

Luis Felipe Rhoden Freitas

**TRADUZINDO *HOW LATE IT WAS, HOW LATE*, DE JAMES KELMAN (1994):
QUESTÕES DE VARIAÇÃO LINGUÍSTICA NA TRADUÇÃO LITERÁRIA**

Porto Alegre

2020

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ESTUDOS DA LINGUAGEM
LEXICOGRAFIA, TERMINOLOGIA E TRADUÇÃO: RELAÇÕES TEXTUAIS

Luis Felipe Rhoden Freitas

**TRADUZINDO *HOW LATE IT WAS, HOW LATE*, DE JAMES KELMAN (1994):
QUESTÕES DE VARIAÇÃO LINGUÍSTICA NA TRADUÇÃO LITERÁRIA**

Tese de doutorado em Lexicografia, Terminologia e Tradução: Relações Textuais apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Rio Grande do Sul.

Orientadora:

Prof.^a Dr.^a Patrícia Chittoni Ramos Reuillard

Porto Alegre

2020

CIP - Catalogação na Publicação

Freitas, Luis Felipe Rhoden
Traduzindo How Late It Was, How Late, de James
Kelman (1994): questões de variação linguística na
tradução literária / Luis Felipe Rhoden Freitas. --
2020.
193 f.
Orientadora: Patrícia Chittoni Ramos Reuillard.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio
Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de
Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, BR-RS, 2020.

1. tradução literária. 2. variação linguística. 3.
narratologia. 4. literatura escocesa contemporânea. 5.
James Kelman. I. Reuillard, Patrícia Chittoni Ramos,
orient. II. Título.

Luis Felipe Rhoden Freitas

**TRADUZINDO *HOW LATE IT WAS, HOW LATE*, DE JAMES KELMAN (1994):
QUESTÕES DE VARIAÇÃO LINGUÍSTICA NA TRADUÇÃO LITERÁRIA**

Tese de doutorado em Lexicografia, Terminologia e Tradução: Relações Textuais apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Rio Grande do Sul.

Porto Alegre, 18 de dezembro de 2020

Resultado: Aprovado

BANCA EXAMINADORA:

Patrícia Chittoni Ramos Reuillard
Instituto de Letras
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

Cláudio Vescia Zanini
Instituto de Letras
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

Mônica Stefani
Centro de Artes e Letras
Universidade Federal de Santa Maria (UFSM)

Carolina Geaquinto Paganine
Instituto de Letras
Universidade Federal Fluminense (UFF)

Agradecimentos

Agradeço à Ingrid, parceira de tantas vezes e verdadeira amiga. Ao meu filho Arthur, meu tesouro.

Gostaria de agradecer à minha família, sobretudo à minha mãe, Vera, e irmãos, Luciana, Rafael e Carolina. Agradeço também aos meus amigos mais próximos e de longa data, apesar de distantes, Cristiano Teles Correa e Christian Marcelo Joenck. A pandemia e o isolamento nos reaproximaram, felizmente.

Agradeço à UFRGS e toda a comunidade acadêmica, que fazem tudo ser possível e melhor. Fiz UFRGS em todas as etapas acadêmicas por que passei, graduação, especialização, mestrado e doutorado, e nesta instituição sempre fui acolhido, sempre aprendi – e cresci!

Agradeço às contribuições ao longo dos 4 anos de jornada, das Professoras Rosalia Neumann Garcia, Cleci Regina Bevilacqua, Eliane Barros Indrusiak, e das colegas doutorandas, em especial Ana Karina Borges Braun e Raquel Farias, com quem compartilhei inúmeras experiências acadêmicas. Às colegas Carolina Ourique e Liana Braga Paraguassu, pelas sugestões ao trabalho quando era apenas um projeto.

Agradeço ao IFRS pelo incentivo à pesquisa através da licença capacitação e inúmeras outras iniciativas em Ensino, Pesquisa e Extensão, que nos fazem crescer pessoal e academicamente. Os Institutos Federais de Educação, Ciência e Tecnologia são instituições de excelência.

À Prof^a. Dr^a. Mônica Stefani e ao Prof. Dr. Cláudio Vescia Zanini, pelas contribuições importantíssimas ao meu trabalho na banca de qualificação, e também por aceitar ler criticamente o trabalho final. À Prof^a Dr^a Carolina Paganine, que aceitou emprestar o seu olhar crítico, de um lugar mais distante, na etapa final.

Meu agradecimento especial à minha orientadora, Prof^a Dr^a Patrícia Chittoni Ramos Reuillard, pela paciência, incentivo, compreensão, fé na criatura humana, e pelo exemplo de trabalho e disciplina. Quando eu crescer, quero ser como ela.

Resumo

Esta tese versa sobre a minha tradução de *How Late It Was, How Late* (1994), romance do escritor escocês James Kelman. O romance escolhido para a tradução é um dos mais importantes do autor e já foi traduzido para mais de dez línguas, bem como o autor é bastante conhecido, sobretudo nos meios literários anglófonos, mas também nos países onde algumas de suas obras já foram traduzidas. A Teoria dos Polissistemas de Itamar Even-Zohar (1990) justifica a introdução do romance no sistema literário brasileiro, como obra traduzida do inglês. Faz-se uma discussão sobre variação linguística na tradução literária, uma vez que o inglês escocês falado e a linguagem literária de Kelman são profícuos em variedades linguísticas, sendo o foco os falares da classe trabalhadora de Glasgow. Os textos dos estudiosos sobre o autor (KÖVESI, 2007; HAMES et al, 2010; MÜLLER, 2011; KLAUS, 2004) foram examinados para o trabalho dialogar com as publicações internacionais sobre o assunto. Os aspectos narratológicos, como narrador e focalizadores, a partir de Gérard Genette (1980) e Herman & Verbaeck (2005), foram analisados para a tradução com o intuito de conservar tais elementos do texto original. Foram adotadas procedimentos e técnicas tradutórias descritas por Amparo Hurtado Albir, para comentar a tradução e justificar algumas escolhas feitas, como as equivalências e compensações. A partir da observação de cenas narrativas, no lugar de capítulos como subdivisão formal, foi elaborada uma classificação em três modos de narrar, o fluxo de consciência, a descrição de ação e o diálogo. Com a identificação desta classificação foi possível selecionar excertos que abrangiam, como amostra, a totalidade do romance. São apontados as qualidades e os problemas da tradução para o português, que também é comparada às traduções para o francês e para o espanhol.

Palavras-chave: James Kelman, tradução literária, literatura escocesa contemporânea, variação linguística, narratologia.

Abstract

This dissertation discusses my own translation into Portuguese of *How Late It Was, How Late* (1994) by the Scottish writer James Kelman. The chosen novel has been translated into more than ten languages, as well as the author is very well-known, above all, in English speaking countries, but also in countries/languages where his work has been translated to. The Theory of Polyssystems by Itamar Even-Zohar (1990) justifies the introduction of the novel into the Brazilian literary system, as a translated novel from the English language. There is a discussion about linguistic variation in the literary translation, once the spoken Scottish English and Kelman's literary language have plenty of linguistic variation, and the focus is on Glaswegian working-class dialect. The research from the scholars on Kelman (KÖVESI, 2007; HAMES et al, 2010; MÜLLER, 2011, KLAUS, 2007) were consulted so that the work be up to date with international publications on the theme. The narratological aspects, such like narrator and focalizers, by Gérard Genette (1980) and Herman & Verbaeck (2005), were carefully observed during the translation to maintain these elements from the original text. Translating procedures and techniques, as described by Amparo Hurtado Albir, are used to comment on the translation and explain some choices made, like equivalences and compensations. From the observations of narrative "scenes" instead of chapters as a regular subdivision of the novel, a classification divided into three narrative modes was created: the stream of consciousness, the description of action and the dialogue. After this classification it was possible to select excerpts that cover, as samples, the whole of the novel. The virtues and problems of the Brazilian translation into Portuguese are discussed, as well as its comparison to the translations into French and Spanish.

Keywords: James Kelman, literary translation, contemporary Scottish literature, linguistic variation, narratology

Lista de ilustrações

Mapa do Reino Unido e da Irlanda	2
Capa do romance <i>How Late It was, How Late</i> , editora Vintage.....	4
Mapa da Escócia mostrando as Terras Altas e as Terras Baixas.....	11
Mapa mostrando os Muros de Adriano e Antonine.....	15
Mapa da distribuição do Scots.....	38
Foto de James Kelman e Noam Chomsky.....	40
Imagem do New York Times (<i>print</i> do jornal impresso).....	60

Lista de quadros

Peças de teatro.....	48-9
Obras em tradução	52
Ser/estar cego (<i>to be blind</i>)	141-4
Excerto da cena 3 (ing-por)	147-8
Excerto da cena 3 (ing-fra)	151-2
Excerto da cena 3 (ing-esp)	153-4
Cena 6 (ing-port)	156-7
Cena 6 (ing-fra-esp)	159-161
Cena 15 (ing-port)	163-5
Cena 15 (ing-fra-esp)	168-171

Sumário

Introdução.....	3
1. Escócia, Reino Unido.....	10
1.1 A Escócia: (mais) um país anti-inglês no seio do Reino Unido?.....	10
1.2 Breve perspectiva histórica.....	14
1.3 O <i>Scots</i> : raízes históricas.....	22
1.3.1 O scots na atualidade.....	28
1.3.2 Escocês, <i>Scots</i> ou scots: uma decisão grafo-terminológica.....	31
1.3.3 O dialeto de Glasgow.....	35
2. James Kelman.....	40
2.1 Uma curta biografia (e a mais curta autobiografia)	44
2.2 A obra.....	47
2.2.1 A obra em tradução.....	51
2.3 O lugar do autor na literatura escocesa contemporânea.....	53
2.3.1 O grupo de Glasgow.....	55
2.4 Kelman na imprensa de língua inglesa	58
2.5 Kelman na imprensa de língua não-inglesa.....	64
3. Referencial teórico.....	66
3.1 Teoria dos polissistemas de Even-Zohar (1990)	66
3.2 A variação linguística na obra de Kelman.....	69
3.2.1 Os dados da linguística de <i>corpus</i> de Müller (2011).....	77
3.2.2 Variação linguística em <i>How Late</i>	79
3.3 Aspectos narratológicos.....	84
3.4 Técnicas e procedimentos tradutórios.....	94
4. <i>How Late</i> em análise e tradução comentada e comparada.....	96
4.1 As cenas.....	96
4.2 Os modos de narrar.....	102
4.2.1 Modo fluxo de consciência.....	104
4.2.2 Modo descrição de ação.....	107
4.2.3 Modo diálogo.....	111
4.3 Inventário de problemas de tradução.....	116
4.3.1 Variante escocesa.....	117
4.3.2 Aspectos da oralidade.....	119
4.3.3 Palavrões.....	125
4.3.4 Casos específicos.....	133
4.3.4.1 Com tradução fixa.....	133
4.3.4.2 Com tradução variável.....	139
4.4 Análise de trechos selecionados.....	144
5. Conclusão.....	175
6. Referências bibliográficas.....	180

Mapa do Reino Unido e da Irlanda:



Fonte: https://br.123rf.com/photo_67963349_pa%C3%ADses-do-reino-unido-e-mapa-pol%C3%ADtico-da-irlanda-inglaterra-esc%C3%B3cia-pa%C3%ADs-de-gales-irlanda-do-norte-g.html, (123rf.com) acesso em 21 de agosto de 2019.¹

¹ O mapa mostra a localização da Escócia no arquipélago britânico.

Introdução

Para dizer de modo simples, há muita coisa no mundo que não conhecemos e gostaríamos de conhecer. Produtos culturais como livros, filmes e séries que englobam aquilo que chamamos de nossos gostos pessoais, também os intelectuais. E quando o que poderia nos interessar está em outro lugar do mundo e a isso não temos acesso? Como poderíamos ficar sabendo que um determinado produto existe se ele não chega até nós? Uma antiga proposição da metafísica considerava que se um evento, digamos, um estrondo em uma floresta, acontece sem o testemunho de um observador, seria como se não tivesse acontecido. Nada existe até que fiquemos sabendo de sua existência. Pelo menos subjetivamente, porque é assim que experimentamos o mundo.

Os produtos mais comuns do mundo inteiro estão cada vez mais à nossa disposição. Não somente as criações artísticas, mas os modos de vida, de alimentação, até mesmo as formas de trabalho. Somos constantemente bombardeados por propagandas de uma gama muito diversa de produtos, bens de consumo, e nem tudo nos interessa. Mas isso que nos é apresentado não é tudo o que existe. Há muita coisa “fora do catálogo” que pode ser de nossa preferência e não sabemos. Assim também acontece com a literatura e o cinema. Não raro, as pessoas se perguntam “por que eu não descobri isso antes”, quando se deparam com algo dessa natureza.

