrões, os regionalismos do Sul do Brasil em Barba ensopada de sangue? Você precisou fazer pesquisa antes?*

O único critério foi a verossimilhança da fala dos personagens, que estavam situados em um local e um tempo bem definidos. A pesquisa foi feita na medida em que era necessária, de maneira orgânica, sem um processo rígido. Na maior parte do tempo, consiste sobretudo em ouvir e conversar com as pessoas, gravando mentalmente ou em anotações o seu modo de falar.

15. *Quais elementos você consideraria difíceis para traduzir no seu romance?*

Isso também depende muito do idioma de destino. No inglês, por exemplo, foi um desafio muito grande da tradução lidar com os pronomes ocultos do português. Como o protagonista de *Barba ensopada de sangue* não tem nome e o romance é todo narrado em terceira pessoa do ponto de vista dele, o uso do pronome “He” se tornou necessário com frequência muito grande na tradução para o inglês, obrigando a tradutora a fazer algumas adaptações nos sujeitos das frases, nos apostos ou mesmo na estrutura das orações para o texto não soar errado. Em *Mãos de cavalo*, houve desafio semelhante em converter os tempos verbais do português para o inglês. Nos demais idiomas, só posso imaginar o tipo de dificuldade que se apresentou. Mas de modo geral os regionalismos também são um desafio, nesse caso presente na tradução para todos os idiomas.

16. *Você acha que a perda dos regionalismos do Sul do Brasil na tradução dessa obra para outra língua pode significativamente empobrecer o romance?*

Empobrece em algum grau, necessariamente, mas espero que não a ponto de estragar a leitura. Confio que a maioria dos tradutores deu conta desse aspecto do texto, pois de modo geral o retorno dos leitores indica que o texto permaneceu envolvente na tradução.

17. *Por que você não usou travessões nos diálogos diretos, aspas ou itálico em outros casos, maiúsculas nas siglas?*

A ausência de sinais indicativos de discurso direto (diálogos) em *Barba ensopada de sangue* visa criar um ritmo particular à narrativa, de fluxo contínuo, sem acidentes. Isso é parte de uma estratégia de trazer o leitor para dentro da experiência do protagonista. Esse recurso é muito bem empregado por Cormac McCarthy, escritor norte-americano que foi uma de minhas influências nesse romance. É como uma combinação dos diálogos diretos com o chamado discurso indireto livre, no qual as vozes de autor, narradores e personagens se mistura.

18. *Qual significado dos nomes próprios dos personagens? Como você os escolheu?*

Eles não têm significados especiais e em geral foram escolhidos intuitivamente.

*19. Como foi o trabalho com as revisoras ou os revisores dos seus textos? Eles tiveram objeções a sua grafia (tá, tou, pro, né, q, ceva, mae)? O trabalho com elas ou eles é diferente quando se trata da sua obra original e quando se trata da sua tradução?*

Os revisores da minha editora brasileira já conhecem bem o meu estilo e costumam entender o uso de grafias pouco ortodoxas. A editora me dá bastante controle sobre a revisão final, de modo que posso escolher entre acatar ou recusar as correções propostas pelos revisores. No caso das traduções isso obviamente não ocorre, mas nas traduções para o inglês houve consultas ocasionais a respeito de um termo ou outro.

*20. Como podemos interpretar a doença do personagem principal de não poder lembrar os rostos das pessoas?*

Dei essa característica ao personagem antes de tudo com a intenção de gerar situações e conflitos fortes dentro de uma trama em que havia uma certa dose de mistério. Não reconhecer rostos dá margem a muitas situações narrativamente interessantes. A doença também aumenta a sensação do personagem de ser um forasteiro naquela pequena cidade, o que fazia parte do perfil dele. Não tive em mente leituras simbólicas ou psicológicas da doença, embora elas sejam possíveis e possam ser feitas com mais dedicação pelos próprios leitores do livro, se assim desejarem. Mas discordo de leituras que dizem que essa doença significa que o protagonista não sabe quem é ou tem uma crise de identidade. Acho que ele sabe muito bem que é desde o começo da história. O que ele não conhece é o seu lugar no mundo e na família, o que é diferente. Ao longo do romance, ele encontrará esse lugar.

*21. Você sabe como foi recebido o seu romance na Polônia? Podia falar mais sobre o seu encontro com as leitoras e os leitores em Varsóvia?*

Tive contato apenas com os jornalistas que me entrevistaram na época do lançamento e com alguns poucos leitores que me procuraram pela internet. Mas bastou para ter a impressão de que o livro foi bem recebido e lido com interesse. As ideias que procurei explorar na história do romance parecem ter encontrado ressonância nesses poucos leitores poloneses que conheci, então espero que eles sejam indicativos de como o livro foi recebido por todos os demais. Em termos de quantidade de leitores, desconheço as vendas do livro em números.

# **APÊNDICE - C**

TABELAS COM MARCAS DE ORALIDADE



Tabela 2: Os marcadores de discurso e interjeições

n°	GALERA (2012) autor	CHARCHALIS (2016) tradutor	Contexto da ocorrência
<b>Marcadores de discurso</b>			
1.	Na real eu vim pra Garopaba fazer uma pesquisa pro meu mestrado. <b>Olha só.</b> Mestrado em quê? (p. 156)	Tak naprawdę przyjechałam do Garopaby, że przeprowadzić badania do pracy magisterskiej. <b>No, popatrz pan.</b> Magisterka z czego? (p. 260)	PP conversando com Dália.
2.	Sei lá. <b>Escuta.</b> Recebi a denúncia por telégrafo (p. 139).	Nie mam pojęcia. Dostałem telegraficzne doniesienie (p. 232).	PP falando com o delegado.
3.	<b>Escuta aqui</b> (p. 95).	<b>No to sluchaj</b> (p. 157).	Dália conversando com o PP.
4.	Tá, <b>mas vem cá</b> , como é que te aconteceu isso? (p. 49)	<b>Ej, ale sluchaj</b> , jak ci się to przytrafiło? (p. 79)	Dália conversando com o PP.
5.	<b>Mas vem cá</b> , o doutor delegado tinha alguma coisa nova a dizer sobre o teu vô? (p. 147)	<b>No dobra</b> , ale ten policjant miał ci do powiedzenia coś nowego? (p. 245)	Bonobo falando com PP.
6.	<b>Seguinte:</b> vou falar com um chapa meu, uma fonte do Judiciário (p. 101).	<b>Zrobimy tak:</b> porozmawiam z moim kumplem, informatorem z sądu (p. 169).	Gonçalo falando com o PP, explicando com procurar o processo da morte de Gaudério.
7.	<b>Olha</b> , pensa o <b>seguinte</b> (p. 19).	<b>Sluchaj</b> , pomyśl o <b>czymś takim</b> (p. 29).	O pai de PP falando com ele.
8.	<b>Seguinte</b> , velho (p. 101).	Jest tak, stary (p. 169).	Gonçalo falando com PP, explicando com procurar o processo da morte de Gaudério.
9.	<b>Bom</b> , se te mandaram ir lá... mas toma cuidado (p. 136).	<b>No cóż</b> , skoro musisz... ale uważaj na siebie (p. 226).	Um taxista tentando convencer PP para não ir a uma boate.
10.	<b>Tá bom</b> (p. 199).	<b>W porzo</b> (p. 331).	Bonobo falando com Leopoldo, um amigo.
11.	<b>Bom</b> , eu não sabia (p. 263).	<b>Cóż</b> , ja nie wiedziałam (p. 436).	Viviane falando com PP.
12.	<b>Então tá</b> (p. 132).	No to nara (p. 22).	Gonçalo terminando a conversa com PP.
13.	Me conta depois como foi. <b>Pode deixar</b> (p. 132).	Później mi opowiesz, jak ci poszło. <b>Na pewno</b> (p. 22).	Gonçalo falando com PP.
14.	Mas não vou correr atrás se ela fugir. Ela não vai fugir. E se fugir <b>pode deixar</b> (p. 23).	Ale nie będę za nią biegać, jeśli ucieknie. Nie ucieknie. A jeśli nawet, <b>proszę się nie przejmować</b> (p. 36).	Uma mulher na praia conversando com PP.
15.	Vê se não te isola muito aqui. <b>Pode deixar</b> (p. 115).	Nie siedź tu za dużo sam. <b>Nie ma stresu</b> (p. 191).	Bonobo dando dica a PP.
16.	<b>Pois é.</b>	No tak. No właśnie.	Os protagonistas confirmando uma coisa que foi dita antes.
17.	<b>Aliás</b> , comprei um iPhone! (p. 259)	<b>A właśnie</b> , kupiłam sobie iPhone'a! (p. 429).	Viviane acrescentando uma informação.
18.	<b>Aliás</b> , bom tu ter aparecido (p. 111).	<b>Zresztą</b> dobrze, że przyszedłeś (p. 185).	Dália falando com PP.
19.	Onde tá a moto? Aqui, <b>ó</b> , ela vira o pescoço para trás, apontando e falando como se tratasse com uma criança, a moto em cima da estrada. É que a estrada faz uma curva. E	On patrzy z bliska na tatuaż, ale nie rozumie obrazka. Gdzie ten motor? Tutaj, <b>o</b> , odwraca głowę do tyłu, wskazując i mówiąc, jakby był dzieckiem, motor na drodze. Tyle że	PP conversando com uma acompanhante na boate.

	tem uma placa com uma caveira. <b>Aaah.</b> Enxerguei. E tem essa. Ela se vira de costas e ergue a blusa. Está escrito em letras grandes, atravessado na lombar, deus está morto. Essa tatuagem é estranha. Legal, <b>né?</b> (p. 143).	droga skręca. I ma tabliczkę z czaszką. <b>Aha,</b> teraz widzę. I mam ten. Ona odwraca się plecami i unosi bluzkę. Widnieje tam wielkimi literami na krzyżu BÓG UMARŁ. To dziwny tatuaż. Super, <b>nie?</b> (p. 238)	
<b>Interjeições</b>			
20.	Conseguiu voltar da festa aquele dia? <b>Ih.</b> Eu tava muito doida. Não lembro de quase nada (p. 47).	Udało ci się wrócić z imprezy tamtego dnia? <b>Ej.</b> Bardzo się zrobiłam. Prawie nic nie pamiętam (p. 75).	PP conversando com Dália.
21.	Que coisa linda esse bicho, ele diz. É impressionante, né, diz Jasmim. Dá um <b>troço</b> quando elas chegam perto. <b>Ih rapaz,</b> esqueci a bombilança em casa, diz o carioca (p. 157).	Ależ to piękne zwierzę, mówi on. Jest niesamowite, <b>nie?</b> zgadza się Jasmim. Robi wrażenie, jak podpływają blisko. <b>Oż, cholera,</b> zapomniałem zabrać mojej bombilancy, rzuca facet z Rio (p. 262).	As pessoas comentando a avistagem de uma baleia durante um passeio de barco.
22.	Fico o tempo todo pensando em ir visitar ele, <b>sabe.</b> Vai <b>ué</b> (p. 67)	Bez przerwy myślę o tym, żeby pojechać i go odwiedzić, <b>wiesz.</b> <b>No to jedź</b> (p. 108).	Bonobo falando com o PP que quer visitar o seu pai.
23.	Tem que trazer alguma coisa? Proteção pro sol. Câmera. Água a gente oferece. Olha só, tem que deixar pago. <b>Xi.</b> Não trouxe dinheiro (p. 163).	Muszę coś ze sobą zabrać? Ochronę przed słońcem. Aparat. Wodę dajemy. No i słuchaj, musisz zapłacić. <b>Oj,</b> nie mam pieniędzy (p. 255-256).	PP falando com a moça da agência de viagens.
24.	<b>Uau!</b> Vista cinco estrelas (p. 163).	<b>Łal,</b> superwidok! (p. 256)	A moça da agência de viagens reagindo ao saber do lugar onde PP mora.
25.	Tá fazendo os exercícios na academia? <b>Arrã</b> (p. 104).	Ćwiczysz w klubie? <b>Jasne</b> (p. 173).	PP falando com a aluna Sara.
26.	Que dias bonitos que tem feito <b>hein?</b> (p. 133)	Świetna pogoda, <b>co?</b> (p. 221)	PP falando com a veterinária.
27.	<b>Ei.</b> Quer fazer alguma coisa depois que sair daqui? (p. 29)	<b>Hej.</b> Chcesz coś zrobić, jak już stąd wyjdiesz? (p. 47)	PP propondo uma saída Dália.
28.	Parece que mataram ele aqui. <b>Que coisa</b> (p. 122).	Zdaje się, że go tutaj zabili. <b>Co za masakra!</b> (p. 204).	Índio Mascarenhas, um cantor antigo, conversando com PP.
29.	<b>Nossa, que horror</b> (p. 49).	<b>O cholera, to straszne</b> (p. 79).	Dália reagindo à informação de PP sobre a doença dele.
30.	<b>Nossa,</b> que coisa horrível (p. 121).	<b>O matko,</b> coś okropnego (p. 187).	Dália reagindo à notícia que Beta foi atropelada.
31.	<b>Nossa,</b> tua testa tá pelando (p. 247).	<b>Jezu,</b> masz rozpaloną głowę (p. 408).	Dália vendo PP depois da briga.
32.	<b>Ai meu Deus,</b> Jasmim desabafa (p. 174).	<b>Matko boska!</b> krzyczy Jasmim (p. 291).	Jasmim, cansada de ouvir sempre as mesmas informações.
33.	<b>Meu Deus</b> ele é a cara do Gaudério (p. 191).	<b>Mój Boże,</b> istny Gaudério (p. 318).	Santina vendo PP.
34.	Passeio aonde <b>meu Deus do céu?</b> (p. 239)	Na wycieczce, gdzie, <b>na Boga?</b> (p. 397)	Cecina surpresa depois de descobrir que PP estava passeando nos morros na