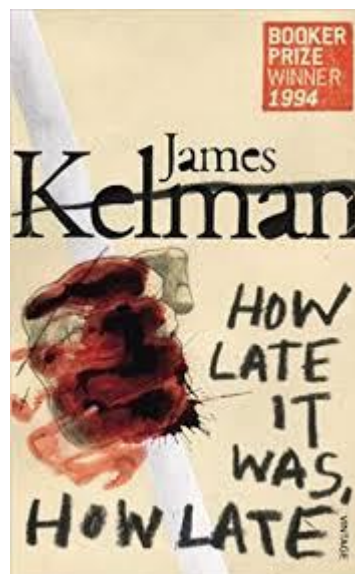
Na função de acadêmicos, professores, especialistas, temos o dever de informar a um conjunto de pessoas sobre coisas que elas não sabiam. Todos os dias, quando ensinamos línguas, matemática, geografia, estamos transformando a experiência de um sujeito que não sabia que algo existia e nem como algo funcionava – para torná-lo alguém que aprendeu algo novo. Foi do desejo de compartilhar o “desconhecido” com um número maior de pessoas que nasceu esta tese. E o que para mim não era desconhecido – mas aparentemente ninguém mais conhecia – era um romance escrito em “um inglês diferente”, com marcas de oralidade, também com umas palavras identificadas pelos dicionários como sendo do inglês da Escócia.

Este trabalho, portanto, é a introdução de um escritor escocês ainda em atividade através da tradução de uma de suas obras mais importantes. Trata-se de James Kelman (nascido em 1946) e de seu romance *How Late It Was, How Late*, publicado em 1994, doravante *How Late* ou simplesmente HL. Esse autor tem notoriedade no universo

literário anglófono, com obras traduzidas para outras línguas, mas praticamente nada sobre ele circula no Brasil, tampouco foi traduzido em Portugal. As línguas para as quais há tradução são o francês, o espanhol, o italiano, o alemão, holandês, norueguês, croata, russo, esloveno, tcheco e mandarim. Por essa razão, acredito que a obra do escritor deve ser traduzida para o português, para que os leitores brasileiros, quiçá os de outros países onde se fala “a língua de Camões”, possam ter acesso.

O primeiro contato que tive com o livro de Kelman foi por acaso, entre os anos de 2008 e 2010. Nas estantes de literatura estrangeira da Livraria Cultura de Porto Alegre, que eu percorria atrás de algo interessante e “novo” para ler, aquele livro me chamou atenção, como já acontecera com outros tantos que não são *best-sellers*, não figuram nas listas de indicados, mas valem a pena cada página. A capa, entre as letras que formavam o nome do autor, o título do romance e um “selo” de ganhador do Booker Prize de 1994, estampava um punho ensanguentado.

Capa de *How Late It Was, How Late*, editora Vintage:



Fonte: imagem escaneada pelo autor.

Havia naquela ilustração a promessa de algo enervante, colérico, revoltante, de alguém que só se deu conta de alguma coisa muito tarde, como informava o título. Na sinopse na contracapa, lia-se:

“Sammy teve uma semana ruim: sem sua carteira e seus sapatos novos, foi preso, apanhou da polícia e foi jogado na rua – e acabou de ficar cego. Ele se lembra de uma briga com a namorada, mas parece que ela desapareceu. As coisas não parecem boas para o Sammy, e os problemas dele estão apenas começando.”²

Abri o livro e, apesar de estranhar o texto, achei-o mais ou menos compreensível, o que garantiria uma leitura desafiadora. E assim foi. Comprei e levei para casa. Após a leitura, que foi de fato bastante fluida apesar de parte do vocabulário que eu não entendia, várias questões me chamavam a atenção, como o tratamento da linguagem, a temática, o protagonista. Ler *How Late* não é somente sobre compreender, é sobre sentir, é sobre ler com os olhos para senti-lo sem eles, pois estamos no “avatar” do protagonista cego. Foi uma leitura bastante impactante e eu não tinha o que fazer com aquilo naquela época, nem imaginava que iria traduzi-lo um dia. Não havia alguém com quem eu pudesse conversar sobre o que tinha lido, a não ser pela possibilidade de relatar. Ninguém dos meus círculos, mesmo entre colegas do ensino de inglês e de literatura de língua inglesa, conhecia Kelman. Por outro lado, quase nunca indiquei o livro para ninguém porque eu imaginava que as pessoas que teriam condições de lê-lo certamente sabiam mais de literatura do que eu e talvez não tivessem o interesse por aquele tipo de narrativa, e as que talvez tivessem o interesse não teriam condições de ler. Eu mesmo não sabia onde encaixá-lo e que fazer com o que eu considerava uma leitura das mais relevantes na minha história de leitor. Era uma interessante experiência literária – de leitor, refiro-me – que acabaria acumulando pó na estante, esperando para ser relida algum dia, nada além disso.

A ideia para este trabalho, e que de certa forma resgataria aquela leitura instigante que estava condenada ao pó da estante, surgiu e amadureceu em uma disciplina de pós-graduação de Tópicos de Tradução. Inicialmente o objetivo era traduzir o romance e analisar a obra traduzida. A noção de “introduzir uma obra traduzida no sistema literário do meu país”, da Teoria dos Polissistemas, pareceu bastante adequada ao propósito. O problema é se seria possível a um tradutor sem muita experiência na tradução literária (professor de inglês e tradutor de *abstracts*, com algumas tentativas esporádicas de tradução de artigos, contos e poemas, quase nada publicado). Isso tornou-se, então, o problema de pesquisa: como seria a tradução daquela obra, de modo que o efeito de

² No original: *Sammy's had a bad week: his wallet's gone, along with his new shoes, he's been arrested then beaten up by the police and thrown out on the street – and he's just gone blind. He remembers a row with his girlfriend, but she seems to have disappeared. Things aren't looking too good for Sammy, and his problems have hardly begun.*

estranhamento provocado pela leitura do original aparecesse também na tradução? Era necessário descobrir o que provocava tal estranhamento, em primeiro lugar, e, a seguir, elaborar alguma forma de equivalência para o texto de chegada.

Apesar de a obra de Kelman ser inédita em língua portuguesa, esta tese não é a primeira menção no universo acadêmico brasileiro. O autor já foi abordado por Ana Lúcia Henriques (2002, 2003, 2004-A e 2004-B), observando nos textos originais do autor questões como identidade escocesa, crítica social e recursos grafológicos como estratégias narrativas. No que tange à literatura escocesa contemporânea, outro autor escocês já foi estudado nesta universidade, na tese de Maria Izabel Velazquez Domingues (2010), sobre Alasdair Gray, intitulada “*Alasdair Gray’s Lanark in the Scottish contemporary scene: a matter of postmodern identity*”. Como se pode observar, a questão da identidade escocesa – que é expressa através da linguagem tanto oral quanto escrita – é constantemente abordada, o que é verificável pela publicação de trabalhos realizados em outros países sobre esses e outros autores escoceses, também autoras, na atualidade. A isso que chamamos de identidade na linguagem engloba uma série de elementos verbais e não-verbais que fazem com que se identifique a origem de um falante ou o lugar que caracteriza o seu sotaque e dialeto. Assim, na obra de Kelman, como veremos no desenvolvimento do trabalho, seu texto é reconhecido dentro da Escócia por conter elementos de scots e do dialeto da classe trabalhadora de Glasgow, e no restante do mundo anglófono por ser escocês. O texto de Kelman expressa, linguisticamente, esse tipo de identidade, que é comum à fala. Alguns estudiosos da obra de Kelman, como Müller, Kelly, e Kövesi chegam a dizer que seu texto tem sotaque. A partir dessa noção os questionamentos para este trabalho foram delimitados.

Os objetivos que se desenharam no período da formulação do projeto de pesquisa eram os seguintes:

- 1) Apoiado na literatura crítica específica, apresentar a obra de Kelman ressaltando sua importância na literatura mundial, e não restrita à Escócia. Questionar por que o autor não tem tradução para o português.
- 2) Oferecer para o público brasileiro leitor de literatura estrangeira traduzida excertos da tradução inédita de uma das obras mais relevantes do autor, *How Late*.
- 3) Discutir a problemática observada no nível linguístico e textual: a variação linguística, o inglês não-padrão e as variantes escocesas. Identificar no texto

os traços que compõem a identidade como sendo escocesa e, mais especificamente, da classe trabalhadora de Glasgow.

- 4) Reproduzir no português um texto em que seja observado o tratamento da variação linguística: variante da língua padrão e marcas de oralidade.
- 5) Comparar a tradução em português com a tradução para o francês e para o espanhol para cotejar soluções em problemas de tradução específicos que surgirem. Observar como essas traduções trataram as questões de variação linguística e aspectos da oralidade.
- 6) Discutir as soluções tradutórias propostas para os casos de variação linguística.

A principal hipótese circundava a questão da variação linguística – da identidade elaborada através de elementos textuais e linguísticos – e como isso deveria aparecer na tradução. Mas por se tratar de um trabalho de transposição de significados de uma língua para outra, cada problema de tradução encontrado no caminho fazia emergir novas hipóteses de como traduzir, ou a que atribuir mais importância (no sentido de se fazer escolhas, renúncias, compensações) para que o texto traduzido seja o “representante” do original na língua de chegada. Um dos problemas de tradução que surgiram *a posteriori*, enquanto eu traduzia o romance, diz respeito ao par de línguas inglês-português e não é um assunto restrito à questão de variação linguística. O verbo “*to be*” em locução com o adjetivo “*blind*”, algo bastante recorrente em *How Late*, podia ser traduzido como “ser cego” ou como “estar cego”, dependendo do contexto. Há, no trabalho, uma seção onde discuto isso.

Para compreender o romance mais profundamente e poder traduzi-lo de modo adequado, foi necessário estudar sobre a Escócia e a razão pela qual o inglês em que o livro fora escrito era tão “diferente” do inglês-padrão e os porquês disso. Esses foram os objetivos que permitiram o vislumbre do tema Literatura Escocesa Contemporânea na qual a obra de Kelman está inserida: entender por que o autor escrevia daquele jeito, por que seu uso do inglês era tão incomum. Para tanto, foi necessária uma abordagem que contemplasse a variação linguística existente na obra original. O “inglês diferente” ganhou um novo nome – variante da classe trabalhadora de Glasgow – cidade do escritor. Os elementos narratológicos também foram observados por se tratar de um dito fluxo de consciência, e uma mistura calculada de narradores em 1ª e 3ª pessoas, criando o efeito de pensamento. Tendo observado isso, o próximo passo era traduzir o romance todo, não

apenas excertos (o objetivo maior, para além deste trabalho de pesquisa, ainda é dar ao público conhecer a obra traduzida através de sua publicação por uma editora), almejando sempre reproduzir em português os traços que fazem de HL o romance que é no original. Depois de traduzido, o último objetivo era a análise (e revisão) da tradução, e o relato do processo dessas etapas, que compõe esta tese.

Nesse percurso, descobri uma língua minoritária, o scots, que resiste à assimilação ao inglês e conseqüente possível extinção. Descobri o gaélico, outra língua minoritária que sofre risco de extinção, mas não de assimilação ao inglês, por ser muito distinta dessa língua. Intei-me da discussão sobre as línguas na Escócia e de como aquele país tem sua identidade enraizada na história, isto é, no permanente conflito – cultural e político – com a coroa inglesa sob o nome de Reino Unido. Entendi, por exemplo, o porquê de Kelman não ser mais reconhecido. Descobri também o grupo de autores do qual o autor faz parte, que está sendo notado no mundo anglófono como parte de um movimento literário de vanguarda, chamado de “renascimento escocês”.

O texto está dividido em quatro partes temáticas principais. O capítulo 1 é sobre a Escócia e as línguas faladas no país. A partir do levantamento de fatos históricos, procuro explicar os conflitos culturais e políticos entre Escócia e Inglaterra, o sentimento anti-inglês e a situação geolinguística do país. Abordo, sobretudo, o scots, língua que aparece na obra de Kelman, além do inglês predominante. O assunto envolvendo a língua scots, no entanto, não se restringe ao capítulo específico e permeia o trabalho devido à discussão sobre o “se” e “quanto” de scots há na obra do escritor.

O capítulo 2 é sobre James Kelman, com apresentação de dados biográficos e um panorama de sua obra. O objetivo desse capítulo é demonstrar o lugar de destaque que o autor ocupa na literatura escocesa contemporânea e, conseqüentemente, sua relevância na literatura universal devido às traduções para diversas línguas. É discutida sua presença na imprensa crítica literária de língua inglesa e de língua não inglesa. Com isso, pretendo reforçar a importância de traduzi-lo para o português.

No capítulo 3, discuto os pressupostos teóricos que amparam três etapas distintas da tradução de *How Late*: o projeto de tradução, a tarefa em execução, e o resultado, isto é, o romance traduzido. A Teoria dos Polissistemas corrobora a justificativa de trazer a obra de Kelman para o sistema literário brasileiro (e também para a língua portuguesa) através da tradução. Durante a tradução, foram continuamente observados os aspectos

relacionados à variação linguística e aos elementos narratológicos. Na análise comentada da tradução, foram mobilizados os conceitos de técnicas e procedimentos tradutórios constantes em Hurtado Albir (2011).

No capítulo 4, proponho uma sistematização da leitura para proceder às análises de maneira metodologicamente organizada e compreensível. Foi realizada uma divisão do romance a partir de suas “cenas” (e não capítulos), uma proposta de classificação a partir dos “modos de narrar” identificados, a saber, fluxo de consciência, ação e diálogo. A seguir, um inventário dos problemas de tradução constantes permitiu produzir análises sobre questões específicas que não se restringiam à variação linguística. Entre os problemas de tradução inventariados, estão os que mais caracterizam a obra original e devem transparecer na tradução: os aspectos da oralidade e os frequentes palavrões.

1. Escócia, Reino Unido

Neste capítulo, apresentamos a Escócia e a situação política do país que deriva dos eventos históricos. Essa contextualização se faz necessária porque explica o estado atual das línguas faladas no país e, em parte, também ajuda a justificar a opção do autor em estudo por não aderir ao inglês padrão, pelo menos não inteiramente, em sua obra. Neste primeiro capítulo, portanto, partimos da história da Escócia e sua relação com o atual Reino Unido, mais especificamente com a Inglaterra, no decorrer de mais de mil anos de história. Apresentamos também suas principais línguas – o scots, o inglês e o gaélico –, embora esta com menos ênfase por não estar presente no *corpus*. A discussão sobre as línguas é retomada no capítulo 3, na análise da variação linguística na obra de Kelman.

1.1 A Escócia: (mais) um país anti-inglês no interior do Reino Unido?

Formada por quase oitocentas pequenas ilhas, a Escócia é parte do Reino Unido³ e ocupa um terço do território da Grã-Bretanha, ao norte.⁴ O país faz fronteira ao sul com a Inglaterra, constituindo a maior ilha do arquipélago britânico. A nordeste, a pouco menos de mil quilômetros cruzando o Mar do Norte, ficam os países escandinavos, mais precisamente a Noruega e, a noroeste, pelo Oceano Atlântico, a Islândia. A posição geográfica da Escócia, na Europa Setentrional, explica a composição dos povos primitivos que ocuparam o território em sua formação, bem como o desenvolvimento das línguas ali faladas. Estes foram, em primeiro lugar, os celtas vindos da Irlanda e, posteriormente, os vikings da Escandinávia, além dos povos germânicos que primeiro habitaram a Inglaterra, como os anglos e os saxões, entre outros. A principal demarcação geográfica que divide o território da Escócia é o que atende pelas designações de Terras

³ A sigla, em inglês, é UK, de *United Kingdom*.

⁴ Embora os termos Grã-Bretanha e Reino Unido sejam às vezes usados de modo intercambiável, não se equivalem. A Grã-Bretanha designa um território geográfico, a saber, a ilha onde estão a Inglaterra, o País de Gales e a Escócia. O Reino Unido é a denominação de uma unidade política que inclui, além dos países situados na Grã-Bretanha (portanto, Inglaterra, País de Gales e Escócia), também a Irlanda do Norte. Assim, a Irlanda do Norte, que integra o Reino Unido, não faz parte da Grã-Bretanha. A Irlanda, que divide o território com a Irlanda do Norte, é um país independente desde 1919.

Altas (*Highlands*) e Terras Baixas (*Lowlands*), e esses termos são usados com bastante frequência, pois têm implicações no desenvolvimento cultural e linguístico de cada uma dessas áreas. No mapa a seguir, a posição geográfica das Terras Altas e das Terras Baixas:

Figura 2: Mapa da Escócia mostrando as Terras Altas e as Terras Baixas.



Fonte: de <https://communication272spring2014.wordpress.com/highland-scots-lowland-scots/>, acesso em 21 de agosto de 2019

No decorrer do período medieval, o país, habitado por povos celtas, tornou-se um reino independente antes de se unir à Inglaterra, vários séculos depois. Apenas muito recentemente, no final do século XX, a Escócia voltou a ter *status* de país independente, com o restabelecimento do Parlamento Escocês. No entanto, é imperiosa a tarefa de fornecer informações não apenas superficiais sobre o estatuto político desse país, como parte do Reino Unido, ou de sua eventualmente intranquila fronteira com a Inglaterra. A história por trás dessa associação de países modernos sob a tutela de uma monarquia é um tema com inúmeras implicações, mas procuraremos manter o foco no desejo da Escócia de não pertencer ao Reino Unido. A história da Escócia também poderia ser contada sob outro enfoque, por exemplo, do ponto de vista do Império Britânico, mas isso implicaria, talvez, a adoção de um ponto de vista normativo da língua inglesa e, conseqüentemente, a rejeição à obra e ao autor que são meu objeto de trabalho.

Optei, então, por apresentar a Escócia a partir do conflito político-histórico permanente – a luta por independência – porque essa questão é retomada na atitude (e na forma escrita) dos autores escoceses contemporâneos, grupo do qual Kelman faz parte. Esse autor expressa com o lema “autodeterminação”⁵ o que pode valer tanto para o indivíduo como para seu país em relação à Inglaterra ou ao Reino Unido de um modo geral, bem como ao imperialismo vigente, e que será discutido em capítulo específico. Os posicionamentos do autor serão compartilhados no capítulo 2, onde apresentamos o autor com informações mais específicas sobre sua obra e seu projeto como escritor.

Como o ponto de partida é a literatura escocesa – já traduzida e a traduzir –, trazemos para fins ilustrativos um excerto de um dos mais reverenciados romances escoceses contemporâneos, *Trainspotting*, onde se nota a expressão visceral do assim chamado sentimento anti-inglês dos escoceses. O romance de 1993, escrito por Irvine Welsh, já teve um impacto enorme no universo literário anglófono praticamente no instante da sua publicação, mas a narrativa se tornou conhecida no mundo todo a partir do filme homônimo de 1996, dirigido por Danny Boyle. Observemos o trecho abaixo (do romance):

“Um bando de perdedores num **país** de perdedores. Não adianta culpar os **ingleses** por terem nos **colonizado**. Não **odeio** os ingleses. São só uns imbecis. Nós formos **colonizados** por imbecis. Não podemos nem ao menos escolher uma **cultura** decente, vibrante e saudável pra nos **colonizar**. Não. Somos governados por cuzões degenerados. E no que isso nos transforma? Nos mais inferiores entre os inferiores, na escória da Terra. No lixo mais desprezível, servil, miserável e patético que já foi defecado na criação. Não **odeio** os **ingleses**. Eles só levam adiante a merda que têm. Eu **odeio** os **escoceses**.” (WELSH, 2004. p. 72, tradução de Galera & Pelizzari, grifos meus)⁶

⁵Em seu discurso na cerimônia do Booker Prize de 1994, Kelman situou seu trabalho dentro de um contexto específico que relaciona arte, política e comunidade. “Há uma tradição literária à qual espero que meu trabalho pertença. Vejo isso como parte de um processo muito mais abrangente, ou movimento pela descolonização e *autodeterminação*: é uma tradição que assume duas coisas: 1) a validade das culturas indígenas (nativas), e 2) o direito de defendê-las em face de ataques. É uma tradição cuja premissa se baseia na rejeição dos valores culturais da autoridade imperial ou colonial, e que oferece defesa contra a assimilação cultural [...] minha cultura e minha língua têm o direito de existir, e ninguém tem autoridade para recusar isso” (HAMES, 2010 p. 53, tradução e grifo meu).

⁶No original: *Fuckin failures in a country of failures. It's nae good blamin it oan the English for colonising us. Ah don't hate the English. The're just wankers. We are colonised by wankers. We can't even pick a decent, vibrant, healthy culture to be colonised by. No. We're ruled by effete arseholes. What does that make us? The lowest of the fuckin low, the scum of earth. The most wretched, servile, miserable, pathetic trash that was ever shat intae creation. Ah don't hate the English. They just git oan wi the shite thuv goat. Ah hate the Scots.* (WELSH, 1993. p. 78)

Examinando a passagem de *Trainspotting* percebemos que há, na fala de um dos protagonistas, Renton, as noções de país, cultura e colonização. Renton diz não odiar os ingleses por serem insossos (“*We’re ruled by effete arseholes. (...) Ah don’t hate the English*”). Chega inclusive a sugerir que os escoceses teriam escolhido os ingleses para serem colonizados por eles (“*we can’t even pick a decent, vibrant, healthy culture to be colonised by*”). Dizer que foi o colonizado quem escolheu o colonizador é uma inversão que provoca o efeito da ironia, mas, como veremos adiante, não é necessariamente uma inverdade histórica em se tratando da Escócia.

O que chama atenção no trecho apresentado, além do vigor dos xingamentos e o palavreado chulo que os veicula, é o ponto de vista expresso pelo personagem a respeito do próprio país. Não se trata apenas de um julgamento de valor, mas também de uma descrição sobre a situação da Escócia no que diz respeito à situação política quando a obra foi publicada, em 1993, bem como quando acontece a história narrada, cerca de uma década antes. O que é mais marcante aqui, no que a ficção deixa transparecer da ideologia que permeia a obra literária, é precisamente a insatisfação do escocês com seu país. A Escócia, como veremos em maiores detalhes na seção a seguir, não era um país independente do início do século XVIII até o fim do século XX, ou seja, por um período de cerca de trezentos anos foi “colônia” da Inglaterra, no dizer do personagem-narrador de *Trainspotting*. O inconformismo de Renton com os escoceses é por terem se deixado colonizar pelos ingleses. Indiretamente, ainda que diga não odiar os ingleses por serem “*effete arseholes*”, está dizendo que são “cuzões degenerados”, na tradução brasileira publicada (ou babacas insossos, desenxabidos). Isto é, pode-se dizer, uma expressão autêntica do sentimento anti-inglês, que faz parte da cultura escocesa, pelo acúmulo de séculos de disputas entre os dois países.

Curiosamente, se alguém digitar “*anti-English sentiment*” no mecanismo de busca Google, algumas páginas com referência à Escócia serão listadas antes de outros países em situação parecida (como a Irlanda do Norte, o País de Gales e inclusive a República da Irlanda, país independente do Reino Unido desde 1919). Há, por exemplo, um artigo do jornal britânico *Independent* intitulado “Os Ingleses não podem realmente entender o nacionalismo escocês”⁷. No artigo, o autor, que estudou e trabalhou no país entre as

⁷ No original: *The English can never truly understand Scottish nationalism*. Tradução minha. Disponível em: <https://www.independent.co.uk/voices/letters/snp-scotland-brexit-theresa-may-gordon-brown-a7638061.html>. Acesso em 05 de fevereiro de 2019.

décadas de 1960 e 1980⁸, relata que aprendeu a lidar com as constantes alfinetadas do sentimento anti-inglês dos escoceses, não só na empresa jornalística onde trabalhava, mas também nas relações cotidianas. Outro link disponível a partir da procura no Google por *anti-English sentiment* é uma publicação da YouGov, empresa de pesquisa de opinião pública e de coleta de dados, um artigo intitulado “Quais são as melhores e as piores coisas ao morar na Escócia”⁹, que menciona entre os fatos negativos a intolerância ou xenofobia, incluindo sectarismo e o sentimento anti-inglês.

O questionamento que surge, aqui, é sobre como surgiu e se desenvolveu o sentimento de anglofobia (ou sentimento anti-inglês) na Escócia, e qual o estado atual desse sentimento. Como diz o autor do artigo do *Independent*, “as raízes da mágoa (com a Inglaterra) se fundamentam profundamente na história”¹⁰, e é nas causas históricas que queremos chegar porque elas explicam o contexto a partir do qual Kelman produz sua literatura e formula as suas posições.