			chuva.
35.	<b>Opa.</b> Sara. Perai (p. 130).	<b>Ej,</b> Sara, daj spokój (p. 217).	PP tentando parar as ações da sua aluna, Sara.
36.	<b>Hum,</b> esportista (p. 143).	<b>Hm,</b> sportowiec (p. 237).	A acompanhante falando com PP.
37.	<b>Pô,</b> obrigado amigão. Tu é gente fina (p. 37).	Dzięki, przyjacielu. Fajny z ciebie gość (p. 61).	Bonobo agradecendo a PP que acaba de lhe emprestar dinheiro.
38.	Tu acha mesmo que é uma boa tomar um ácido quando tu sai com teu filho? Ela faz pouco-caso. Não dá nada, diz olhando para ele como se isso fosse óbvio, como se toda pessoa viva já tivesse tomado um ácido e soubesse que não tem problema, <b>ora bolas</b> (p. 91).	Naprawdę uważasz, że to dobry pomysł, żeby brać kwas, kiedy wychodzisz z dzieckiem? Ona lekceważy sprawę. To nic takiego, mówi, patrząc na niego, jakby każdy normalny człowiek wziął już kwas i wiedział, że nie ma żadnego problemu, <b>też mi coś</b> (p. 149).	PP conversando com Dália

Tabela 3: Variações na escrita

n°	GALERA, 2012 autor	CHARCHALIS, 2016 tradutor	Contexto da ocorrência
<b>Variações na escrita que refletem a pronúncia</b>			
1.	Eu te digo por que tem uma pistola na mesinha num instante, certo? Porra, tchê, não dá <b>pra</b> perceber que eu <b>tô</b> a fim de um pouco de conversa antes? <b>Tá</b> bom. Caralho. <b>Tá</b> bom, desculpa. Quer uma ceva? Se tu for beber também. Eu vou beber (p.8).	Zaraz ci powiem, dlaczego mam ten pistolet na stoliku, dobra? Do cholery nie widzisz, że chcę sobie najpierw trochę pogadać? W porządku. Kurwa. W porządku, przepraszam. Chcesz sobie golnąć? Jeśli ty też się napijesz. Ja się napiję (p.15-16).	A conversa que abre o livro, de PP com o seu pai .
2.	<b>Pera</b> . Só um pouquinho (p. 247).	<b>Poczekaj</b> chwileczkę (p. 408).	PP falando com Dália.
3.	<b>Peraí</b> . Deixa eu pegar uma caneta (p. 132).	<b>Poczekaj</b> , pójdę po długopis (p. 22).	PP falando com amigo Gonçalo.
4.	E me traz uma lata de cerveja. <b>Xá comigo, barão</b> (p. 138).	I przynieś mi puszkę piwa. Załatwione, szefie (p. 230).	PP falando com um garçom.
5.	<b>Porra</b> , Bonobo, como é que tu traz um <b>viado</b> desses pra jogar? Obrigado, senhores, ele diz recolhendo os palitos de fósforo da mesa. <b>Torrar</b> novecentos reais num <b>puteiro</b> em Pato Branco dá sorte (p. 147).	Kurwa, Szympons, jak możesz przyprowadzać do gry takiego łosia? Dziękuję, panowie, mówi, zbierając zapałki ze stołu. Przejebanie dziewięciuset reali w burdelu w Pato Branco przynosi szczęście (p. 245).	PP jogando pôquer com os amigos.
6.	<b>Faaala mestre</b> . E essa <b>vidinha aí na praia</b> ? <b>Tudo em paz</b> , Gonça. E por aí? A mesma <b>palhaçada</b> de sempre. Desculpa a demora, andei numa correria <b>filhadaputa</b> aqui e só consegui ir atrás daquele assunto nos últimos dias. Falei com gente na Civil e no Tribunal de Santa Catarina. Nenhuma chance de achar esse processo, se é que ele existiu. Esquece. <b>Bosta</b> (p. 131).	<b>Wiiitaaj</b> , stary. Jak tam <b>życie plażowe</b> ? Bez zmian, Gonça. A u ciebie? Te same <b>glupoty</b> co zawsze. Przepraszam za zwłokę, miałem tu <b>kurewskie</b> urwanie głowy i udało mi się do tego zabrać dopiero kilka dni temu. Rozmawiałem z ludźmi z prokuratury i sądu w Santa Catarina. Nie ma żadnych szans, żeby znaleźć te dokumenty, jeśli w ogóle był taki proces. Zapomnij. <b>Kurwa</b> (p. 219).	PP falando com o amigo Gonçalo.
7.	<b>Vambora</b> (p. 69).	Spadamy (p. 113).	Bonobo anunciando que os amigos devem sair para uma festa.
8.	Nem <b>fudendo</b> (p. 103)	Za chuja (p. 171)	PP falando com amigo Gonçalo.
9.	O que te trouxe <b>pressas</b> bandas? (p. 125)	Co ciebie przyniosło w te strony? (p. 208)	Mascarenhas falando com PP.
10.	Tu <b>tá</b> podre por dentro, Bonobo. Eu <b>tô</b> é pronto. <b>Vamo pra</b> festa (p. 69).	Gnijesz od środka, Szympansie. To prawda, i chuj. Idziemy na imprezę (p. 113)	Bonobo falando com PP.
11.	<b>Tamo</b> fazendo um conserto ali no motor do barco (p. 37).	Naprawiamy silnik (p. 60).	Um pescador falando com PP.
12.	Tem uma festinha no Rosa que deve <b>tá</b> começando a ficar animada agora mesmo (p. 69).	Jest impreza w Rosie i właśnie w tej chwili na pewno się rozkręca (p. 113).	Bonobo falando com PP.
13.	Dá umas marretadas aí (p. 66).	Walnij <b>se</b> jeszcze raz (p. 107).	Bonobo

			incentivando a amigo.
<b>Variações gramaticais</b>			
14.	<b>Tás morando</b> em Garopaba? Sim, me mudei faz pouco. Surfa? Não. Só nado. E veio fazer o que aqui? (p. 55)	Mieszkas w Garopabie? Tak, dopiero co się przeprowadziłem. Surfujesz? Nie. Tylko pływam. A co tu będziesz robił? (p. 88)	Um nativo de Garopaba falando com PP.
15.	Quero alugar essa casa. Vocês me alugam por um ano? Aí <b>tens</b> que falar com a minha mãe (p. 34).	Chcę wynająć to mieszkanie. Wynajmie mi pan na rok? No to musisz porozmawiać z moją matką (p. 55).	PP falando com a filha da dona do apartamento, uma nativa de Garopaba.
16.	Tu <b>sabes</b> , né? (p. 174)	Wiesz to, nie? (p. 291)	Um idoso, nativo de Garopaba conversando com a Jasmim.
17.	<b>Tás morando aí?</b> , Marcelo pergunta acenando com a cabeça. Me mudei ontem. Surfista. Não. <b>Que que houve então.</b> Divorciou? (p. 39)	Mieszkas tu? pyta Marcelo, wskazując mieszkanie głową. Wczoraj się wprowadziłem. Surfer. Nie. <b>No to co jest?</b> Rozwód? (p. 63)	Um pescador de Garopaba, Marcelo falando com PP.
18.	<b>Cê tá</b> brincando, ele exclama com sotaque paulista (p. 172).	<b>Jaja se robisz</b> , woła z acentem de São Paulo (p. 288).	Um aluno Leopoldo de São Paulo conversando com PP na piscina.
19.	Devo ter <b>pego</b> uma corrente (p. 253).	Pewnie złapałem jakiś prąd (p. 418).	PP explicando a um conhecido, Airton, como conseguiu nadar uma longa distância.
20.	Não faz isso <b>tchê</b> . Vai <b>machucar ela</b> . Machuca <b>nada</b> . <b>Tu não entende</b> de cachorro (p. 60).	Ej, przestań. Zrobisz jej krzywdę. Jaką tam krzywdę. Nie znasz się na psach (p. 97-98).	PP falando com Dália sobre o cachorro.
21.	Vou bater nele quando <b>ver</b> (p. 41).	Pobiję go, jak go zobaczę (p. 66).	A fala de PP sobre o seu irmão.