1.2 A Breve perspectiva histórica

Os fatos históricos mais relevantes para o presente estudo iniciam no processo de formação da nação escocesa, incluindo a definição de seus limites territoriais, o desenvolvimento de seus povos e de suas línguas, a composição da(s) cultura(s) escocesa(s), a definição do *status* político antes e nos dias de hoje. Dentre esses itens, o que nos interessa sobremaneira é a história das línguas, assunto para o qual reservamos uma seção específica, e a situação política do país no que diz respeito à soberania.

Como observamos anteriormente, a Escócia não era um país independente desde o início do século XVIII, mais precisamente no ano de 1707, quando foram unificadas as Coroas Escocesa e Inglesa num tratado de união que ficou conhecido como Ato de

⁸Diz o autor: “*I was a student at Edinburgh University in the 1960s and worked in Edinburgh in the 1980s*”. (Eu fui aluno na Universidade de Edimburgo na década de 1960 e trabalhei em Edimburgo na década de 1980. Idem. Tradução minha).

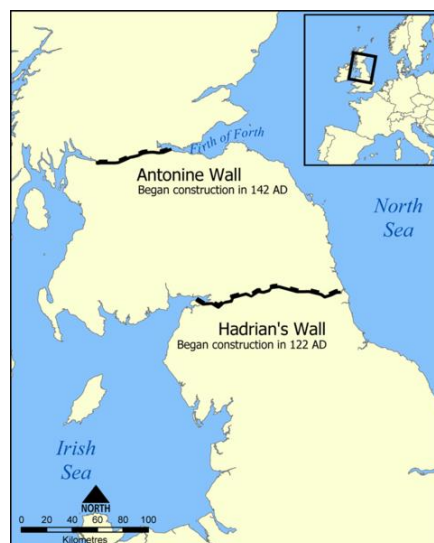
⁹No original: “*What are the best and worst things about living in Scotland?*” Disponível em: <https://yougov.co.uk/topics/politics/articles-reports/2017/01/25/what-are-best-and-worst-things-about-living-scotland>. Acesso em 05 de fevereiro de 2019.

¹⁰No original: “*the roots of Scotland’s hurt lie deep in history*”.

União¹¹. No entanto, esse casamento dos dois países não representou igualdade entre escoceses e ingleses, nem oportunidades de desenvolvimento, nem iguais direitos de expressão cultural. Isso equivale a dizer que há um país, no seio do mundo anglófono, que sofre com conflitos parecidos com os dos países colonizados nos continentes descobertos pelos europeus na época das Grandes Navegações. Como se estabeleceu essa relação, que é, de certa forma, de dominador e dominado, entre Inglaterra e Escócia é algo que se pode desvendar através de suas raízes.

Datam de 124 d.C. pelo historiador romano Tácito os primeiros registros históricos dos povos escoceses primitivos, chamados de caledônios pelos romanos. Estes não conquistaram (ou não tinham interesse em conquistar) os territórios do norte, mas construíram muros da ponta leste à oeste, separando o território hoje conhecido como Inglaterra da Escócia, como mostra o mapa abaixo¹².

Mapa mostrando os muros de Adriano e Antonine:



Fonte: https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Hadrians_Wall_map.png. Acesso em 29 de junho de 2019.

¹¹ Com o mesmo nome e praticamente o mesmo teor, o Ato de União entre Inglaterra e Irlanda foi assinado quase um século depois, em 1800.

¹² É importante observar que a fronteira entre Inglaterra e Escócia não coincide exatamente com a Muralha de Adriano, fica um pouco mais ao norte.

O primeiro dos muros se chama Muralha de Adriano e o seguinte, bem mais ao norte e com menor comprimento, a Muralha de Antonine¹³. O propósito desses muros era manter afastados os povos celtas que primeiro ocuparam o território escocês, os *picts* e os *scots*, vindos anteriormente da Irlanda, cuja viagem de conquista do território não deixou registros. Devido a essa separação física, enquanto a Inglaterra sofria muito mais diretamente a influência e a presença do Império Romano, a Escócia tinha a(s) sua(s) cultura(s) celta(s) mais preservada(s). De acordo com o historiador MacLean, “a Escócia apenas encontrava o poder de Roma esporadicamente e nunca se tornou de fato parte do Império Romano ou desfrutou, salvo indiretamente, dos benefícios ou o contrário da civilização romana”. (2012, p. 13, tradução minha)¹⁴.

A formação inicial dos reinos de Inglaterra e Escócia entre os séculos VIII e IX d.C. é uma história repleta de guerras, invasões e saques. Os povos germânicos que ocupavam grande parte da ilha britânica, e que viviam em guerra entre si, precisaram se unir contra os novos invasores, os vikings. Etelstano (*Æthelstan* 894-939) conseguiu unificar sete reinos anglo-saxões em 927 d.C, formando o Reino da Inglaterra¹⁵. O Reino da Escócia, ou mais precisamente o Reino de Alba, formado em 843 d.C. por Kenneth MacAlpin, desenvolvia-se política, cultural e linguisticamente diferente da vizinha do Sul, a Inglaterra. Nesse período, portanto, a Escócia era basicamente um país de cultura e língua celtas.

Em torno do século VIII, os vikings começaram a invadir o hoje chamado arquipélago britânico. Eles eram oriundos dos países escandinavos, mas sobretudo da Dinamarca (*Danes*), eram navegadores habilidosos, bons negociadores e ocuparam o Oeste da Escócia, nas Ilhas de Shetland e Orkney. Enquanto os vikings se estabeleceram inicialmente no Oeste, no Leste, no restante do território, dando início à Dinastia MacAlpin, os *picts* (celtas) ergueram o Reino de Alba, que também é o primeiro nome oficial dado à Escócia, em gaélico. Este nome ainda é usado e, nos lugares onde há placas

¹³ Em latim, chamavam-se, respectivamente, *Vallum Hadriani* e *Vallum Antonini*. Não são, no entanto, conhecidos pelos nomes que os romanos lhes davam porque o Império Romano está extinto, e com ele a existência do latim como língua “viva”. Atualmente, são mais comuns as denominações em inglês.

¹⁴ No original: “*Thus Scotland only encountered the might of Rome spasmodically and never became a true part of the Roman Empire or enjoyed save at second hand the benefits or otherwise of Roman civilization*”.

¹⁵ O seriado *The Last Kingdom* (Netflix, 2015) é sobre esse período, mas mais especificamente durante o reinado de Etelstano, Alfredo, o Grande. O protagonista é, no entanto, um saxão da Northumbria que, sequestrado quando criança por vikings, é criado por eles. Uhtred, como é chamado o personagem principal, tem laços tanto com os saxões quanto com os invasores nórdicos. O seriado é inspirado nas Crônicas Saxônicas de Bernardo Cornwell.

bilíngues, elas estão em inglês e em gaélico, como nas fronteiras com a Inglaterra, onde se lê “*Welcome to Scotland*” e o equivalente em gaélico, “*Fàilte gu Alba*”. Até o século IX, portanto, temos a presença dos primeiros celtas e dos vikings, o que diferenciava linguística e culturalmente a Escócia da Inglaterra, ocupada durante o Império Romano e formada sobretudo por povos germânicos vindos do continente europeu, os anglos, os saxões e os britons. Por volta de 1.100, o Reino de Alba se tornou uma sociedade feudal, enquanto a Inglaterra estava, desde 1066, sob a Invasão Normanda.

Entre os séculos XIII e XIV, houve as Guerras de Independência da Escócia, disputas entre o Reino de Inglaterra e o Reino da Escócia pelo território escocês. Já é desse período, portanto, o desejo inglês de dominar a Escócia. Embora a Inglaterra estivesse sob a influência da Invasão Normanda, dominação estrangeira que duraria até 1485, a Inglaterra normanda pretendia avançar seus domínios em direção ao norte. A Escócia se diferenciava culturalmente da vizinha do sul durante esse período pela ausência de normandos (do norte da França, e, na época, um reino independente) no seu cotidiano. No entanto, o reino escocês tinha um conjunto de acordos de cooperação com a própria França, tanto de natureza ofensiva quanto defensiva, contra o inimigo em comum, a Inglaterra, chamados de Velha Aliança, iniciados em 1165.

A primeira Guerra de Independência da Escócia durou de 1296 a 1328 e a segunda, de 1332 a 1357. Em 1297, o nobre cavaleiro William Wallace se destacou na batalha da Ponte de Stirling, foi designado guardião do país, mas acabou enforcado em 1305¹⁶. Após o episódio envolvendo William Wallace, o nobre escocês Robert de Bruce – reagindo às tentativas de invasão e, após um episódio que envolve o assassinato de John Comyn, nobre escocês seu concorrente ao trono, por esfaqueamento diante do altar de uma igreja (Greyfriars Kirk, Edimburgo)¹⁷ – foi coroado rei da Escócia, em 1306. Em 1314, Bruce impediu a investida do exército de Eduardo II da Inglaterra na Batalha de Bannockburn. Em 1320, o Papa João XXII recebeu a Declaração de Arbroath, escrita em latim, documento assinado por dignitários escoceses que declarava que a Escócia era, por fim, um estado soberano. A Declaração de Arbroath é, ainda nos dias de hoje, para muitos, o documento de independência dos escoceses. Desde o surgimento do Reino da Escócia, não só havia resistência contra as investidas bélicas como também o país resistia

¹⁶ O filme *Braveheart*, de e com Mel Gibson, de 1995, retrata a vida de William Wallace até a sua decapitação pelo Rei de Inglaterra.

¹⁷ Também registrado em filme mais recente, *Outlaw King* (2018), dirigido por David Mackenzie e estrelado por Chris Pine no papel do protagonista, Robert de Bruce. (2018).

culturalmente. A Inglaterra, por sua vez, era mais aberta a outras culturas e línguas por causa do Império Romano e da Invasão Normanda, posteriormente.

O período entre os séculos XII e XVI foi marcante na história do arquipélago britânico, sobretudo por causa das reformas religiosas que tiveram um grande impacto na expressão religiosa e, além disso, serviram para criar uma certa hierarquia entre as línguas, o que não existia anteriormente. A tradução da bíblia para o inglês, como veremos na seção a seguir, contribuiu para colocar o scots, e também o gaélico, numa posição de menor prestígio linguístico¹⁸.

Além da Reforma Protestante de Lutero (1517), também aconteceu a Reforma Anglicana, na Inglaterra. O então rei inglês, Henry VIII, que governou a Inglaterra de 1509 a 1547, teve várias esposas e não concordava com a interdição do divórcio. Por isso, rompeu com a Igreja Católica Romana e fundou a Igreja Anglicana por volta de 1530. Ele ordenou para a morte Catherine Howard e Anne Boleyn, que não lhe davam filhos homens, e dissolveu o casamento com Catherine of Aragon e Anne of Cleves. Outro fato importante é que, enquanto a linhagem de Henry VIII terminaria nos seus filhos com Elizabeth I assumindo o trono, a linhagem de sua irmã Margaret, casada com James IV da Escócia, garantiria o sucessor ao trono após duas gerações e teria como consequência a unificação dos Reinos de Inglaterra e Escócia.

Na Escócia, seguiam-se a Robert de Bruce, que governou de 1306 a 1329, seus descendentes. Davi II foi rei de 1329 a 1371. A outra filha de Bruce, Margery, casou-se com Walter Steward, de quem se originou a dinastia Stuart. David II é, portanto, sucedido pelo seu sobrinho, o filho de Walter e Margery, Robert II, que assumiu o trono de 1371 a 1390. Depois dele vieram Robert III, de 1390 a 1406, James I, de 1406 a 1437, James II, de 1437 a 1460, James III, de 1460 a 1488, e James IV, de 1488 a 1513; todos herdeiros diretos do rei anterior. James IV se casou com Margaret Tudor, filha do então rei da Inglaterra, Henry VII e irmã de Henry VIII, citado no parágrafo anterior, e que assumiria o trono inglês em 1509. Margaret se casou com James IV antes de completar 15 anos de idade, num arranjo feito por seu próprio pai com o então Príncipe James. Na Inglaterra, no entanto, a Dinastia Tudor estava com os anos contados. Primeiro na dinastia, Henry VII, que foi rei de 1485 a 1509, deixou o trono para seu primogênito, Henry VIII (de 1509 a 1547), e este foi sucedido por todos os seus filhos, Edward VI (de 1547 a 1553), depois

¹⁸ A partir da Reforma Protestante de Lutero, e da tradução da Bíblia para o alemão, as traduções para outras línguas começaram a ser aceitas.