Tabela 4: As expressões coloquiais

nº	GALERA (2012) autor	CHARCHALIS (2016) tradutor	Contexto da ocorrência
1.	Que cara é essa? (p. 7)	Co to za twarz? (p. 9)	PP falando com o seu pai.
2.	Gastei dois <b>paus</b> (p. 8).	Kosztowało mnie to dwa tysiące (p. 11).	PP falando com o seu pai.
3.	O que tu quer que eu faça depois de ouvir uma <b>merda</b> dessas? Porque de duas uma, ou tu tá falando sério e quer que eu te convença a mudar de ideia, o que seria a pior <b>sacanagem</b> que tu já me fez na vida, ou <b>tá tirando uma da minha cara</b> , o que seria tão <b>sem noção</b> que prefiro nem descobrir agora (p. 17)	Co chcesz, żebym zrobił, skoro usłyszałem takie <b>gówno</b> ? Bo to <b>gówno</b> . Albo mówisz poważnie i chcesz, żebym przekonał cię do zmiany pomysłu, co byłoby największym <b>skurwysyństwem</b> , jakie mi w życiu zrobiłeś, albo <b>nabijasz się</b> ze mnie w żywe oczy, co byłoby tak <b>bezsensowne</b> , że wolę się teraz nie dowiadywać (p. 27).	PP falando com o seu pai.
4.	<b>Meter a faca</b> no verão (p. 25)	Dorobić się w lecie (p. 39)	O dono de uma imobiliária falando com PP.
5.	Não, ele é um <b>cara</b> sério, isso tu pode ter certeza. <b>Meio fechadão</b> (p. 57)	Nie, to bardzo poważny człowiek, co do tego możesz być spokojny. Trochę zamknięty w sobie (p. 92).	Um dono da academia falando sobre PP. Texto na nota de rodapé
6.	Não <b>dá bola</b> pra ela (p. 56).	Nie zwracaj na nią uwagi (p. 91).	O barbeiro, seu Zé, falando para PP para não se preocupar com a sua esposa.
7.	Tu é um menino bom. Não <b>mexe</b> nisso. Volta aqui pra tirar essa barba quando cansar. <b>Pode deixar.</b> <b>Fica com Deus.</b> <b>Valeu</b> , tu também (p. 57).	Jesteś dobrym chłopakiem. Nie ruszaj tego. I przyjdź tu zgolić tę brodę, jak już się znudzisz. <b>Niech pan przestanie.</b> <b>Idź z Bogiem.</b> <b>Dobra</b> , pan też (p. 91).	PP falando com o barbeiro.
8.	É, tem que dar uma <b>divulgada aí</b> , senão o pessoal não se <b>coça</b> . Faz um horário livre de manhã pra quem treina mais longo, quem sabe. <b>Bola</b> alguma coisa pra atrair os atletas. [...] Sim, pra dar <b>grana</b> tem que ser <b>aulinha</b> com horário fixo (p. 57).	No i musisz zrobić sobie reklamę, bo inaczej ludzie nie przyjdą. Zrób wolne godziny dla gości, którzy dłużej trenują, kto wie. Zrób coś, żeby przyciągnąć sportowców. [...] Tak, żeby zarobić <b>forse</b> , musisz mieć zajęcia o stałych godzinach (p. 92).	O dono de academia falando sobre o negócio.
9.	Disse <b>na minha cara</b> que achava <b>babaquice</b> et cetera (p. 58).	Powiedział mi prosto w twarz, że uważa to za <b>bdury</b> (p. 93).	O dono de academia falando sobre o negócio.
10.	Mas o <b>lance</b> é esse, Panela. Ele é bom. Tá sempre atualizado. <b>Putá</b> professor, <b>na real</b> . <b>Vai na fé</b> . E não esquece: água quente e música <b>bombando</b> (p. 58).	Ale sprawy tak się mają, Rondel. On jest dobry. Zawsze jest na czasie. Naprawdę <b>zajebisty</b> trener. Możesz być spokojny. I nie zapominaj: ciepła woda i muzyka <b>na full</b> (p. 95).	O dono de academia falando sobre PP.
11.	Ele se separou de uma <b>mina</b> uns dois	Jakieś dwa lata temu rozstał się z jakąś	O dono de academia

	anos atrás. Acho que o cara é <b>meio come-quieto</b> . [...] Certo. Bem nessa. [...] Bom, o resultado é que <b>fui atrás dele</b> e chamei de volta. E ele voltou <b>na boa (...)</b> A gente <b>tira uma onda</b> da cara dele porque ele não lembra da cara das pessoas (p. 58).	<b>dziewczyną</b> . Wydaje mi się, że on jest z tych, co to <b>załatwiają te sprawy po cichu</b> . [...] Jasne. Tak mniej więcej. [...] Cóż, koniec był taki, że <b>poszedłem do niego</b> i sprowadziłem go z powrotem. I on <b>nie miał problemu</b> , żeby wrócić (...). Ludzie <b>nabijają się</b> z niego, bo on nie pamięta twarzy (p. 94).	falando sobre PP.
12.	<b>Pô</b> , obrigado <b>amigão</b> . Tu é <b>gente fina</b> (p. 37).	<b>Dzięki, przyjacielu</b> . <b>Fajny z ciebie gość</b> (p.58).	Um pescador falando com PP.
13.	Me dá <b>cem conto</b> , aí. Sem nada (p. 38).	<b>Kopnij stowę</b> . <b>Spadaj</b> (p. 58).	Conversa dos pescadores.
14.	para <b>pegar uns jacarés</b> (p. 83)	Żeby trochę się poślizgać (p. 135).	Descrição do narrador.
15.	Quer <b>tomar umas</b> aqui em casa? Arrã, bem certinho. Vou resolver uns <b>bolos</b> aqui na pousada antes. <b>Pinto</b> aí em uma hora. Precisava mesmo conversar contigo. Tô precisando de uma <b>força</b> e talvez tu possa me ajudar (p. 113).	Chcesz <b>się napić</b> u mnie? Cholera, jasne, że tak. Najpierw załatwię tu jeszcze kilka <b>spraw</b> . <b>Wpadnę</b> za godzinę. Właśnie miałem z tobą pogadać. Potrzebuję pomocy i może ty mi będziesz mógł <b>pomóc</b> (p. 187).	Bonobo falando com PP.
16.	Eu morei dois anos lá. Faz tempo. Conheço aquilo. Ah é? O que tu fez lá? Fiz <b>uma coisa aqui, outra ali</b> . Conhece o Bar João? Aquele que tinha ali na Osvaldo? Isso. <b>Bem louco</b> . Eu vivia no Bar João. Não existe mais. Demoliram. <b>É mesmo? Olha só</b> . Eu ia lá tomar leite de onça. Eles serviam uma cachaça de tijolo. Tinha um cara que tomava. Só maluco. E gente ruim também (p. 40).	Mieszkałem tam przez dwa lata. Dawno temu. <b>Wiem, jak jest</b> . Ach tak? I co tam robieś? Trochę się <b>kręcilem</b> . Znasz Bar João? Ten, co był na Osvaldo? Właśnie. <b>Zwariowany</b> . Mieszkałem w Bar João. Nie ma już go. Zburzyli. <b>Naprawdę? Patrz pan</b> . Piłem tam Mleko Jaguara. Mieli cachacę, że <b>niech cię Pan Bóg bron</b> i. Jeden taki pił. Trzeba być wariatem, żeby to <b>ciągnąć</b> . Albo <b>zgonem</b> (p. 64).	PP falando com um pescador, Marcelo.
17.	Vai <b>rolar</b> um pôquer lá na pousada, tô tentando marcar de novo com a <b>turma</b> . O Altair joga, e o Dieguinho do posto de gasolina, e umas <b>pintas</b> lá do Rosa também. <b>É massa</b> (p. 115).	Pogramy w <b>pokerka</b> w pensjonacie, staram się znowu zebrać <b>ekipe</b> . Altair gra i Dieguinho ze stacji benzynowej, i kilku <b>kolesi</b> z Rosy też. Jest <b>super</b> (p. 191).	Bonobo falando com PP.
18.	<b>Peraí, como assim?(...)</b> Fraldão geriátrico. Aí ninguém precisa parar o jogo pra <b>mijar</b> . Tu não pode <b>tá</b> falando sério. Isso é totalmente demente. A gente já <b>virou</b> mais de um dia jogando sem parar. Mas se o cara tem que <b>cagar?</b> Aí tudo bem. Levanta e vai. Mas ninguém <b>escorrega o aipim</b> no meio de uma partida de pôquer né? Tu <b>afoga os colorados</b>	<b>No co ty?</b> Pieluchy geriatryczne. Dzięki temu nie musimy przerywać gry, żeby iść się <b>wylać</b> . Nie mówisz na poważnie. To jest kompletnie pojebane. Zdarzyło nam się już grać cały dzień bez przerwy. A jeśli koleś musi się <b>wysrać?</b> Wtedy tak. Wstaje i wychodzi. Ale nikt <b>nie spuszcza z kija</b> w czasie gry w pokera, nie? <b>Odcedzasz</b>	Bonobo falando sobre as regras de jogo de pôquer.

	antes do jogo. É uma questão de profissionalismo. Tem que levar a sério. Te aviso do próximo, vai te preparando (p. 115)	<b>kartofle</b> przed grą, to kwestia profesjonalizmu. Trzeba być poważnym. Powiem ci, jak coś się <b>skroi</b> , bądź gotowy (p. 191).	
19.	Valeu pela <b>grana</b> . Tu é muito firmeza. Tranquilo. Amigo é pra isso. Vou devolver logo. <b>Fica tranquilo</b> . Quando der. Vê se não te isola muito aqui. <b>Pode deixar</b> . Fico meio preocupado contigo. <b>Vai tomar no cu</b> , Bonobo. Vai pra casa (p. 116).	Dzięki za <b>kapustę</b> . Jesteś gość. <b>Spoko</b> . Po to są koledzy. Niedługo oddam. Bez pośpiechu. Jak będziesz mógł. Nie siedz tu za dużo sam. Nie ma stresu. Trochę mnie martwisz. <b>Wal się</b> , Szypansie. <b>Spadaj do domu</b> (p. 191).	Bonobo agradecendo e se despedindo de PP.
20.	Alguma coisa nessa história não <b>fecha</b> . Nada <b>fecha</b> (p. 141).	Coś nie <b>gra</b> w tej historii. Nic nie <b>gra</b> (p. 235).	PP falando com o ex-delegado constatando que a história não tem sentido.
21.	Tô ótimo. Tô trabalhando numa academia daqui, posso nadar no mar quando eu quero, consigo <b>ficar na minha</b> . E queria muito ver essa coisa do meu vô (p. 103).	Jest cool. Pracuję w klubie, mogę pływać w oceanie, ile chcę, <b>robię, co chcę</b> . Bardzo chcę się dowiedzieć tego o moim dziadku (p. 172).	PP falando com seu amigo.
22.	<b>Caralho</b> , diz o Bonobo. Deus está morto, é? Eu não ia conseguir <b>comer</b> uma <b>mina</b> com essa tatuagem em cima da <b>bunda</b> (p. 147).	<b>Kurwa</b> , mówi Szypans. Bóg umarł, co? Chyba nie <b>dalbym rady zerznąć laski</b> z takim tatuażem nad <b>tylkiem</b> (p. 245).	Bonobo estranhando o comportamento de PP.
23.	<b>Olha só</b> a cara do Altair. Acho que ele tá mijando. <b>Tô nada</b> . Tu tá mijando, Altair? Não. Mas <b>vem cá</b> , o doutor delegado tinha alguma coisa nova a dizer sobre o teu vô? Algumas. Mas acho que mais <b>atrapalhou</b> que ajudou. Desisti de <b>ir atrás disso</b> . Esse negócio ia acabar me deixando maluco. <b>Deixa quieto</b> (p. 147).	<b>Popatrz no</b> na tę minę Altaira. Wydaje mi się, że sika. Wcale nie. Sikasz, Altair? Nie. No dobra, ale ten policjant miał ci do powiedzenia coś nowego? Trochę mi powiedział. Chociaż wydaje mi się, że więcej <b>zamaćil</b> , niż pomógł. <b>Zostawilem to</b> . Ta sprawa doprowadzała mnie do szaleństwa. Przelóż (p. 245).	Os amigos jogando pôquer.
24.	Passa aqui às oito da manhã, não importa se estiver chovendo, ventando nordeste, <b>o caralho</b> . Qual teu nome? Airton. <b>Tu vai me cobrar alguma coisa?</b> <b>Que nada</b> . Anota meu telefone aí (p. 253).	Przyjdź tu o ósmej rano, nieważne, czy będzie padać czy nie, czy będzie północny wiatr <b>czy co</b> . Jak ci na imię? Airton. <b>Skasujesz mnie za to?</b> <b>Gdzie tam</b> . Zapisz sobie mój numer telefonu (p. 419).	PP falando com um aluno seu.
25.	No mesmo dia o cara me ligou e disse pra ir ver porque <b>não ia durar uma semana</b> . Foi muita sorte. E aí eu fiquei um tempo trabalhando como <b>frila</b> . (...)	Tego samego dnia facet do mnie zadzwonił i powiedział, żeby obejrzeć mieszkanie, bo <b>pójdzie w tydzień</b> . Mieliśmy wiele szczęścia. A ja przez jakiś	Viviane comentado sobre o seu apartamento e o trabalho.