Mary I (de 1553 a 1558) e, por fim, Elizabeth I, que não deixou sucessor direto ao trono e, após quarenta e cinco anos de reinado, de 1558 a 1603, faleceu.

Enquanto Henry VIII reinava sobre a Inglaterra de 1509 a 1547, na Escócia, James IV e sua irmã, Margaret Tudor, deixaram a coroa escocesa para James V, que governou a Escócia entre 1513 e 1542. James V teve uma filha, Mary, que se tornou a “Rainha dos Escoceses” e que assumiu o reino entre 1542 e 1567. Ela teve um filho, James VI que, por ocasião da sua morte quando prisioneira da Rainha Elizabeth (a última da Casa Tudor, também filha de Henry VIII e prima de James V, pai de James VI) na Inglaterra, herdou o trono da Escócia em 1567, com pouco mais de um ano de idade. Além disso, por sua posição na linha sucessória ao Reino da Inglaterra, com o falecimento da Rainha Elizabeth I em 1603, que não tinha descendentes diretos, James VI da Escócia assumiu também o trono da Inglaterra. O episódio ficou conhecido como a União das Coroas (*Union of Crowns*) e, por causa da junção dos dois reinos, James foi ao mesmo tempo o VI da Escócia e o I da Inglaterra. Em 1707, contudo, durante o reinado da Rainha Anne (filha de James VII, neta de Charles I e bisneta de James VI de Escócia e I de Inglaterra), foi assinado o Ato de União (*Act of Union*) que criava o Reino Unido e retirava da Escócia o direito de decidir assuntos de interesses próprios do país, com o encerramento das atividades do Parlamento Escocês. A diferença entre a União das Coroas e o Ato de União é que, no primeiro evento, os dois reinos ainda coexistiam teoricamente independentes entre si, mas sob o mando do mesmo rei. Isso significava que um reino poderia ter, por exemplo, um sistema de taxas e impostos diferente do outro. Mas, com o Ato de União, os dois países passavam a funcionar de acordo com as mesmas regras, que eram ditadas na Inglaterra.

Esse período a partir do início do século XVIII, no entanto, não foi de convivência pacífica entre a população da Escócia, miscigenada e falante de línguas minoritárias – o extinto *Pict*, o gaélico e o scots – e a Coroa Inglesa sob a denominação de Reino Unido. Houve muitas rebeliões e o exército inglês impunha à força obediência dos escoceses à Inglaterra. Como as Terras Altas tinham as culturas e as línguas mais preservadas por causa de sua posição geográfica, foi nesse território que o movimento inglês de imposição de língua e cultura foi mais violento. Como resposta, surgiu o movimento conhecido como Jacobitismo, que tinha como objetivo restaurar a Dinastia Stuart e sobretudo o Reino da Escócia. O nome vem de Jacobus, que é a forma latina de James, nome de seis

reis escoceses consecutivos, e mais dois reis (escoceses e da dinastia Stuart) do reino de Escócia e Inglaterra.

Em 1746, a Rebelião Jacobita do Príncipe Charles Edward Stuart, neto de James VI nascido em Roma e herdeiro natural do trono da Escócia, é derrotada com uma hora de luta na Batalha de Culloden¹⁹. As *Highland Clearances*, com uma clara referência à noção de limpeza étnica²⁰, expulsaram os escoceses das Terras Altas – falantes de gaélico e pict – de seus territórios. As *Highland Clearances* tiveram duração de cerca de cem anos, e, entre as medidas postas em prática, estava a proibição de certas práticas culturais específicas dos povos das Terras Altas, como o uso do *kilt*, o “saiote” escocês masculino, e da gaita de fole, além de proibir línguas que não fossem o inglês. O gaélico e o pict foram mais firmemente rechaçados porque eram línguas bastante distintas do inglês, enquanto o scots passava despercebido, isto é, como um dos muitos dialetos do inglês que também eram falados na Inglaterra ainda nesse período.

Em 1750, tem início o Iluminismo Escocês como também no restante da Europa. Não somente nas ciências, mas também nas artes, há escoceses que se destacam mundialmente, ou pelo menos bastante no mundo anglófono. Mais ou menos desse período, apesar dos mais conhecidos Sir Walter Scott (1771-1832) e Robert Louis Stevenson (1850-1894), este já no séc. XIX, também há o poeta Robert Burns (1759-1796) que escrevia seus poemas em scots, e cuja influência é sentida na literatura escocesa contemporânea, em escritores como Tom Leonard e Kelman, primeiramente, e Iain Banks e Irvine Welsh a seguir, que utilizam muitos elementos do scots em suas escritas, como o pronome *ye* (*you*), o adjetivo *wee* (*little*), os substantivos *wean* e *bairn* (*baby* e *child*, respectivamente), e as formas verbais contraídas *dinnae* (*didn't*), entre outros.

No século XIX, com a Revolução Industrial, o país se desenvolveu, sobretudo com a produção de têxteis e de navios, além da construção civil. Foi nesse período que se formou a massiva classe trabalhadora escocesa. Por um longo período, entre os séculos XIX e XX, a história da Escócia ficou, de certa forma, à sombra da história do Reino Unido. Foi apenas no final do século passado que, de maneira organizada, os escoceses

¹⁹ O seriado *The Outlander* (Netflix, 2014) se passa entre 1945 e 1745, nessa ordem, pois a protagonista, Claire, viaja para o tempo passado. Quase todo o enredo se desenvolve com Claire às vésperas da Batalha de Culloden sabendo o que aconteceria.

²⁰ O termo significa quase literalmente um “limpamento”, uma “depuração” das Terras Altas, ou expulsão de seus habitantes, em que se procurava limpar o território das pessoas cuja cultura era considerada selvagem.

voltaram a postular soberania para o seu país. Uma das causas foi a oposição ao governo conservador liderado pela Primeira-Ministra Margareth Thatcher, que governou de 1979 a 1990. O Partido Conservador fora eleito “com um percentual ínfimo do voto dos escoceses, argumentava-se que eles [do partido] não tinham um mandato democrático, mas mesmo assim opuseram-se e vetaram o estabelecimento do parlamento escocês”. (WELSH, 2013 p. 46)²¹. Boa parte da literatura identificada como sendo de classe trabalhadora ganha substância nesse período, que foi de inconformismo com as políticas de austeridade advindas da Inglaterra. Tanto *How Late*, de Kelman, quanto *Trainspotting*, de Welsh foram escritos nessa época, retratavam a Escócia presente, com personagens completamente desassistidos, sem perspectiva. De acordo com o historiador MacLean:

a principal mudança na Escócia durante a segunda metade do século [passado] foi um acentuado declínio na posição do Partido Conservador Escocês, e do Partido Unionista [que defende a união dos países sob o Reino Unido], acompanhado pelo crescimento do Partido Trabalhista Escocês e, em grau menor, do Partidos Liberal e Nacionalista²². (2012 p. 220)

Foi então, depois de quase trezentos anos, em 1997, em um referendo vitorioso que, após duas décadas da fracassada tentativa anterior, em 1979, permitiu que o povo escocês pudesse eleger os membros do seu próprio legislativo, o Parlamento Escocês, devolvido à população em 1999. O termo *devolution*, (devolução, literalmente), por exemplo, refere-se ao referendo de 1979 em que o povo votou sobre a devolução da soberania da Escócia pela Inglaterra. No entanto, *Devolution*, com letra maiúscula, tornou-se um movimento político e cultural mais amplo, e uma de suas conquistas foi a reconstrução do Parlamento com a atuação do Primeiro-Ministro da Escócia, além dos legisladores, representando os interesses da Escócia no Reino Unido. Atualmente, a Primeira-Ministra é Nicola Sturgeon, pelo Partido Nacional Escocês (*Scottish National*

²¹ No original, a citação ampliada: “*The Conservative Party, led by Margareth Thatcher, came to power in May 1979. With a meagre percentage of the Scottish vote, it was thus argued that they had no democratic mandate, but they steadfastly opposed and vetoed the setting up of the Edinburgh parliament*” (tradução minha).

²² No original: “*Politically, the main change in Scotland during the second half of the present century was a marked decline in the fortunes of the Scottish Conservatives and Unionist Party, accompanied by a corresponding improvement in those of the Scottish Labour Party and to a lesser extent of the Liberal and Nationalist Parties*”. A referência que o autor faz ao “século atual” é porque a publicação é original de 1970, tendo sido reeditada várias vezes até a edição de 2012 a que tive acesso, que foi acrescida de um capítulo atualizado sobre as décadas até a publicação.

Party, o SNP na sigla em inglês). Em 2014, entretanto, 55% da população votou por permanecer parte do Reino Unido em mais um referendo sobre a independência.

Nas artes, as últimas décadas do século passado foram de florescimento e “renascimento” na Escócia, com destaque para a cena literária. Tanto McGuire (2009), autor de *Contemporary Scottish Literature*, quanto Gifford (2002), autor e organizador de *Scottish Literature* (que tem mais de 1250 páginas de literatura escocesa em inglês e em scots) associam os autores escoceses contemporâneos à Nova Renascença Escocesa ou, mais indiretamente, à Devolução, pela sua liberdade de escrever tanto na escolha dos temas como na forma de sua escrita. No capítulo 2, em que Kelman é apresentado, voltaremos a esse assunto com maior detalhamento, bem como no capítulo 3, em que é abordada a variação linguística em sua obra, além dos elementos narratológicos e estilísticos.

Na próxima seção, que ainda faz parte desta breve apresentação da história da Escócia, que busca também contextualizar a literatura escocesa contemporânea e sua eloquência reconhecida nos demais países de língua inglesa, trataremos da situação das línguas faladas no país a partir da perspectiva histórica.

1.3 O scots: raízes históricas

Como foi observado na seção anterior, a Escócia foi primeiramente povoada pelos povos celtas, provenientes de onde hoje é a Irlanda e, com esses povos, foram trazidas suas culturas e línguas. De acordo com Billy Kay (2006), autor de *Scots: The Mither Tongue*, a Escócia é um “quebra-cabeças linguístico” (p.43). Esse autor, falante de scots e inglês, comunicador da BBC e atuante militante da cultura escocesa e da causa das línguas minoritárias, é uma das maiores referências sobre a história das línguas da Escócia. Ele ganhou, no ano de 2019, na categoria imprensa, o *Scots Language Awards*, considerado o “Oscar” da causa de preservação do scots²³. Kay afirma que, até o século X, cinco línguas eram faladas: o gaélico no oeste das Terras Altas, o *Pictish* no nordeste, o *Norse* nas ilhas e no extremo sudoeste, o *Welsh* na área central e oeste das Terras Baixas,

²³ Disponível em: <https://www.scotsman.com/arts-and-culture/winners-of-first-ever-scots-language-oscars-revealed-1-5013237>, acesso em 16 de outubro de 2019.

e o *Inglis* no Sudeste. Este *Inglis* é a língua ancestral tanto do scots como do inglês escocês falado por todos os escoceses hoje em dia. O *Norse*, o *Pictish* e o *Welsh* desapareceram da Escócia no decorrer dos séculos subsequentes ao século X, e não há atualmente um falante exclusivo de gaélico no país. No entanto, cerca de 60 mil escoceses são bilíngues em inglês e gaélico.

As três línguas extintas o foram na época da dinastia de Kenneth MacAlpin, quando o gaélico se sobrepôs a elas. Kay acrescenta que “já no século XI o gaélico era a língua da corte e do estado, da educação, da literatura e da igreja²⁴”. A língua dos anglos, o *Inglis*, permaneceu uma língua de minorias, mas mesmo quando o gaélico estava no auge e absorvendo os outros grupos linguísticos, o *Welsh*, o *Pictish* e o *Norse*, as pessoas do canto sudeste da Escócia seguiram falando em *Inglis*. A ascensão do *Inglis* não se deu por imposição, mas por necessidade. No século XII, o rei David II, que governou a Escócia de 1124 a 1153, estabeleceu burgos no país, que faziam trocas comerciais entre si. “O poder dos burgos significava que a população local, falante de gaélico na totalidade, precisava aprender o *Inglis* para participar no comércio gerado nas cidades” (Kay, 2006 p. 46)²⁵.