	consegui esse emprego com livros infantis na editora, que é <b>um barato</b> (p. 259).	czas uwijałam się jak <b>fryga</b> (...) udało mi się z tą pracą w wydawnictwie książek dla dzieci, co jest <b>niesamowite</b> (p. 428).	
26.	O Noll tava lá, que é um autor que eu <b>gosto um monte. Batemos altos papos</b> com o Verissimo. Ele conversou um <b>monte!</b> (p. 259).	Był tam Noll, autor, którego <b>uwielbiam. Super sobie pogadaliśmy</b> z Verissimo. Bardzo dużo mówił! (p. 429).	Viviane comentado sobre os encontros com escritores.
27.	<b>Por sinal, nada a ver...</b> (p. 259)	<b>Swoją drogą, to nie ma nic wspólnego...</b> (p. 429)	PP falando com Viviane.
28.	Derrubei a xícara, ela sussurra no ouvido dele. <b>Deixa</b> (p. 261).	Przewróciłam filiżankę, szepcze mu ona na ucho. <b>Daj spokój</b> (p. 432).	PP falando com a ex-namorada.
29.	E que era algo que eu não podia interromper de jeito nenhum indo pra São Paulo <b>sem mais nem menos</b> . Aí o Dante consegue alugar um <b>baixa</b> dum apê não sei onde... (p. 262).	I nie mogłem tego przerwać <b>ni z tego, ni z owego</b> , przeprowadzając się do São Paulo. Wtedy Dantemu udało się wynająć to <b>superwielkie</b> mieszkanie (p. 424).	PP falando com Viviane sobre o apartamento do irmão.
30.	Tu preferiu <b>ficar na tua</b> e me deixar ir pra ser a vítima então. A vítima com seu papelzinho ridículo dizendo <i>eu já sabia</i> . (p. 263).	Wolałeś <b>sobie zostać w spokoju</b> i pozwolić mi wyjechać, żebyś mógł stać się ofiarą. Ofiarą ze swoją żalną karteczką z napisem <i>a nie mówiłem</i> (p. 436).	PP falando com Viviane.
31.	Pra mim soa completamente absurdo. <b>Que seja. Tá na hora de acabar com essa palhaçada</b> (p. 264).	Dla mnie jest to kompletny absurd. <b>Niech taki będzie. Czas zakończyć tę blaźnadę</b> (p. 437).	PP falando com Viviane.
32.	Wittgenstein. <b>Não me vem com Wittgenstein!</b> Tu sabe do que eu tô falando. Eu sei que tu é mais inteligente do que tu gosta de admitir <b>nos teus ataques de coitadismo</b> (p. 265).	Wittgenstein. <b>Nie wyjeżdżaj mi tu z Wittgensteinem!</b> Doskonale wiesz, o czym mówię. Wiem, że jesteś mądrzejszy, niż zwykle przyznajesz w swoich <b>atakach uzalania się nad sobą</b> (p. 439).	Briga entre PP e Viviane.
33.	Faz assim, <b>deixa comigo</b> . Eu tenho a <b>manha</b> de falar com essas pessoas. Eu <b>tô atolado</b> apurando essa <b>sujeirada</b> do Detran aqui — aliás, tu viu essa <b>merda?</b> Uma <b>roubalheira do cacete</b> , quarenta e quatro milhões, tá <b>explodindo na governadora</b> — mas assim que der pra respirar eu vou fazendo umas ligações e tento <b>adiantar</b> alguma coisa pra ti (p. 102).	Zrobimy tak, <b>zostaw to mnie</b> . Ja wiem, jak gadać z tymi ludźmi. <b>Utknąłem</b> tutaj w tym <b>bagnie</b> Detran — zresztą widziałeś to <b>gówno? Złodziejstwo jak sam skurwysyn</b> , czterdzieści cztery miliony, gubernatorka jest <b>umoczona</b> — ale jak tylko będę mógł chwilę <b>odsapnąć</b> , podzwonię w parę miejsc i postaram się coś dla ciebie znaleźć (p. 171).	O amigo Gonçalo falando por telefone com PP.
34.	<b>Matei serviço</b> em Imbituba e fui, né. Fazer o quê. Não resolvi isso ainda. <b>Mas tchê</b> , eu posso continuar pegando ele (p. 95).	<b>Odeszlam z roboty</b> w Imbitubie. Co mam zrobić? Nie udało mi się tego jeszcze rozwiązać. <b>Ale słuchaj</b> , ja mogę dalej go odbierać (p. 157).	Dália conversando com PP.
35.	<b>Fala Gonça. Beleza?</b> Falei com o homem. <b>Manda. Seguinte, velho</b> (p. 101).	Cześć, Gonçalo. Wszystko w porządku? Gadałem z <b>gościem. Gadaj.</b> Jest tak, stary (p. 169).	PP falando com o amigo Gonçalo.
36.	Às vezes não há como apontar mesmo, ou às vezes <b>rola</b>	Czasem nie da się nikogo znaleźć, a czasem trzeba zrobić poprawki,	PP falando com o amigo Gonçalo.

	<b>um acerto</b> porque tem gente importante envolvida, aquela coisa (p. 101).	bo zamieszany jest ktoś ważny i te sprawy (p. 169).	
37.	<b>Certo. E aí?</b> <b>É isso.</b> <b>Então tá.</b> Entendeu a coisa toda? Não entendi nada, <b>na real</b> (p. 102).	<b>Jasne. I co z tego?</b> <b>To tyle.</b> <b>No dobra.</b> Zrozumiałeś wszystko? W sumie to nic nie rozumiałem (p. 170).	PP falando com o amigo Gonçalo.
38.	Agradeço a consideração. Mas acho que <b>you atrás disso</b> até o fim (p. 57).	Dziękuję za poradę. Ale wydaje mi się, że pójdę za tym do końca (p. 92).	PP falando com o babei-ro.
39.	Torrou tudo (p. 41).	Przepuścił wszystko (p. 67).	A mãe de PP falando sobre o seu ex-marido.
40.	Uma cobra-coral passa por cima do pé de um <b>traficantezinho</b> que está fumando <b>maconha</b> no morro do Siriú sem que ele perceba (p. 201).	Wąż koralówka prześlizguje się po nodze <b>dilera</b> , który pali <b>jointa</b> na wzgórzu Siriú i nawet tego nie zauważa (p. 335).	Descrição detalhada.
41.	<b>E aí gatinho.</b> Tá ficando barbudo. Deixando a natureza seguir seu curso. <b>Dando muito pé na bunda</b> por aí? (...) <b>Ui. Tadinho do meu nenê</b> (p.185).	Aj, kotku. Zaczynasz zarastać. Pozwoliłem naturze robić, co jej się podoba. <b>Co, dostajesz mocno w dupę?</b> (...) <b>Oj, bidulek z tego mojego dzicięteczka</b> (p.111).	Dália conversando com PP.
42.	E que na verdade ele sempre teve <b>mais sorte que juízo</b> nesse <b>esquema</b> da pousada no Rosa (p. 114).	I że w sumie on miał zawsze <b>więcej szczęścia niż rozumu</b> , jeśli chodzi o ten pensjonat w Rosie (p.189).	Bonobo conversando com PP.
43.	(...) até que eles <b>saíram na porrada</b> e ele deu uma <b>grana imensa</b> pro <b>cara sumir</b> , coisa que ele prometeu fazer mas não fez pois preferiu continuar traficando ali em volta até ser baleado na cabeça por um rival na Encantada. E que ele está devendo para a madeireira, para o contador e para o banco. Quanto tu precisa? Pra <b>sair do terror</b> , uns três paus (p.114).	(...) w końcu <b>poprzytkali się</b> i on zapłacił <b>gościowi kupę kasy</b> , żeby tamten <b>spadał</b> , co zresztą obiecał, ale tego nie zrobił, bo wolał dalej handlować w okolicy, dopóki jakiś konkurent nie <b>strzelił mu w leb</b> w Encantadzie. I że winien jest w tartaku, księgowemu i bankowi. Ile potrzebujesz? Żeby <b>przestało mi się palić koło tyłka</b> , jakieś trzy tysiące (p. 189).	Bonobo conversando com PP.
44.	Tu vai gastar uma <b>grana</b> com o veterinário. Sério, não precisa ser tudo. Se me emprestar uma parte já é favor demais. Se eu tô dizendo que posso, eu posso. <b>Não esquentá</b> (p. 114).	Mnóstwo <b>kasy wybulisz</b> za weterynarza. Naprawdę, nie musisz mi dawać wszystkiego. Jak mi pożyczysz małą część, to i tak będzie duża przysługa. Skoro mówię, że mogę, to znaczy, że mogę. Nie kombinuj (p. 189).	Bonobo conversando com PP.
45.	A mais <b>patricinha</b> (p. 119)	Najbardziej tutejsza (p. 172)	Descrição de uma candidata num concurso de beleza.
46.	uma trilha <b>caprichada</b> (p. 227)	<b>porządna</b> ścieżka (p. 379)	Descrição do narrador.
47.	Ele a deixa andar um pouco e depois a ergue no colo, larga em outro lugar e a provoca com um brinquedo em forma de pato que estava <b>dando sopa</b> em cima de uma	On pozwala jej trochę chodzić i potem bierze na ręce, stawia ją w innym miejscu i prowokuje zabawką w kształcie kacuszki, która <b>kurzyła</b> się na jakiejś	Descrição da cena de PP brincando com a sua cadela.

	prateleira (p.149).	pólce (p. 248).	
48.	Tu é um cara cordato, <b>meio bunda-mole</b> até, sempre fui franco contigo. <b>Te saco de cima a baixo</b> (p. 19).	Ty jesteś spokojny, jesteś <b>miękką fają</b> , zawsze byłem z tobą szczerzy. <b>Znam cię na wylot</b> (p. 30).	O pai falando com PP.
49.	<b>Gratidão, rapaz</b> (p. 121).	<b>Dzięki, stary</b> (p. 201).	Conversa de PP com um cantor de mais de 60 anos. Resposta do cantor.
50.	Aquele <b>bicho lá não vai tão cedo</b> (p. 194).	Ten <b>facet</b> tak łatwo <b>nie odejdzie</b> (p. 323).	Uma senhora de 70 anos descrevendo Gaudério.
51.	Só não me <b>enche o saco</b> me comparando com ele (p. 179).	Tylko nie <b>wkurzaj</b> mnie porównywaniem mnie z nim (p. 299).	PP falando com a sua mãe.
52.	o Tétano <b>pifou</b> no meio do caminho (p. 249)	Tężec <b>wymiękl</b> po drodze (p. 412)	Bonobo falando sobre seu carro.
53.	fiquei com febre, bebendo, <b>pirando</b> em casa (p. 250)	dostałem gorączki, piłem, uciekłem z domu (p. 413)	PP falando sobre si.
54.	Tá <b>pegando a manha</b> de furar onda (p. 162).	Zaczyna ją <b>kręcić</b> nurkowanie pod fale (p. 272).	PP falando sobre a sua cadela.
55.	está sempre <b>dando uma passada por tudo que é lugar</b> (p. 85)	wiecznie <b>kraży</b> po wszystkich lokalach (p. 140)	O narrador descrevendo Panela.
56.	Deixa <b>rolando</b> um dvd (p. 146)	<b>puszcza</b> DVD (p. 243)	Descrição do narrador.
57.	Tá <b>tirando onda</b> da minha cara? (p. 79)	<b>Nabijasz</b> się ze mnie? (p. 129)	PP falando com Bonobo.
58.	Tenta aí, velho. É muito <b>afudê</b> (...) Foda, né? Dá umas <b>marretadas</b> aí (p. 66).	Spróbuj, stary. To jest super. <b>Zajebicie</b> , nie? <b>Walnij se</b> jeszcze raz (p. 104).	Bonobo falando com PP.
59.	<b>Fiquei com</b> o cara uma vez e ele acha que é <b>só chegar</b> dizendo <b>merda</b> que vai <b>rolar</b> de novo quando ele quiser (p. 47).	Poszłam z kolesiem raz, a jemu się wydaje, że może przyłazić, kiedy chce, gadać jakieś głupoty i znowu mu się uda (p. 75).	Dália falando com PP.
60.	Tá <b>pegando</b> a Dália? Pois é. Massa (p.64).	<b>Chodzisz</b> z Dalią? No tak. Super (p. 104).	Um amigo Altair falando com PP.
61.	<b>Maneira</b> com a garrafa. Isso aí acaba com a vida do cara (p. 236).	Uważaj z butelką. To już niejednego wykończyło (p. 392).	Um corredor na praia falando com PP.
62.	Tu é uma <b>peça</b> , hein nadador. Já <b>chegou matando em cima</b> da lama com essa história de renascimento? (p. 199)	Ty to jesteś <b>model</b> , co, pływak? Od razu <b>rzuciłeś się na</b> lamę z tymi swoimi historiami o reinkarnacji? (p. 332)	Bonobo falando com um amigo Leopoldo.
63.	Tenho vontade de te sacudir, de <b>dar na tua cara</b> por causa dessa frieza... (p. 267)	Mam ochotę tobą potrząsnąć, <b>walnać cię w pysk</b> za ten chłód... (p. 442)	Viviane falando com PP.
64.	Fui ensinando ela a nadar e agora tá <b>quase boa</b> . É mesmo? <b>Cada coisa</b> . Nunca tinha	Uczyłem ją pływać i teraz już <b>prawie jej przeszło</b> . Naprawdę? <b>Coś takiego</b> . Nigdy nie	PP falando com um nativo de Garopaba sobre a cadela Beta.

	<p>visto nada parecido. Ela vê o dono nadando o tempo todo, <b>vai ver pegou o gosto de mim.</b> <b>Vai ver</b> que é de família. Os dois trocam um sorrisinho. Não sabe mesmo <b>quem te deu essa bordoadada</b> aí? Não dava pra enxergar. Acho que era essa <b>gurizada</b> que vai pras pedras passar o tempo (p. 206).</p>	<p>widziałem czegoś podobnego. Ona patrzy, jak pan ciągle pływa, <b>pewnie</b> mnie polubiła. <b>Zobaczysz</b>, że to rodzinne. Uśmiechają się do siebie. Naprawdę nie wiesz, <b>kto cię tak urządził?</b> Nic nie było widać. Wydaje mi się, że to ta <b>ekipa</b>, co ciągle siedzi tu na tych kamieniach (p. 343-344).</p>	
65.	Sai do Fusca com dificuldade (p. 72).	Z trudem <b>wytacza się z garbusa</b> (p. 118).	O narrador descrevendo.
66.	Ia <b>dar uma nadada</b> mas ficou tarde (p. 207).	Miałem <b>się przepłynąć</b> , ale jest za późno (p. 344).	PP falando com um amigo.
67.	Tu não pode brincar com as expectativas do meu filho. Nem com meus sentimentos. <b>Tu não enxerga essas coisas? O que tu tá fazendo aí?</b> Tu não me ligou mais, não disse nada. Não dá pra <b>te entender</b> (p. 95).	Nie możesz bawić się oczekiwaniami mojego syna. Ani moimi uczuciami. Czy ty tego nie <b>kapujesz?</b> Co ty <b>wyczyniasz?</b> Nie zadzwoniłeś do mnie więcej, nic nie mówisz. Ciężko za tobą <b>nadażyć</b> (p. 157).	Dália xingando PP.
68.	O Bonobo improvisa <b>passinhos</b> de dança... (p. 67)	Szympan <b>podtańcowuje</b> trochę... (p. 110)	O narrador descrevendo os personagens.
69.	<b>Que bicho</b> teimoso (p. 193).	<b>Co za uparty dziad</b> (p. 321).	Dona Santina falando sobre Gaudério.

Tabela 5: As marcas dialetais

n°	GALERA (2012) autor	CHARCHALIS (2016) tradutor	Back-translation	Contexto da ocorrência
1.	Tu parece cansado (p. 8).	Wyglądasz na zmęczonego (p. 11).	Você parece cansado.	O pai de PP conversando com ele.
2.	Não tenho coragem, guri (p. 20).	Nie mam odwagi, młody (p. 31).	Não tenho coragem, jovem.	O pai de PP explicando que tem medo de matar a cadela.
3.	A gente descobriu que ele era triquerido pela rapaziada pra quem ele dava aula... (p. 58).	Okazało się, że on jest megakochany przez ludzi, których trenował (p. 94).	Resultou que ele era superquerido pelas pessoas que treinava.	O dono de academia falando sobre PP.
4.	Olha só, tem que deixar pago. Xi. Não trouxe dinheiro. (...) Tu é daqui? Sou de Porto Alegre mas tô morando aqui. Bem aqui atrás, num dos apartamentinhos em frente à pedra do Baú. Ao lado do deque. Uau! Vista cinco estrelas. O que tu faz? Sou instrutor de triatlo, natação, corrida. Essas coisas. Que tri (p. 153).	No i sluchaj, musisz zapłacić. Oj, nie mam pieniędzy. (...) Jesteś stąd? Jestem z Porto Alegre, ale mieszkam tutaj. Zaraz obok, w jednym z budynków naprzeciw skały Baú. Obok tarasu. Łal, superwidok! Czym się zajmujesz? Jestem trenerem triatlonu, pływania, biegania. Takie tam. Co to tri? (p. 256)	Então, escuta, tem de pagar. Ai, tou sem dinheiro (...) Você é daqui? Eu sou de Porto Alegre, mas moro aqui. Bem perto, em um dos prédios na frente à pedra do Baú. Ao lado do deque. Uau, supervista! O que você faz? Sou instrutor de triatlo, natação, corrida. Dessas coisas. O que é tri.	PP falando com Jasmim, contratando passeio de barco na agência de viagens onde ela trabalha.
5.	Teve umas gurias também que disseram pra Maíra, nossa professora aqui, que só nadavam na nossa academia por causa dele (p. 58).	Jakieś dziewczyny powiedziały też Mairze, naszej trenerce, że pływają w naszej szkole tylko przez niego (p. 94).	Umas meninas disseram para a Maíra, nossa professora, que só nadavam na nossa escola por causa dele.	O dono de academia falando sobre umas alunas.
6.	Mas tchê, tu me deu um baita dum susto (p. 121).	Napędziłeś mi niezłego stracha, stary (p. 202).	Você me deu um grande susto, velho.	Índio Mascarenhas, um cantor antigo conversando com PP.
7.	Não tem como me mandar por e-mail? Porra tchê (p. 102).	Nie możesz mi tego wysłać e-mailem? Kurwa, stary (p. 171).	Você não pode me mandar isso por e-mail? Caralho, velho.	PP conversando com o amigo Gonçalo.
8.	Não faz isso tchê (p. 60).	Ej, przestań (p. 97).	Para só.	PP falando com Dália.
9.	Mas a minha mente não é minha, tchê (p. 79).	Ale mój umysł nie jest mój, co? (p. 128)	Mas a minha mente não é minha, né?	PP conversando com Bonobo.
10.	Calma, tchê (p. 242).	Spoko, stary (p. 400).	Calma, velho.	Amigo consolando PP.
11.	O Altair joga, e o Dieguinho do posto de gasolina, e umas pintas lá do Rosa também (p. 115).	Altair gra i Dieguinho ze stacji benzynowej, i kilku koleśi z Rosy też (p. 191).	Altair joga e o Dieguinho do posto de gasolina, e uns caras do Rosa também.	PP falando com Bonobo sobre poquêr.
12.	Gauderiadas (p. 11)	pieśni gauchów (p. 19)	cantigas dos gaúchos	O pai de PP falando sobre Gaudério.
13.	Vou ficar de baby-sitter dos piás dum amiga minha que	Będę pilnować dzieciaków koleżanki, która jedzie na	Vou cuidar das crianças da amiga que vai ao	Jasmim falando com PP.

	vai ver o show do Jack Johnson em Floripa (p. 160).	koncert Jacka Johnsona we Floripa (p. 267).	show de Jack Johnson em Floripa.	
14.	Como é que tu sabia?, o <b>guri</b> berra, e volta correndo para trás do balcão, gargalhando. Deixa ele em paz, o pai repete. Toma duas cervejas sem sair da mesa, brincando com o <b>piá...</b> (p. 28)	Skąd wiedziałeś? krzyczy chłopak i biegiem wraca za kontuar, zaśmiewając się. Zostaw go w spokoju, powtarza ojciec. Wypija dwa piwa, nie wstając od stołu, dowcipkując z <b>chłopakiem...</b> (p. 45)	Como você sabia?, o menino grita e volta correndo para trás do balcão, gargalhando. Deixa ele em paz, repete o pai. Toma duas cervejas sem sair da mesa, fazendo piadas com o menino.	Descrição de uma cena no bar.
15.	Os <b>piás</b> riem com força (p. 88).	Chłopaki głośno się śmieją (p. 145).	Os rapazes riem alto.	Descrição do narrador.
16.	Mas seria bom eu conhecer o <b>piá</b> antes (p. 61).	Ale dobrze by było, żebym najpierw poznał <b>gościa</b> .	Mas seria bom eu conhecer o cara primeiro.	PP falando com Dália.
17.	O <b>piá</b> traz o <b>xis</b> desempenhando com cerimônia seu papel de <b>garçom mirim</b> (p. 45).	Chłopak przynosi kanapkę, ceremonialnie odgrywając rolę kelnera (p. 73).	O menino traz o sanduíche desempenhando com cerimônia o papel de garçom.	Descrição de um garçom no bar.
18.	<b>peitava</b> quem precisasse (...) A gente tinha se <b>estranhado</b> antes num baile (...) <b>tinha topado com muito cavalo mais bagual</b> por aí (...) Ele pensava que eu tinha atravessado ele por causa de uma rapariga lá, mas foi coisa da cabeça dele (p. 122).	<b>stawialem</b> się każdemu, kto się nawinął (...) Poprzykaliśmy się już wcześniej na balu (...) miałem już do czynienia z największymi kozakami, (...) On myślał, że ja mam coś do niego przez jakąś tamtejszą dziewczynę, ale to się działo w jego głowie (p. 204).	Enfrentava cada um que aparecia (...) A gente já tinha brigado antes num baile (...) já vi os maiores cossacos (...) Ele pensava que eu não gostava dele por causa de uma menina local, mas isso estava na cabeça dele.	Índio Mascarenhas, um cantor antigo conversando com PP.
19.	Tem uma oferta desnorteante de coisas maravilhosas para fazer, ver e comer o tempo todo, e <b>meio que rola</b> um éter cósmico de gente interessante, poder e dinheiro que alimenta as ambições de todo mundo e faz a <b>pessoa</b> se sentir um pouco culpada de ficar em casa com o celular desligado pra ler um Harry Potter ou pensar na vida comendo <b>negrinho de panela</b> , sabe? (p. 259)	Ma oszałamiającą ofertę tego, co można robić, oglądać i jeść przez cały czas, i okolica emanuje kosmicznym eterem interesujących ludzi, władza i pieniądze podsycają ambicje wszystkich i sprawiają, że <b>człowiek</b> ma poczucie winy, kiedy zostaje w domu albo wyłącza telefon, żeby poczytać Harry'ego Pottera albo pomyśleć o życiu, jedząc <b>mus czekoladowy</b> , wiesz? (p. 429)	Tem uma oferta estonteante de coisas para fazer, ver e comer todo o tempo e do lugar emana um éter cósmico de gente interessante, o poder e o dinheiro alimentam as ambições de todo mundo e fazem a pessoa se sentir culpada quando fica em casa ou desliga o celular para ler Harry Potter ou pensar na vida comendo o musse de chocolate, sabe?	A Viviane falando com PP sobre as vantagens e desvantagens da vida na cidade de São Paulo.
20.	<b>barbaridade</b>	szaleństwo masakra	loucura doideira	-
21.	<b>baita</b> homem um baita curativo um baita dum susto um baita dum apê	postawny mężczyzna opatrunek niezły strach superwielkie mieszkanie	homem forte curativo grande medo apartamento supergrande	-
22.	tô meio <b>baleado</b>	jestem trochę obolały	Estou um pouco dolorido	PP falando sobre como está se