Enquanto na Inglaterra a língua administrativa era o francês, em decorrência da Invasão Normanda, que durou de 1066 até 1154, na Escócia o *Inglis* se desenvolvia e crescia. O *Inglis* – que se tornaria o scots – se diferenciava do inglês sobretudo na origem, sendo aquela proveniente da região da Northumbria, onde hoje é o norte da Inglaterra e parte da Escócia, e o inglês, da região da Mercia, na parte central da Inglaterra atual:

O scots se originou na Northumbria, enquanto o inglês padrão emergiu do dialeto da área central do leste da Mercia. Embora marcadamente diferentes, os dialetos do Inglês Antigo realmente compartilhavam o vocabulário em comum. Por causa de desenvolvimentos linguísticos separados nos estados da Escócia e da Inglaterra, no entanto, a língua da Inglaterra perdeu muitas das palavras antigas que ainda existem no scots. (KAY, 2006 p. 45)²⁶.

²⁴No original: “By the eleventh century, then, Gaelic was the language of court and state, of scholarship, of literature and the church” (KAY, 2006 p. 44).

²⁵No original: *The power of the burghs meant that the local population, Gaelic speaking on the whole, had to learn Inglis to participate in the trade the towns generated.*

²⁶No original: *Scots is descended from Northumbria, while Standard English emerged from the East Midland dialect of Mercia. Although markedly different, the Old English dialects did share a common store of vocabulary. Due to different linguistic developments in the separate states of Scotland and England, however, the language of England lost many old words which are retained in Scots.*

As principais diferenças, posto que as duas línguas derivam de línguas dos povos germânicos anglos que habitavam a Inglaterra desde IV a.C., foram os contatos intralinguísticos no decorrer daqueles séculos. O inglês sofreu influências do latim, do francês normando, da língua dos saxões. O *Inglis*, embora tenha se mantido mais preservado, teve contribuições das línguas escandinavas, primeiro num período em que os vikings colonizaram as ilhas do norte, no século VIII, e depois pelo sudoeste da Escócia, com novos habitantes que vinham da Irlanda e já misturavam gaélico e *Norse*, tanto cultural quanto linguisticamente, e outros que vinham do noroeste da Inglaterra e misturavam o inglês e o *Norse*.

No século XVI o *Inglis* já tinha se tornado a principal língua falada nas Terras Baixas, com exceção de Galloway²⁷, onde o gaélico sobreviveu até o começo do século XVIII. O inglês também adquiria prestígio na Escócia com a construção de grandes monastérios e a chegada de monges da Inglaterra. Em 1424, o *Inglis* (scots)²⁸ substituiu o latim como língua oficial em que eram escritos os estatutos do Parlamento Escocês. A partir daí, “o scots se tornou a língua oficial do estado, de toda a legislação nacional e local, administração e registros (KAY, 2006 p. 50)²⁹. Também era a língua de uma emergente literatura que contribuía para a formação da identidade nacional, resgatando inclusive os atos heroicos de William Wallace e Robert de Bruce. Por exemplo, o poema épico *The Brus*, de John Barbour, escrito por volta de 1375, relata as campanhas de Bruce durante as Guerras de Independência da Escócia. Outro épico escocês, de Blin Hary, escrito por volta de 1470³⁰, e que também ilustra os desenvolvimentos literários em scots, contribuía para lenda de William Wallace.

Com isso, a partir do século XIV, na Escócia, desenvolvia-se uma forte noção de identidade nacional. Entretanto, como vimos brevemente na seção anterior, a partir da Reforma Protestante de 1560, que transformou a Escócia católica em um país largamente

²⁷Região no sudeste da Escócia, e quase fronteira com a Inglaterra exceto por ser uma espécie de península que se estende em direção ao mar e aponta para a Irlanda do Norte.

²⁸ O termo scots passou a ser utilizado no século passado. *Inglis* permanece sendo usado para referir-se à língua na época do inglês antigo e do inglês médio. Em algumas obras sobre o assunto, é comum haver sobreposição de termos ou, como é o caso no livro de Billy Kay (2006), há uma transição de *Inglis*, a língua ancestral, para scots, a língua moderna, sem precisão de datas para a vigência de cada um dos termos. Por isso, na próxima citação de Kay (ainda no mesmo parágrafo), ele fala em scots como a língua da Escócia no século XV.

²⁹ No original: “By 1424, the stature of Scots was confirmed when it replaced Latin as the official language recording the statutes of the Scottish Parliament. From then on, Scots was the official language of state, the medium used for all national and local legislation, administration and records”.

³⁰ O épico é intitulado de “*The Actes and Deids of the Illustre and Vallyeant Campion Shir William Wallace*” (KAY, 2006 p. 52).

protestante, começou um longo processo de crescimento da importância do inglês em detrimento do scots – também do gaélico. Uma das principais causas disso foi a ausência de uma tradução da Bíblia em scots, o que havia em inglês. Teria havido tentativas de traduções anteriores para o inglês, mas aparentemente tiveram pouca circulação. Foi com James VI de Escócia e I de Inglaterra que a primeira tradução da Bíblia para o inglês (autorizada pelo monarca) foi publicada, em 1611:

A Versão do Rei James, também chamada de Versão Autorizada ou Bíblia do Rei James, foi a tradução da Bíblia publicada em 1611 sob os auspícios do Rei James I da Inglaterra. A tradução tinha uma acentuada influência do estilo literário e foi amplamente aceita como a Bíblia em inglês padrão da metade do século XVII até o século XX.³¹

A partir da tradução autorizada da Bíblia para o inglês, como ironiza Kay, “Deus falava inglês” (2006, p. 73)³². Outro duro golpe no *status* do scots, embora também paulatino, deu-se com a União das Coroas (1603) e, cerca de um século depois, com o Ato de União (1707). Durante os séculos XVI, XVII e XVIII, tanto pela religião quanto pela política, o inglês adquiria prestígio e o scots ia no outro sentido, era uma língua cada vez mais desprestigiada. Assim como na língua, o desânimo do scots também teve efeitos negativos na literatura. Como ressalta McClure:

[O século XVII] viu um declínio estável na criatividade literária na Escócia; a abolição do Parlamento em 1707 levou à extinção do scots como língua que carregava prestígio social e político. [...] O scots foi impedido durante um período inteiro na história da nação, depois da Reforma, de preencher seu potencial precedente de se tornar uma língua nacional reconhecida da Escócia. [...] Um traço bem conhecido da vida intelectual escocesa no século XVIII foi a intensa revolta contra a língua e o desejo de substituí-la com o padrão do inglês literário de Londres-Oxford-Cambridge: um desejo cujos proponentes viram como inteiramente compatível com uma crença duradoura na identidade nacional escocesa e na expressão do orgulho escocês. (apud MCGUIRE, 2009 p. 46, tradução minha)³³

³¹No original: “*King James Version (KJV), also called Authorized Version or King James Bible, English translation of the Bible published in 1611 under the auspices of King James I of England. The translation had a marked influence on English literary style and was generally accepted as the standard English Bible from the mid-17th to the early 20th century*”. Extraído de <https://www.britannica.com/topic/King-James-Version>, acesso em 21 de agosto de 2019.

³²No original: “*From then on, God spoke English*”.

³³No original: “[*The seventeenth century*] saw a steady decline in literary creativity in Scotland; and the abolition of Parliament in 1707 led to the extinction of Scots as a language carrying social or political prestige [...] Scots, that is, was prevented by the entire course of the nation’s history after the Reformation

Os nobres escoceses, portanto, para estarem de acordo com a corte britânica, apressaram-se em adotar o inglês e os costumes ingleses. Não é por acaso que o scots sobrevivente desse período continuasse sendo falado pelas camadas inferiores da sociedade escocesa e hoje seja o ancestral do “dialeto de Glasgow”, falado pela classe trabalhadora na maior cidade da Escócia, com maior ou menor grau de interferência do inglês. McGuire observa que:

Durante o período medieval a maioria das pessoas na Escócia falava gaélico ou scots. Gaélico era primordialmente a língua das Terras Altas e das ilhas, enquanto o scots era a maneira de falar comum das Terras Baixas, onde a nobreza também tinha algum conhecimento de inglês. A língua oficial da corte, o scots era uma língua separada muito mais do que um mero dialeto do inglês, como estudiosos mais recentes argumentariam. Era a língua da política, da lei, do comércio e da arte. (MCGUIRE, 2009 p. 45, tradução minha)³⁴

O que aconteceu com o scots, portanto, foi um intenso processo de rebaixamento que durou alguns séculos. Tanto com a União das Coroas, de 1603, quanto com o Ato de União, em 1707, e as *Highland Clearances* que se seguiram às derrotas jacobitas em 1745 na Batalha de Culloden, o scots foi perdendo prestígio e em consequência disso foi dando lugar ao inglês, que era a língua da Coroa Inglesa. Como afirma Müller:

Outra parte importante do problema é que a língua scots foi perdendo prestígio de maneira estável desde 1603, quando as monarquias de Inglaterra e Escócia combinadas, uma situação que só piorou em 1707 quando o parlamento escocês foi abolido. Durante esse período, o inglês começou a ser priorizado como língua de prestígio sobre toda a Bretanha. Por 1820, (...) o inglês emergiu como a língua preferida dos escoceses para o uso em situações formais. O scots em geral, e não somente o dialeto de Glasgow, começou a ser visto com a língua dos que não tiveram educação formal.³⁵ (MÜLLER, 2011 p. 20, tradução minha)

from fulfilling its early potential of becoming the recognized national language of Scotland [...] a well-known feature of Scottish intellectual life in the eighteenth century was as strong revulsion against the tongue and a desire to replace it with the London-Oxford-Cambridge standard of literary English: a desire which its proponents saw as entirely compatible with an enduring belief in a Scottish national identity and profession of Scottish pride”. As elipses são de McGuire.

³⁴ No original: “During the medieval period the majority of people in Scotland spoke either Gaelic or Scots. Gaelic as primarily the language of the highlands and islands, whereas Scots was the common parlance of the lowlands, where the nobility would also have had some knowledge of English. The official parlance of the royal court, Scots was a separate language rather than merely a dialect of English (...). It was the language of politics, law, commerce and art”.

³⁵ No original: “Another important part of the problem is that the Scots language has steadily lost its prestige status since 1603, when the monarchies of England and Scotland combined, a situation which was

E McGuire, contando com a colaboração de Crawford, acrescenta:

Para fazer parte [no Ato de União de 1707] de modo pleno, os escoceses deveriam passar a usar inglês no lugar de scots, e o inglês era completamente aceito pelo parceiro dominante na união política. (...) O desejo por um inglês “puro” no século XVIII na Escócia não era um gesto anti-Escócia, mas um pró-britânico. Se a Grã-Bretanha deveria funcionar como uma unidade política, então os escoceses deveriam se livrar de quaisquer elementos prováveis de impedir o seu progresso no acordo. A língua, o mais importante dos laços, não deveria impedir que os escoceses acompanhassem os mercados econômico e intelectual que expandiam no recém-definido estado britânico.³⁶ (CRAWFORD, apud MCGUIRE, 2009 p. 47-8, tradução minha)

Também é de Matt McGuire a informação de que, no século XVIII, mais precisamente durante o reinado da Rainha Victoria (da Dinastia de Hanover), que durou de 1837 a 1901 – sessenta e cinco anos –, o scots era proibido por lei:

O scots está em processo de se tornar identificado como a língua dos que não tiveram educação formal, as camadas subalternas da sociedade A Era Vitoriana veria esse sistema de valores elitista e anglocêntrico se tornar lei através do Ato Educacional Escocês (1872), que tornava ilegal as crianças falarem scots na sala de aula.³⁷ (MCGUIRE, 2009 p. 48, tradução minha)

Tudo isso torna difícil até mesmo a existência de uma língua e, se não a extingue inteiramente, deixa-a marginalizada, bem como seus falantes, que, em qualquer oportunidade, sentem a necessidade de aderir à língua de prestígio. Como vimos, o scots teve suas raízes no tronco das línguas germânicas trazidas pelos povos que se estabeleceram no arquipélago britânico a partir do século IV d.C. Teve um local de nascimento diferente do inglês, além de também ter estado em contato com línguas

further exacerbated in 1707 when the Scottish parliament was abolished. During this time, the English language began to take precedence as the prestigious language over the whole of Britain. By the 1820 (...) English had emerged as the Scottish people's preferred language for use in formal situations. The Scots language in general, not only the Glasgow dialect, started to be seen as the language of the uneducated”.