				sentindo.
23.	<b>Bem nessa.</b>	Tak mniej więcej.	Desse jeito mais ou menos.	O dono de academia falando por telefone.
24.	Ou talvez tu conheça um monte de gente e esteja namorando uma <b>bicuíra</b> e só a idiota aqui fica se preocupando <b>à toa</b> . (p. 96)	A może Ty poznałeś mnóstwo ludzi i zakochałeś się tam w jakiejś <b>lali</b> , a ja zamartwiam się tu jak <b>idiotka</b> (p. 159).	Ou talvez você tenha conhecido muita gente e se tenha apaixonado por uma gata, e eu fico aqui me preocupando com uma idiota.	Mensagem de Viviane a PP.
25.	Fragrância (...) <b>como bunda de graxaim morto</b> (p. 122)	smród z dupy zdechłego szakala (p. 203)	Fedor da bunda do chagal morto	O pai de PP, repetindo as palavras de Gaudério sobre o bafo de Índio Mascarenhas, velho cantor gaúcho.
26.	Tinha um filho dele <b>de olho no dinheiro</b> , um filho que tinha ido pra cidade e tava esperando o velho morrer pra <b>botar a mão nos pilas</b> , mas o pai não queria saber do filho, dizia que era um imprestável e não queria ver a <b>fuça</b> do rapaz de jeito nenhum (p. 123).	Jego syn <b>miał chrapkę na tę forse</b> , syn, który wyjechał do miasta i czekał, aż stary <b>wyorkkuje</b> , żeby <b>położyć</b> na wszystkim <b>lapę</b> , tyle że stary nie chciał o tym synu nic wiedzieć, mówił, że jest beżyteczny, i w żadnym razie nie chciał oglądać <b>pyska</b> chłopaka (p. 205).	O filho dele tava a fim da grana, filho que foi pra cidade e espera o velho bater as botas para botar a mão na grana, só que o velho não queria saber do filho, dizia que era inútil e que de jeito nenhum queria ver a fuça do rapaz.	Índio Mascarenhas, contando uma história para PP.
27.	E esse <b>guaiepeca</b> aí?, grita Renato. Minha cachorra. Beta. Era do meu pai, agora é minha. Ele não quis mais? Ele faleceu. <b>Bah</b> . Desculpa aí. Sinto muito. <b>Tá tranquilo</b> (p. 44).	A ten <b>kundel</b> co? krzyczy Renato. To moja sunia. Beta. Należała do mojego ojca, teraz jest moja. Już jej nie chciał? Umarł. <b>Oj</b> . Przepraszam. Współczuję. <b>Spoko</b> (p. 71).	E esse vira-lata aí? Grita Renato. É minha cadelinha, Beta. Pertencia ao meu pai, agora é minha. Ele não a quis mais? Faleceu. Ei. Desculpa. Sinto muito. Tranquilo.	A conversa de PP com um atendente no bar.
28.	<b>Buenas</b> , saúda o outro sujeito (p.64).	<b>Buenas</b> , pozdrawia go drugi facet (p. 104).	Buenas, o cumprimenta o outro sujeito	Um desconhecido cumprimentando PP.
29.	Pai. A pistola. <b>Bueno</b> (p. 17).	Tato. Pistolet. <b>Dobra</b> (p. 26).	Pai. Pistola. Tá bom.	PP falando com o pai.
30.	uma <b>torrada</b> de pão colonial com salame e queijo (p. 22)	<b>grzankę</b> z salami i serem (p. 35)	Uma torrada com salame e queijo	O pedido de PP na lanchonete.
31.	Pede <b>um xis na carrocinha</b> do estacionamento do Supermercado Silveira... (p. 204)	Zamawia <b>szaszлык z serc w bulce</b> na parkingu przy supermarkecie Silveira... (p. 339)	Pede um espetinho de corações em pão no estacionamento do supermercado Silveira	O pedido de PP na carrocinha.
32.	ficam <b>mateando</b> (p. 225)	<b>popijają</b> mate (p. 350)	Estão bebendo mate aos poucos	A descrição da ação dos personagens.
33.	Mas acho que teu vô não era só uma <b>pedra no sapato</b> de um e outro (...) O problema do <b>trago</b> é esse. A gente fica velho e não lembra bem (p. 124).	Ale nie wydaje mi się, żeby twój dziadek <b>przeszkadzał</b> temu czy owemu (...) Z tym cały kłopot, człowiek robi się stary i za dobrze nie pamięta (p. 207).	Mas não me parece que o seu avô incomodasse um ou outro (...) Aqui é que tá o problema, o homem fica velho e não lembra bem.	Índio Mascarenhas falando com PP sobre Gaudério.

34.	Essa mina é muito massa mas ela é meio avoada. Não é avoada coisa nenhuma. Ela <b>se puxa</b> pra caralho (p. 115).	Ta dziewczyna jest super, ale trochę zakręcona. Wcale nie jest zakręcona. Ćpa jak cholera (p. 190).	Essa menina é legal, mas um pouco avoada. Não é avoada coisa nenhuma. Ela cheira pra caralho.	Bonobo falando com Dália.
35.	Passa no posto de saúde quando chegar. Tu <b>tá mal na foto</b> (p. 237)	Idź na pogotowie, jak dojdiesz. Bardzo <b>kiepsko</b> wyglądasz (p. 393).	Vai no pronto atendimento quando chegar. Dá pra ver que você tá mal.	Um homem nativo aconselhando PP.
36.	Dá saudade de ti, <b>profe</b> (p. 251).	Tęsknimy za tobą, trenerze (p. 413).	Temos saudades de você, treinador.	As alunas falando com PP.
37.	está na cara que <b>cheirou todas</b> (p. 72)	widać, że jest <b>porządnie naćpany</b> (p. 117)	dá pra ver que ele tá muito drogado	O narrador descrevendo um personagem.
38.	Nossa, tua testa tá <b>pelando</b> (p. 247)	Jezu, masz <b>rozpaloną</b> głowę (p. 408)	Jesús, sua cabeça está ardendo	Dália falando com PP que tem febre.
39.	<b>Mané</b> . Bom, a gente tem que ir pegar as <b>gurias</b> pra ver <b>qualé</b> dessa festinha (p. 49)	<b>Baran</b> . Dobra, i tak musimy iść po <b>laski</b> , żeby zobaczyć, <b>co to</b> za imprezka (p. 79).	Imbecil. Bom, de qualquer jeito temos que buscar as gatas para ver como é a festinha.	Dália falando com PP.
40.	<b>Quepe</b> (p. 155)	Kepi (p. 258)	Quepe	Descrição de roupas de um personagem.
41.	no meio de uma <b>barafunda</b> de lenços de papel usados, cartões... (p. 71)	pośród <b>gąszczu</b> zużytych papierowych chusteczek, kartonów... (p. 115).	No meio de um matagal de lenços de papel usados, caixas de papelão...	Descrição do conteúdo de um carro.



Tabela 6: Tradução dos palavrões

nº	GALERA (2012) autor	CHARCHALIS (2016) tradutor	Contexto da ocorrência
1.	Num <b>cu de mundo</b> qualquer que não lembro o nome (p. 13).	Na jakimś zadupiu, którego nazwy nie pamiętam (p. 19).	O pai de PP falando onde estava Gaudério.
2.	era sempre meio <b>cara de cu</b> , corrigindo todo mundo o tempo todo (p. 58)..	zawsze był trochę upierdliwy, wiecznie kogoś poprawiał (p. 94)	O dono de academia falando sobre como era PP como professor.
3.	Vai <b>tomar no cu</b> , Bonobo (p. 115).	<b>Wal się</b> , Szympanie. (p. 191)	PP falando com Bonobo.
4.	A gente <b>trocou uns tapas</b> , digamos. Ah, <b>que se foda</b> . A essa altura do campeonato nada disso importa mais. Ele me deu uma <b>porrada</b> sim (p. 12).	Powiedzmy, że trochę się <b>oklepaliliśmy</b> . <b>Ożeż kurwa</b> . Teraz to i tak bez znaczenia. <b>Złał mnie konkretnie</b> (p. 18).	O pai de PP falando com ele sobre Gaudério.
5.	O pai dele se matou no começo do ano. [...] <b>Foda</b> (p. 57).	Jego ojciec zabił się na początku roku. [...] <b>Przejebane</b> (p. 92).	Um dono de academia falando sobre PP.
6.	Dei uma desculpa qualquer pro pessoal, porque até aí <b>foda-se</b> né... (p. 58)	Jakoś tam się wykpiłem, no bo co, na drzewo... (p.93)	O dono de academia falando sobre como explicou aos alunos a falta do professor.
7.	Deve ser <b>foda</b> pra ela ter ficado sozinha lá (p. 60).	Trochę <b>chujowo</b> , że sama tam została (p. 99).	Dália falando com PP.
8.	A gente precisa botar esse freezer na cachorra mas tá <b>foda</b> (p. 64).	Trzeba wrzucić zamrażarkę na pakę, ale jest <b>kurewsko ciężka</b> (p. 104).	O Bonobo falando com PP.
9.	Deve ter sido uma perda <b>foda</b> pra ti (p. 74).	To musiała być dla ciebie <b>zajebista</b> strata (p. 121).	PP falando com Bonobo.
10.	<b>Foda-se</b> (p. 132).	<b>Kurwa mać</b> (p. 221).	PP deixando de resistir e deixando se convencer a fazer uma coisa.
11.	Tá nadando ainda? Eu? <b>Nem fudendo</b> (p. 103)	Pływasz jeszcze? Ja? <b>Za chuja</b> (p. 171).	PP falando com amigo Gonçalo.
12.	<b>Nem fudendo</b> eu ia deixar ela trancada lá com o Altair (p. 70).	<b>Za chuja</b> nie zostawiłbym jej zamkniętej z Altaiem (p. 114).	PP falando sobre a cadela.
13.	<b>Tô pouco me fudendo</b> pro que o Dante faz (p. 179).	<b>Szczerze mi wisi</b> , co robi Dante (p. 299).	PP falando sobre seu irmão Dante.
14.	Aí foi aquele <b>puta</b> estresse e eu demiti (p. 58).	Wtedy się wkurzyłem i poszło (p. 93).	O dono de academia falando sobre como demitiu o PP.
15.	<b>Putá merda</b> , que dor filha da puta.	Kurwa mać, boli jak skurwysyn (p. 214).	Um conhecido de PP, Antenor, reagindo à dor.
16.	Morreu abraçado na garrucha e foi comido pelos porcos dele. <b>Putá merda</b> (p. 124).	Umarł z obrzynem w rękę i zżarły go jego świnie. <b>Kurwa mać</b> (p. 206).	Mascarenhas falando com PP.
17.	Lembro de ter pensado <b>Putá que me mordeu</b> , isso aqui não foi cavado semana retrasada nem a pau (p. 16).	Pamiętam, że pomyślałem <b>Kurwa jego mać, za cholere</b> nie wykopali tego w zeszłym tygodniu (p. 25).	O pai de PP falando com ele sobre como foi procurar o túmulo de Gaudério.
18.	<b>Putá</b> professor (p. 58).	<b>Zajebisty</b> trener (p. 95).	Um dono de academia recomendando o PP como professor.
19.	Eu acho que o pai é um <b>filho da puta</b> (p. 77).	Sądzę, że stary to kawał <b>skurwysyna</b> (p. 125).	Bonobo falando com PP.
20.	Tu é um <b>filho da puta</b> (p. 112)	Jesteś <b>skurwielem</b> (p. 185)	Dália falando para PP que não vai mais precisar da ajuda dele.
21.	correria <b>filhadaputa</b> (p. 131)	<b>kurewskie</b> urwanie głowy (p. 219)	Gonçalo falando com PP justificando a demora.