³⁶ No original: “*To play a full part [in the 1707 Act of Union] Scottish people would have to move from using Scots to using English which was fully acceptable to the dominant partner in the political union. (...) The growing wish for a ‘pure’ English in the eighteenth-century Scotland was not an anti-Scottish gesture, but a pro-British one. If Britain were to work as a political unit, then Scots should rid themselves of any elements likely to impede their progress within it. Language, the most important of bonds, must not be allowed to hinder Scotland’s intercourse with expanding economic and intellectual markets in the freshly defined British state”.*

³⁷ No original: “*Scots is in the process of becoming identified as the language of the uneducated, lower orders of society. The Victorian era would see this elitist and Anglocentric value system made law through the Scottish Education Act (1872) which made it illegal for Scottish children to speak Scots in the classroom”.*

diferentes. Mas, apesar da força do inglês, o scots resistiu. Na seção a seguir, será abordado o scots na atualidade.

1.3.1 O scots na atualidade

Apesar dos intensos movimentos de rejeição ao scots em cerca de quatro séculos, pelo menos desde 1603, com a União das Coroas e, mais tardiamente, com eventos ainda mais impactantes, pode-se dizer que o scots sobreviveu. Kay afirma que “outra crença que surgiu no fim do século XVIII e tem sido repetida desde então é que o scots está desaparecendo”. Acrescenta ele que “de alguma maneira, esse mito foi salutar, pois quando algo está a ponto de ser extinto, sociedades de preservação se formam pela sua defesa” (2006, p. 120, tradução minha)³⁸.

De acordo com Dan Nosowitz, em seu artigo³⁹, comentando o resultado do censo de 2011 que indica que cerca de 1,5 milhão de pessoas na Escócia havia declarado ler, falar ou entender scots, ele afirma que:

Os dados do censo podem não ser tão claros como parecem. Há pessoas que só falam scots e que podem entender inglês, mas não o falam. Há pessoas que são bilíngues, capazes de falar uma ou outra língua, distinguindo-as de modo consciente. Algumas pessoas começam a frase em scots e terminam em inglês, ou usam palavras das duas línguas na conversa. Há aquelas que falam inglês, mas com fortíssima influência do scots, com palavras ou pronúncias emprestadas dessa língua. (tradução minha)⁴⁰

Ainda no mesmo artigo, o autor comenta sobre as três línguas faladas na Escócia atualmente, afirmando que desfrutam de prestígio muito diferente, cada uma em uma situação peculiar. O gaélico é protegido por ser uma língua bastante distinta e

³⁸ No original: “Another belief which emerged towards the close of the eighteenth century and has been repeated ever since is that Scots is dying. In some ways, this has been a benevolent myth, for when something is on the point of extinction, preservation societies spring up to defend it”.

³⁹ “How the English failed to stamp out the Scots Language”, no original. Disponível em <https://www.atlasobscura.com/articles/scots-language>. Acesso em 15 de Janeiro de 2019.

⁴⁰ No original: “Census data isn’t always as clear as it might sound. There are people who only speak Scots and can probably understand English but not really speak it. There are people who are fully bilingual, capable of switching, with awareness, between the languages. Some people will start a sentence in Scots and finish it in English or use words from each language in the same conversation. There are those who speak English, but heavily influenced by Scots, with some words or pronunciations borrowed from Scots”.

evidentemente ameaçada. O inglês, como acontece no restante do mundo, é a língua hegemônica; além de ser língua oficial, é falada pela nobreza desde a União das Coroas. O scots, por sua semelhança com o inglês desde a origem histórica no *Inglis*, como vimos na seção anterior, e apesar das muitas diferenças, é uma língua distinta que já teve papel importante na vida da Escócia, antes de ser substituído pelo inglês, nos espaços onde isso aconteceu.

Para ilustrar o movimento que se faz pela continuação do scots, foi encontrado um vídeo de Tedx Talks intitulado *We'r Needin tae Talk About Wir Language*⁴¹, por Michael Dempster, neurocientista, que fala em scots sobre o que acontece com a mente quando falamos com liberdade na língua na qual crescemos⁴². Em um dos comentários ao vídeo, do usuário Phototartuk (publicado próximo à data da publicação do vídeo, em 2 de dezembro de 2015), lemos o seguinte testemunho escrito em scots:

*Ah wisnae allowed tae speak Scots at hame, tho that's whit ma Fifer mither an' grandparents spoke. So Ah grew up hearing it, but speaking "properly", like ma Embra freens. Noo Ah speak how Ah like, except fur work, when Ah hae tae talk "properly". Fowk still gie me funny looks when Ah yase words like baffies or oxters, but Ah'll no' be stopped fae speakin' ma mither tongue!*⁴³

O que fica bastante claro para o leitor que tem familiaridade com o inglês escrito é que há muitas semelhanças entre as duas línguas e que, na verdade, algumas palavras são “do” inglês, como *allowed, grandparents, speak, properly, like, except, when, work, when, talk, funny, looks, but*. Entretanto, como já observamos em virtude da origem em comum, nem essas palavras são obrigatoriamente mais do inglês do que do *scots* e não há, na variante de Glasgow, por exemplo, limites claros entre o que seria o scots “puro” e o inglês padronizado, o *standard English*. Em outras palavras, pode-se dizer que não há um *scots* puro quando sequer existe um padrão amplamente aceito. Existe variação dentro da mesma língua e nenhuma das variantes do scots foi ainda “escolhida” como a língua em detrimento das outras. O scots possui o privilégio (ou prejuízo?) de ter escapado à

⁴¹ “Precisamos falar sobre a nossa língua”, traduzido do scots (tradução minha).

⁴² Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=vRnQ81YcvFU>. Acesso em 13 de fevereiro de 2019,

⁴³ “Eu não podia falar scots em casa, embora minha mãe (de Fife, ao norte de Edimburgo) e avós falassem. Então eu cresci ouvindo, mas falando “apropriadamente”, como meus amigos de Edimburgo. Agora eu falo como quero, exceto no trabalho, quando tenho que falar “apropriadamente”. As pessoas ainda me olham estranho quando deixo escapar palavras como sapatilha ou sovaco, mas isso não vai me impedir de falar minha língua materna” (tradução minha).

padronização da língua na formação dos Estados-nações, o que se deu nos últimos séculos com a ascensão do capitalismo, quando os países precisavam ter uma língua nacional para homogeneizar a cultura. De acordo com Benedict Anderson, o que acontecia na era pré-capitalista era precisamente isso:

a ‘escolha’ da língua [administrativa] aparece como fruto de um desenvolvimento gradual, inconsciente, pragmático, para não dizer aleatório. Enquanto tal, ela se diferencia profundamente das políticas linguísticas autoconscientes dos dinastas oitocentistas, diante do crescimento de nacionalismos linguísticos populares de oposição. Um sinal claro dessa diferença é que as antigas línguas administrativas eram apenas isso: línguas usadas para e pelo funcionalismo, e para a sua própria conveniência interna. Não havia a ideia de impor sistematicamente a língua às várias populações sob o domínio dinástico (ANDERSON, 1991 p. 77).

Da mesma forma que pode haver variação na pronúncia das variantes do scots, justamente por não se tratar de uma língua padronizada, há também variação na grafia das palavras, e seus falantes estão acostumados a isso. As palavras do scots podem ser encontradas com grafias diferentes inclusive nos lugares de autoridade onde se imagina fixar a norma, como os dicionários, ou nos de grande alcance de leitura, como a Wikipedia. No *Scots-English Dictionary*, por exemplo, a palavra *speak*, como é escrita pelo autor do comentário, é grafada como *spek* (p. 236), sem informação sobre a flexão do verbo. Observemos, a seguir, a definição de *scots* na própria língua, na Wikipedia:

Scots (or "Lallans", a poetic spellins for lawlands) is a Wast Germanic leid o the Anglic varietie that's spaken on the Lawlands an Northren Isles o Scotland an en tha stewartrie o Ulster en Ireland (whaur it's kent as "Ulster-Scots", "Scotch", or "Ullans"). En maist airts, it's spaken anent tha Scots Gaelic an Inglis leids.

Up til tha 15t yeirhunder Scottis (modren furm Scots) wis the name o "Gaelic", the Celtic leid o th' aunshint Scots. Thaim that bruikit Scots cried tha Gaelic Erse (meinin Irish). Tha Gaelic o Scotland is nou maistli cried Scots Gaelic an is yit spaken bi sum en tha wastren Scots Hielands an ilands. Fer tha maist pairt, Scots cums fae tha Northumbrian kyn o Anglo-Saxon (Auld Inglis), thowi a lital influenss fae th' Auld Norse bi waa o tha Vikings, tha Dutch an Laich Saxon throoch trokewi (an incummers fae) tha laich kintras, an tha Romance bi waa o kirk an legal Laitin, Anglo-Norman an syn Pairisian French cause o th' Auld Alliance.⁴⁴

⁴⁴ Disponível em https://sco.wikipedia.org/wiki/Scots_leid. Acesso em 13 de fevereiro de 2019. Também chama a atenção o fato de o scots autodenominar-se “lallans”, com uma referência fonética o Lowlands, onde a língua era historicamente falada. Minha tradução: “Scots, ou Lallans, uma grafia poética para Low Lands) é uma língua germânica de variedade anglo que é falada nas Terras Baixas, nas Ilhas do Norte da

Diferente do comentário ao vídeo de Michael Dempster, a definição de scots na própria língua não é tão fácil por proximidade com o inglês. Consegui traduzir quase a totalidade dos dois primeiros parágrafos, mas não o terceiro, pelo menos não sem deixar muitas e extensas lacunas.

Recapitulando, na atualidade, o scots existe e é falado na Escócia. Preservou-se na época anterior à revolução tecnológica possivelmente graças às camadas inferiores da sociedade, e agora seus falantes e defensores pretendem preservá-lo difundindo-o, com obras literárias e não-literárias, vídeos do TedxTalks, inclusive com Wikipedia apresentando seus verbetes em scots, não só a definição da língua dada no exemplo.

1.3.2 Escocês, *Scots* ou scots: uma decisão grafo-terminológica

A discussão que proponho sobre o problema do termo scots pode ser compreendida a partir da distinção do que é “a língua escocesa” e o que são “as línguas escocesas”. A língua escocesa, se aceitarmos, por exemplo, algumas traduções do termo *Scots*, é uma das línguas faladas na Escócia. As outras línguas, como já vimos, são o inglês, língua majoritária e de maior prestígio, e o gaélico escocês, língua ameaçada que tem cerca de apenas 60 mil falantes (também falantes de inglês) de acordo com o censo de 2011. Mas não existe garantia de que se aceite pacificamente chamar somente o scots de língua escocesa. Embora não seja ameaçado, o scots é minoritário e muitas vezes contestado como língua, sendo às vezes considerado dialeto do inglês, como vimos na seção anterior. Ao traduzir *Scots* por “escocês” e optar pelo seu uso, colocamo-nos diante de um problema de ordem terminológica. *Scots* funciona em inglês porque difere do adjetivo pátrio *Scottish* (escocês) em inglês. Quando trazidas para o português, as duas

Escócia e nos territórios de Ulster, na Irlanda (onde é conhecida como “Ulster-Scots”, “Scotch” ou “Ullans”). Nas demais localidades [da Escócia], são falados o inglês e o gaélico. Até o século XV, *Scottis* (forma moderna: scots) era o nome do “gaélico”, a língua celta dos antigos escoceses. Eles, que trouxeram o scots, chamavam o gaélico de “Erse” (isto é, *Irish*, irlandês). O gaélico da Escócia é atualmente chamado de gaélico escocês e é ainda falado por algumas pessoas no oeste das Terras Altas e nas ilhas. Na maior parte (do território), fala-se o scots, que vem da região da Northumbria e o Anglo-saxão (inglês antigo), com uma pequena influência do nórdico antigo, através dos vikings, do holandês e baixo-saxão através de negociantes (e migrantes) dos Países Baixos, das línguas românicas por meio da igreja e do Latim legal, do anglo-normando e logo após do francês-parisiense por causa da Velha Aliança.

palavras são traduzíveis (e geralmente traduzidas) como o adjetivo “escocês”. No entanto, há diferenças bastante claras no uso de *Scots* e de *Scottish*, e não as diferenciar, como acontece no inglês, pode mais confundir do que esclarecer. A expressão “*a Scot*”, por exemplo, pode significar a mesma coisa que *a Scottish person*, ambas traduzíveis para o português como “um escocês” ou “uma escocesa”. Mesmo assim, não são exatamente equivalentes, pois *Scottish*, é um adjetivo do inglês, segue a regra do sufixo -ish, como outras palavras do mesmo grupo (*Polish, Irish, British, English*) e não funciona em qualquer contexto, isto é, não pode dispensar o substantivo quando usado formalmente. *Scot*, singular, e *Scots*, plural, são muito mais versáteis: *Scot* pode funcionar como adjetivo pátrio e *Scots* pode designar a língua ou o povo, e também é plural de *Scot*, como em “*they are Scots*” e também como elemento de palavra composta como em “*he is a Scotsman*”. Não menos confuso é afirmar que há ambiguidade ao chamar alguém de “*Scots people*”, pois se está dizendo ao mesmo tempo que são “*Scottish people*”, (pessoas escocesas ou povo escocês) e pessoas que são escocesas e falam scots.