22.	Deixa de <b>putice</b> (p. 75).	Przestań <b>pierdolić</b> (p. 122).	Bonobo falando com PP.
23.	<b>Porra, porra</b> , ele balbucia (p. 128).	<b>Szlag by to, szlag by to</b> , belkocze (p. 214).	Um conhecido PP, Antenor, reagindo à dor.
24.	O que tu tá fazendo aqui? Eu? Eu vim tomar uma caipirinha, <b>porra!</b> (p. 247)	Co ty tu robisz? Ja? Przyszłam wypić caipirinę, <b>kurwa!</b> (p. 408)	Dália falando com PP.
25.	<b>Porra</b> , tu não tá entendendo? (p. 184)	<b>Kurwa</b> , czy ty nic nie rozumiesz? (p. 306)	PP falando com Jasmim.
26.	<b>Porra</b> , lembrei que deixei minha bicicleta lá (p. 79)	<b>Cholera</b> , przypomniałem sobie, że zostawiłem tam rower (p. 129)	PP falando com os amigos.
27.	vamos comprar de uma vez a <b>porra</b> da costela (p. 132)	chodźmy wreszcie kupić ten cholerny boczek (p. 221)	PP falando com a aluna Sara.
28.	Gostavam da presença dele. Sei lá que <b>porra</b> isso queria dizer (p. 58).	Lubiły jego obecność. Skąd mam wiedzieć, co to może znaczyć? (p. 94)	O dono de academia falando sobre umas alunas.
29.	Sei de <b>porra nenhuma</b> (p. 244)	<b>Chuja tam</b> wiem (p. 403).	Um homem que roubou a cadela falando com PP.
30.	tu não lê <b>porra nenhuma</b> (p. 17).	ty <b>chuja tam</b> czytasz (p. 26).	PP falando com o pai.
31.	É tu que não tem escolha pra <b>porra nenhuma</b> (p. 20).	To ty, <b>kurwa</b> , nie masz wyboru (p. 31).	PP explicando que não vai matar a cadela.
32.	E de qualquer forma... <b>caralho</b> , não tô acreditando nisso (p. 19-20)	A przecież... ja pierdołę, nie mogę w to uwierzyć (p. 31).	PP respondendo ao comentário do seu pai sobre o seu avô.
33.	Passa aqui às oito da manhã, não importa se estiver chovendo, ventando nordeste, <b>o caralho</b> (p. 253).	Przyjdź tu o ósmej rano, nieważne, czy będzie padać czy nie, czy będzie północny wiatr <b>czy co</b> (p. 419).	PP falando com um aluno seu.
34.	Trabalhei <b>pra caralho</b> (p. 259).	Pracowałam jak wół (p. 429).	Viviane comentado a vida.
35.	Tá todo mundo sofrendo <b>pra caralho</b> e não é necessário (p. 264).	Wszyscy cierpią jak cholera, a nie musi tak być (p. 437).	Viviane falando com PP.
36.	Só que ele é chato <b>pra caralho</b> , tenho que aguentar (p. 8).	Tylko że jest upierdliwy jak jasna cholera, muszę go znosić (p. 11).	PP descrevendo um dos seus alunos.
37.	Tô cansado <b>pra caralho</b> (p. 74).	Jestem zmęczony <b>jak chuj</b> (p. 121).	PP falando com Bonobo.
38.	Esse <b>troço</b> anda? Achei que era ferro-velho. Anda <b>pra caralho</b> . (p. 70).	Ten złom jeździ? Myślałem, że to wrak. Jeździ jak cholera (p. 114).	PP falando com amigo Bonobo
39.	ocupa um espaço <b>do caralho</b> (p. 102)	zajmują <b>od chuja</b> przestrzeni (p. 170)	Gonçalo falando com PP.
40.	Mas vem cá, como é que tá a piscina nova aí? [...] <b>Do caralho</b> hein (p. 57).	Ale słuchaj, jak tam nowy basen? [...] <b>Zajebiście</b> , nie (p. 92).	Um dono de academia falando a piscina.
41.	É difícil <b>pra caramba</b> (p. 239).	Cieężko <b>jak cholera</b> (p. 396).	PP falando com a dona Santana.
42.	<b>Que merda é essa?</b> (p. 188)	Co to, <b>kurwa</b> , jest? (p. 188)	Bonobo esranhando a informação de PP.
43.	Que <b>merda que eu fui fazer</b> (p. 184).	Co ja, <b>kurwa</b> , <b>narobiłam</b> (p. 306).	Jasmim falando exasperada.
44.	Chovendo <b>pra caralho</b> . Fiz aquela viagem <b>de merda</b> no meu Corcel novinho (p. 140).	Lało <b>jak diabli</b> . Odbyłem tę podróż swoim nowiutkim fordem corcel (p. 233)	Um ex-delegado contando como foi a Garopaba
45.	Como é que tá o teu nado? <b>Uma merda</b> (p. 238).	I jak tam ci idzie z pływaniem? <b>Chujowo</b> (p. 394).	PP falando com um aluno novo.
46.	essa sujeirada do Detran aqui — aliás, tu viu essa <b>merda?</b> (p. 102)	w tym bagnie Detran – zresztą widziałeś to <b>gówno?</b> (p. 171)	PP falando com amigo Gonçalo.
47.	Não fala <b>merda</b> (p. 74)	Przestań <b>pierdolić</b> (p. 120)	Bonobo falando com PP.

48.	Imagina que <b>merda</b> (150)	Wyobraź sobie, co za <b>masakra</b> (p. 251)	Jasmim falando com PP.
49.	aparelho <b>de merda</b> (p. 172)	<b>cholernego</b> urzędzenia (p. 287)	Jasmim definindo um aparelho e exprimindo a sua raiva.
50.	<b>Bela merda</b> (p. 173).	No to <b>przejebane</b> (p. 290).	PP reagindo a uma notícia ruim.
51.	Aqueles <b>merdas</b> ainda tão aqui? (p. 248)	Te <b>skurwiele</b> jeszcze tam są? (p. 409)	PP perguntando pelos homens que o bateram.
52.	que <b>merda</b> é essa? (p. 262)	co to wszystko ma znaczyć? (p. 433)	Viviane falando com PP, estranhando a atitude dele.
53.	Eu li aquela <b>merda</b> (p. 263).	Przeczytałem to <b>ścierwo</b> (p. 435).	PP falando com Viviane sobre o romance do seu irmão.
54.	Eu acho que ele fez uma <b>merda</b> (p. 266).	Ja uważam, że on popełnił <b>skurwysyństwo</b> (p. 440).	PP falando sobre o seu pai.
55.	Quem tu pensa que é pra ir entrando assim e pegar meu cachorro, <b>seu merda</b> ? (p. 243)	Co ty sobie myślisz, <b>szmaciarzu</b> , że tak sobie wejdziesz i zabierzesz mojego psa? (p. 403)	PP falando com um homem que roubou a cadela dele.
56.	era uma <b>bosta</b> (p. 15)	był <b>gówniany</b> (p. 23)	O pai de PP falando com ele.
57.	Nenhuma chance de achar esse processo, se é que ele existiu. Esquece. <b>Bosta</b> (p. 131)	Nie ma żadnych szans, żeby znaleźć te dokumenty, jeśli w ogóle był taki proces. Zapomnij. <b>Kurwa</b> (p. 219).	Gonçalo falando com PP.
58.	Os tubarões comiam a abóbora e aquela <b>bosta</b> fermentava e inchava no estômago deles (p. 13)	Rekiny zjadały dynię, a ona fermentowała i rozsadzała im brzuchy (p. 20)	O pai de PP falando com ele sobre as maneiras antigas de caçar baleias.
59.	Ah, não vem me agredir, <b>cacete</b> . (p. 19)	Nie rzucaj się na mnie, <b>fiucie</b> (p. 30)	O pai de PP falando com ele.
60.	Uma roubalheira <b>do cacete</b> (p. 102)	Złodziejstwo <b>jak sam skurwysyn</b> (p. 171)	O amigo Gonçalo falando com PP.
61.	os tempos do cara baixaram <b>pra cacete</b> (p. 58).	bardzo poprawił czas (p. 94)	O dono de academia falando sobre um dos alunos.
62.	<b>Caraca</b> , eles explodiam as baleias? (p. 154)	<b>Cholerka</b> , oni wywalali wieloryby w powietrze? (p. 257)	Um turista reagindo ao saber da técnica de caça as baleias.
63.	Ah, que <b>se dane</b> , entra aqui mesmo (p. 214).	Ech, <b>niech to szlag</b> , wchodź (p. 357).	Um dono de carro deixando PP e Beta entrarem.

# **APÊNDICE - D**

ROMANCES BRASILEIROS TRADUZIDOS NA POLÔNIA  
1949-2018

# Romances brasileiros traduzidos na Polônia

## 1949-2018

**(69 anos, 76 traduções, 73 obras, 34 tradutores, 17 editoras)**

A bibliografia não exaustiva que se segue é fruto da pesquisa na Biblioteca Nacional da Polônia e no Index Translationum. Os dados foram organizados em décadas e tratam somente dos romances brasileiros que foram traduzidos para o polonês e publicados na Polônia. Primeiro romance brasileiro publicado na Polônia foi *Cacau*, de Jorge Amado, editado em 1949; no entanto, já em 1930, foi editada em Curitiba uma adaptação<sup>105</sup> de Władysław Wójcik de uma obra de José de Alencar.

### 1949

1. AMADO, Jorge, *Kakao [Cacau]* trad. Hołyńska, Gruda, Czytelnik, 1949.
2. AMADO, Jorge, *Świt Brazylii [Cacau, Suor]*, trad. Hołyńska, Gruda, Czytelnik, 1949.
3. AMADO, Jorge, *Ziemia krwi i przemocy [Terras do sem fim]*, trad. Wrzoscowa, Czytelnik, 1949.

### 1950-1959

1. RAMOS, Graciliano, *Zwiędłe życie [Vidas secas]*, trad. Janina Wrzoscowa, Warszawa: Czytelnik, 1950<sup>106</sup>.
2. AMADO, Jorge, *Jubiaba, [Jubiabá]*, Hołyńska, Gruda, Czytelnik, 1950.
3. AMADO, Jorge, *Ziemia złotych płodów [São Jorge dos Ilhéus]*, Wrzoscowa, Czytelnik, 1950.

<sup>105</sup> ALENCAR, José de, *Wojna domokraców: brazylijski romans historyczny z epoki kolonialnej [Guerra dos Mascates]*; adaptação e tradução Władysław Wójcik. Revista semanal: Tygodnik „Polska Prawda w Brazylii”, Curitiba, Brasil 1930.

<sup>106</sup> Essa foi a primeira tradução desse romance, a tradução que iniciou uma série de pelo menos 19 traduções para outras línguas. COSTA. Rodrigues, Patrícia, *Vidas secas: uma análise crítica da paratextualidade e componentes culturais da tradução para o inglês, Belas Infêis*, v. 1, n. 2, p. 83-97, 2012.

- 4 AMADO, Jorge, *Drogi głodu [Seara Vermelha]*, Hołyńska, Gruda, Czytelnik, 1950.
- 5 AMADO, Jorge, *Zamarłe morze [Mar morto]* Hołyńska, Gruda, Czytelnik, 1951.
- 6 AMADO, Jorge, *Podziemia wolności, [Os subterrâneos da liberdade]*, Hołyńska, Gruda, Czytelnik, 1953.
- 7 COELHO Lisboa, Rosalina, *Kainowy siew [A Seara de Caim]*; trad. de francês. Wanda Urstein. Warszawa: Pax, 1956. A seara de Caim.
- 8 SCHMIDT, Afonso, *Marsz [A Marcha. Romance da abolição]*, trad. Małgorzata Hołyńska, Warszawa: Czytelnik, 1956.
- 9 ASSIS, Machado de, *Dom Casmurro*, trad. Janina Wrzoscowa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1959.

## 1960-1969

1. ALENCAR, José de, *Peri, syn Ararego wodza plemienia Goitaca [O Guarani]*, Janina Wrzoscowa, Warszawa: "Iskry", 1962.
- 2 CORAÇÃO, Gustavo, *Szkoła przepaści [Lições de abismo]*; trad. Małgorzata Hołyńska, Warszawa: "Pax", 1962.
- 3 TAUNAY, Visconde de, *Innocencja*, trad. Janina Wrzoscowa; [ilustrações: Mieczysław Majewski], Warszawa: "Iskry", 1963.
- 4 JESUS, Carolina, Maria de, *Życie na śmietniku [O quarto de despejo]*, trad. Helena Czajka, Warszawa: Czytelnik, 1963
- 5 ALENCAR, José de, *Syn Pustkowia [O sertanejo]*, trad. Janina Wrzoscowa, Warszawa: Nasza Księgarnia, 1964, 1971.
- 6 AMADO, Jorge, *Gabriela: kronika pewnego miasta interioru [Gabriela cravo e canela]*, trad. Janina Wrzoscowa, Warszawa: "Książka i Wiedza", 1968, 1972.
- 7 CASTRO, Josué de, *Ludzie i kraby [Homens e caranguejos]*, trad. Helena Czajka, Warszawa: "Książka i Wiedza", 1968.

## 1970-1979

1. AMADO, Jorge, *Starzy marynarze: dwie historie z wybrzeża bahijskiego [Os velhos marinheiros ou O capitão de longo curso, A Morte e a Morte de Quincas Berro*

- d'Água*]; trad. Janina Wrzoscowa e Eugeniusz Gruda, Warszawa: "Książka i Wiedza", 1972.
- 2 ROSA, João Guimarães, *Wielkie Pustkowia [Grande Sertão: Veredas]*, trad. Helena Czajka, PIW, 1972.
  - 3 ASSIS, Machado de, *Wspomnienia pośmiertne Brass Cubasa [Memórias Póstumas de Brás Cubas]*, trad. Janina Z. Klawe, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1974 (segunda edição 1977, posfácio e notas de rodapé).
  - 4 AMADO, Jorge, *Pasterze nocy [Os pastores da noite]* [trad. Janina Wrzoscowa, Warszawa: "Książka i Wiedza", 1975.
  - 5 QUINTELLA, Ary, *Bojowałem dobry bój [Combati o bom combate]*, trad. Janina Z. Klawe, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1976.
  - 6 AZEVEDO, Aluísio, *Kariera [O Cortiço]*, trad. Janina Z. Klawe, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1976.
  - 7 VASCONCELOS, José Mauro de. *Moje drzewko pomarańczowe [O meu pé de laranja lima]*, trad. Helena Czajka, Warszawa: Książka i Wiedza 1976, 1979.
  - 8 PIÑON, Nélica, *Założyciel [Fundador]*, trad. Janina Z. Klawe Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1977.
  - 9 ASSIS, Machado de, *Quincas Borba*, Janina Z. Klawe, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1977.

## 1980-1989

1. VASCONCELOS, José Mauro de, *Chodź, obudzimy słońce [Vamos aquecer o sol]*, trad de francês *Allons reveiller le soleil*, 1975, Adam Szymanowski, Warszawa: Pax, 1980.
- 2 VERISSIMO, Érico, *Incydent w Antanares*, trad. Bożena Olesiowa, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1982 [posfácio de Beniamin Zeibel].
- 3 SALES, Herberto, *Diamenty z Andaraí [Cascalho]*, trad. Ireneusz Kania, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1982 [posfácio de Janina Zofia Klawe].
- 4 RIBEIRO, Darcy, *Maira*, trad Helena Czajka, [posfácio de Adam Komorowski], Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1983.

- 5 ANDRADE, Mario de, *Macunaima, bohater zupełnie bez charakteru: rapsodia* [*Macunaíma*], trad. Ireneusz Kania, [posfácio de Janina Zofia Klawe], Kraków; Wrocław: Wydawnictwo Literackie, 1983.
- 6 OLINTO, António, *Dom nad wodą* [*A casa da água*]; trad. Elżbieta Reis, Kraków; Wrocław: Wydawnictwo Literackie, 1983.
- 7 BARRETO, Lima, *Smutny koniec Polikarpa Quaresmy*, trad. Janina Z. Klawe, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1984.
- 8 GUIMARÃES Bernardo, *Niewolnica Isaura* [*A escrava Isaura*] trad. Dorota Walasek-Elbanowska, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1985.
- 9 RAMOS, Graciliano, *Fazenda São Bernardo*, [*São Bernardo*], trad. Anna Hermanowicz-Pałka, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1985, 1986.
- 10 LISPECTOR, Clarice, *Godzina Gwiazdy* [*A Hora da estrela*], trad. Anna Hermanowicz-Pałka, Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1987.
- 11 AMADO, Jorge, *Teresa Batista wojowaniem zmęczona* [*Tereza Batista cansada de guerra*], trad. Elżbieta Reis, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1989.

## 1990-1999

1. GUIMARÃES Bernardo, *Niewolnica Isaura* [*A escrava Isaura*] trad. Michał Berschau, Warszawa: "Exlibris", 1990.
- 2 TELLES, Lygia Fagundes, *W kamiennym kręgu* [*Ciranda de pedra*], trad. Elżbieta Reis, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1990.
- 3 AMADO, Jorge, *Dona Flor i jej dwóch mężów* [*Dona Flor e seus dois maridos*], trad. Alina Lenczewska, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1993.
- 4 COELHO, Paulo, *Alchemik*, [*O alquimista*], trad. Basia Stępień, Andrzej Kowalski, Warszawa: Drzewo Babel, 1995.
- 5 FONSECA, Rubem, *Wielkie emocje i uczucia niedoskonałe* [*Vastas Emoções e Pensamentos Imperfeitos*], trad. Janina Klawe, Warszawa: Muza SA, 1996, 2001.
- 6 COELHO, Paulo, *Na brzegu rzeki Piedry usiadłam i płakałam* [*Na margen do rio Piedra eu sentei e chorei*], trad. Grażyna Misiorowska-Rychlewska, Basia Stępień, Warszawa: Drzewo Babel, 1996.



- 7 COELHO, Paulo, *Piąta Góra [O monte Cinco]*, trad. Grażyna Misiorowska-Rychlewska, Basia Stępień, Warszawa: Drzewo Babel, 1999.

## 2000-2009

1. COELHO, Paulo, *Podręcznik wojownika światła*, trad. Basia Stępień, Warszawa: Drzewo Babel, 2000.
2. COELHO, Paulo, *Weronika postanawia umrzeć [Veronika decide morrer]*, trad. Grażyna Misiorowska-Rychlewska, Basia Stępień, Warszawa: Drzewo Babel, 2000, 2003.
3. COELHO, Paulo, *Demon i Panna Prym [O demônio e a senhorita Prym]*, trad. Grażyna Misiorowska-Rychlewska, Basia Stępień, Warszawa: Drzewo Babel, 2002.
4. COELHO, Paulo, *Pielgrzym [O diario de um mago]*, trad. Krystyna Szeżyńska-Maćkowiak, Warszawa: Świat Książki, 2003.
5. COELHO, Paulo, *Jedenaście minut*, trad. Basia Stępień, Marek Janczur, Warszawa: Drzewo Babel, 2004.
6. COELHO, Paulo, *Zahir*, trad. Zuzanna Bułat Silva, Warszawa: Drzewo Babel, 2005.
7. BUARQUE, Chico, *Budapeszt*, trad. Joanna Krasek, Poznań: Muza, 2005.
8. COELHO, Paulo, *Czarownica z Portobello*, trad. Michał Lipszyc, Warszawa: Drzewo Babel, 2007.
9. COELHO, Paulo, *Zwycięzca jest sam*, Jarek Jeździkowski, Warszawa: Drzewo Babel, 2009.
10. VASCONCELOS, José Mauro de, *Moje drzewko pomarańczowe: historia chłopca, który pewnego dnia zrozumiał, czym jest ból... [O meu pé de laranja lima]*, trad. Teresa Tomczyńska, Warszawa: Muza, 2007 (segunda edição Warszawa: Polityka, 2008; terceira edição Warszawa: Muza 2009, formato mp3, gravação lida por Adam Woronowicz).
11. VASCONCELOS, José Mauro de, *Rozpalmy słońce [Vamos aquecer o sol]*, trad. Teresa Tomczyńska, Warszawa: Muza, 2008.
12. VASCONCELOS, José Mauro de, *Na rozstajach [Doidão]*, trad. Teresa Tomczyńska, Warszawa: Muza, 2009.

- 13 SOARES, L. E. BATISTA, A., PIMENTEL, R. *Elitarni [Elite da tropa]*, trad. Karolina Mojzkowska, Warszawa: Twój Styl, 2008.
- 14 LINS, Paulo, *Miasto Boga [Cidade de Deus, 1997]*, trad. Jacek Jaroszewicz, Warszawa: PIW, 2006, 2008.
- 15 COELHO, Paulo, *Brida*, trad. Grażyna Misiorowska-Rychlewska Warszawa: Drzewo Babel, 2008.

## 2010-2018

1. COELHO, Paulo, *Walkirie*, trad. Jarek Jeździkowski, Warszawa: Drzewo Babel, 2010.
2. STUDART, Heloneida, *Osiem zeszytów [Selos das despedidas]*, trad. Anna Rzepka., Seria z miotłą (“Série com vassoura”, dedicada a prosa escrita por mulheres de vários países), Warszawa: W.A.B. 2010.
3. COELHO, Paulo, *Alef*, trad. Zofia Stanisławska, Warszawa: Drzewo Babel, 2011.
4. RUFFATO, Luiz, *było wiele tych koni, [Eles eram muitos cavalos]*, fragmento, trad. Jakub Jankowski, Literatura na Świecie, 2011, nr 1/2, s. 273-315.
5. LISPECTOR, Clarice, *W pobliżu dzikiego serca, [Perto do Coração Selvagem]*, fragmento, trad. Agnieszka Dideńko, Literatura na Świecie, 2011, nr 1/2, s. 083-102.
6. RIBEIRO, João Ubaldo, *Dziennik Latarni [Diário do Farol]*, trad. Jarosław Jeździkowski, Studio Lingwistyczne Brazar: Brzoza, 2012.
7. COELHO, Paulo, *Zdrada*, trad. Zofia Stanisławska, Warszawa: Drzewo Babel, 2014.
8. AZEVEDO, Francisco, *Ryżowy podarunek [Arroz de palma]*, trad. Daria Kuczyńska-Szymala, Białystok: Wydawnictwo KobiECE an imprint of Illuminatio Łukasz Kierus, 2016.
9. GALERA, Daniel, *Broda Zalana Krwią [Barba ensopada de sangue]*, trad. Wojciech Charchalis, Poznań: Rebis, 2016.
10. LISBOA, Adriana, *Symfonia w bieli [Sinfonia em branco]*, trad. Wojciech Charchalis, Poznań: Rebis, 2016.
11. SOARES, Jô, *Xangô z Baker Street [O Xangô de Baker Street]*, trad. Wojciech Charchalis, Poznań: Rebis, 2016.
12. MONTES, Raphael, *Dziewczyna w walizce [Dias Perfeitos]*, trad. Jacek Konieczny, Poznan: Filia, 2016.

- 13** MONTES, Raphael, *Sekretna kolacja [Jantar secreto]*, trad. Barbara Bardadyn, Poznań: Wydawnictwo Folia, 2017.
- 14** WROBEL, Ronaldo, *Tłumaczyc Hannah [Traduzindo Hannah]*, trad. Wojciech Charchalis, Wrocław: Bukowy Las, 2017.
- 15** (PREVISÃO) LISBOA, Adriana, *Kruczogradatowe, [Azul-corvo]*, trad. Wojciech Charchalis, Poznań: Rebis, 2018.
- 16** (PREVISÃO) RIBEIRO, João Ubaldo, *Viva o povo brasileiro*, 2019.

**FIM**