Em inglês, *a Scottish language*, uma língua escocesa, pode se referir tanto ao inglês quanto ao scots e ao gaélico. O termo *Scots*, entretanto, define exatamente uma língua, que não é nenhuma das outras duas. A obra de referência de William Labov, *Padrões Sociolinguísticos*, por exemplo, na tradução brasileira de Marcos Bagno (2008), utiliza os termos escocês e “escocês (dialeto)”⁴⁵, sem permitir que o leitor descubra se no original está *Scots* ou *Scottish English*, que podem não ser a mesma coisa. Há duas passagens sobre “escocês (dialeto)” nessa obra. Na página 260, temos “nos dialetos ingleses da Escócia” enquanto no original, com justeza, lemos “*in the English dialects of Scotland*” (p. 224). No entanto, na página 396 da tradução brasileira, temos “quando os grupos finais -pt e -kt foram obrigatoriamente simplificados no **dialeto escocês**” (grifo meu) para “*when final clusters -pt and -kt were obligatory simplified in Scots*” (p. 322, grifo meu), no original. Se o scots é uma língua, não é, portanto, um dialeto do inglês. Da mesma forma, referir-se ao scots como “dialeto escocês” é não lhe conferir *status* pleno de língua.

⁴⁵Labov, 2000. Índice remissivo, p. 314. Sem ter acesso ao original, não se sabe se de fato o original apresenta apenas “*Scots*”, “*Scots (dialect)*”, “*Scottish English*” ou “*Scottish English (dialect)*”, que seriam representações diferentes de realidades linguísticas distintas. Na página 260 do livro, a referência do índice aparece na frase “nos dialetos ingleses da Escócia”, o que não sana a dúvida, mas reforça as hipóteses de *Scottish English*, com ou sem *dialect* entre parênteses.

Quanto ao termo a ser utilizado, reconhecemos que é difícil optar por “scots” ou por “escocês”, porque se, por um lado, a primeira alternativa define e dirime as dúvidas quanto ao objeto linguístico referenciado, por outro, perde em funcionalidade dentro da gramática do português. Seria necessário trocar “língua escocesa” por “língua scots” (ou *Scots*, com maiúscula? Itálico, posto que não está traduzida?), e “gramática escocesa” por “gramática do *Scots*”. Há, contudo, registros mais ou menos formais do uso do termo *scots* (com letra minúscula e em itálico) em português brasileiro para se referir ao *Scots*.

Na nota “sobre a tradução” na edição brasileira de *Trainspotting*, por exemplo, os tradutores Daniel Galera e Daniel Pelizzari informam ao leitor que a língua em que Irvine Welsh escreve é:

uma mistura do inglês clássico com o central *scots*, uma das cinco variantes principais do *scots*, dialeto falado no sul da Escócia e em parte da Irlanda do Norte, reconhecido pelo governo britânico como idioma independente. (Welsh, 2004, p. 286, anexo “Sobre a Tradução”, grifos dos autores da nota).

Os autores utilizam o termo *scots*. O dado que nos chama atenção é o fato de terem utilizado o itálico que se usa para grifar palavras estrangeiras, mas iniciando com letra minúscula, enquanto no inglês os nomes das línguas, bem como os respectivos adjetivos pátrios, são obrigatoriamente iniciados com maiúscula.

Também é interessante observar que a pesquisa por “língua escocesa” no mecanismo de busca Google direciona para uma imagem antes dos links disponíveis, onde aparece a bandeira da Escócia, o nome do país e uma seta para as “línguas oficiais”, listadas logo abaixo, a “Língua inglesa”, a “Língua gaélica escocesa” e o “Scots” (com letra maiúscula, sem itálico).

Por todas essas questões, um movimento é necessário: definir a utilização do termo estrangeiro *Scots* ou *scots* ou *escocês*, quando a frase exigir o adjetivo em português. Para fins de praticidade e para não criar confusão com o adjetivo “escocês”, opto pela utilização de *scots* para me referir à língua *Scots*. É importante salientar que isso não põe fim à discussão, tampouco deve servir como norma para os que escreverem sobre o assunto em português. Trata-se apenas de uma opção por um termo que, apesar de um pouco estranho à língua portuguesa, evita alguns problemas de ambiguidade.

Este trabalho não é sobre o *status* específico do scots como língua ou como dialeto do inglês. Essa discussão se faz em seus meios apropriados. Posto que se trata de assunto não encerrado, neste momento corroboro com os estudiosos que afirmam que o scots é língua, e não apenas um dialeto regional do inglês.

No entanto, o que traduzo é o inglês da classe trabalhadora de Glasgow, como já vimos, com influência do scots. Arrisquei-me a ler em scots e até a traduzir dessa língua, como já exemplificado em trechos acima. Encontrei os seguintes graus de possibilidade de tradução, paralelos às dificuldades para a tarefa. São eles: (1) tradução por similaridade com o inglês; (2) utilização do dicionário *Scots-English* que, embora seja muito limitado, é obra de referência na Escócia e, até certo ponto, pode-se dizer, de autoridade; (3) tradução de trecho difícil pelo sentido possível dado pelo contexto; e (4) a não-tradução por falta de conhecimento linguístico suficiente, entre outras causas de intraduzibilidade. Quando traduzimos do inglês, por outro lado, há muito mais recursos disponíveis, embora sempre haja algumas dificuldades específicas. Voltaremos a essas questões mais detalhadamente no capítulo 4, que trata da tradução de *How Late*.

Por que me interessa uma experiência laboratorial de tradução do scots? Como tradutor cuja principal língua de trabalho é o inglês, importa saber o quanto há de outra língua efetivamente na obra de Kelman. O pesquisador de literatura escocesa Kövesi afirma que Kelman usa uma grafia oscilante, uma representação quase fonética que não é necessariamente nem o inglês padrão, nem o scots padrão.

Os textos ficcionais de Kelman não são articulados em inglês padrão ou scots padrão: ocasionalmente marcados pela expressão quase fonética e com marcadores linguísticos de localidade – sempre Glasgow quando reconhecível – as vozes são largamente variáveis, polivalentes, inconsistentes e expressas em um kelmanês fluido, sempre mutável, um estilo que é construído pelo próprio autor (KÖVESI, 2007, p. 7, tradução minha)⁴⁶

Ainda que haja uma tendência de concordar com o crítico – no que diz respeito ao estilo bastante específico de Kelman e ao seu trabalho de esculpir a linguagem para criar vozes escocesas tão autênticas como se as estivéssemos ouvindo –, pode-se ainda

⁴⁶. No original: “*Kelman’s fictional texts are not voiced in standard English, or in standard Scots: occasionally pockmarked by quasi-phonetic rendition, and linguistic markers of locality – always of Glasgow where recognizable – the voices are broadly variable, polyvalent, inconsistent, and rendered in fluid, changing Kelmanese, a style of his own making*”.

argumentar que a grafia oscilante, quando escrevendo em scots, ou em inglês com influência do scots, não é uma característica específica do escritor, e sim um traço da escrita da língua escocesa que, até onde esta pesquisa pôde observar, não tem uma ortografia amplamente fixada. Quando se diz, por exemplo, que autores de ficção como Kelman e Welsh escrevem em “estilo fonético”, isto é, representando a fala de uma dessas variantes através da escrita no texto literário, de uma forma ou de outra confere-se autenticidade à forma escrita que produzem.

Na seção a seguir, será abordado o dialeto de Glasgow, no qual Kelman escreve, e também os outros dialetos do scots.

1.3.3 O dialeto de Glasgow

Glasgow é uma das cidades mais importantes da Escócia, sendo inclusive maior em área e mais populosa que a capital do país, Edimburgo. Localiza-se às margens do Rio Clyde numa região das Terras Baixas hoje denominada *Greater Glasgow and the Clyde Valley*. É uma cidade industrial e portuária que produziu, a partir da Revolução Industrial, sobretudo, têxteis, agentes químicos e navios. Também era o porto que conectava as embarcações dos Estados Unidos com a Grã-Bretanha. É nesse contexto que se forma e, com o passar do tempo, estabelece a cultura da classe trabalhadora da cidade.

A quase totalidade da crítica literária sobre Kelman se refere à língua expressa em sua obra como a língua – ou dialeto – da classe trabalhadora de Glasgow (*Glaswegian working-class language*). Como vimos na seção anterior, foram as classes subalternas da sociedade escocesa que preservaram, ainda que sem uma intenção deliberada [sobre o assunto], o scots.

Para falar de classe trabalhadora, é importante ressaltar a dinâmica das classes sociais e econômicas no conjunto de países do Reino Unido, inclusive na Escócia. Por se tratar de uma monarquia, a classe mais superior é a nobreza, que tem também sua hierarquia interna (rei/rainha, príncipe/princesa, duque/duquesa, conde/condessa, e aí por diante). O primeiro corte que divide a sociedade britânica é, portanto, o que separa os nobres dos não-nobres, antigamente chamados de plebeus ou súditos. Como se trata de uma monarquia contemporânea, o termo “plebeu”, por ser pejorativo, tornou-se

anacrônico. Entre os que não possuem título de nobreza, há divisões sociais econômicas como nas repúblicas, isto é, países governados por presidente(a) ou primeiro(a)-ministro(a).

Na realidade britânica, duas classes que se distinguem bem, depois da divisão entre os nobres e os não-nobres, são a classe média e a classe trabalhadora, que seriam, respectivamente, a classe intermediária e a classe baixa. Sendo assim, ao se mencionar classe média dos países britânicos, a denominação nem sempre coincide com o que se entende por classe média no Brasil, e equivaleria mais à nossa classe média-alta. A classe trabalhadora no Reino Unido pode equivaler, dependendo de onde se observa, à nossa classe média, que é composta de trabalhadores um pouco mais bem remunerados que os considerados pobres. Tal noção de classes que divide a sociedade em classe trabalhadora, classe média e classe alta está presente na fortuna crítica sobre Kelman. Da mesma forma, aparece em *How Late* quando Sammy se refere às pessoas de classe média e às de classe alta.

Por conseguinte, mantive a definição e terminologia dos autores em estudo ao referir-me à variante da “classe trabalhadora” de Glasgow (onde de alguma forma está preservado o scots), e que assim se define:

O dialeto de Glasgow é frequentemente definido como híbrido, baseado no scots da região oeste central e alguns elementos de outras variedades do scots central, misturado com inglês-padrão, e influenciado pelo inglês falado nas Terras Altas e o da Irlanda. O resultado é um vocabulário que deriva de tantas fontes usadas dentro da sintaxe do inglês escocês e inclui elementos da gramática do scots. Os traços distintivos da variante de Glasgow são a combinação do dialeto do scots com influência das Terras Altas e da Irlanda. (MÜLLER, 2011 p. 19, tradução minha)⁴⁷

A aceitação desse híbrido, que é o dialeto de Glasgow, como a língua scots, alerta Müller, “é uma ameaça à pureza linguística porque borra a distinção entre o scots e o inglês (MÜLLER, 2011 p. 24, tradução minha).⁴⁸ Isto é, mesmo entre os que defendem o

⁴⁷ No original: “*The Glaswegian dialect is often defined as hybrid based upon West Central Scots and some elements of the other varieties of Central Scots, intermingled with Standard English, and influenced by Highland and Hibernian Englishes. The result is a vocabulary that is drawn from many sources used within a Scottish English syntax and includes elements of Scots grammar. The distinctive Glaswegian phonetic features are a combination of Scots dialect with Hibernian and Highland influences*”.

⁴⁸ No original: “*The acceptance of the hybrid Glaswegian as Scots poses a linguistic purity threat because it blurs the distinction between Scots and English languages*”.

scots como língua, protegendo-a do peso do prestígio do inglês, há os que acabaram por marginalizar uma das suas variantes mais produtivas em termos literários. Um exemplo é o que aconteceu com o poeta Tom Leonard, contemporâneo de Kelman e um dos inspiradores daquela geração de escritores e das que viriam a seguir. “Puristas tanto do scots como do inglês criticaram o dialeto de Glasgow e a reprodução dele feita por Leonard – sugerindo que ele deveria escolher um ou outro lado (KAY, 2006 p. 151, tradução minha)⁴⁹. Ainda, conforme Müller, “o movimento pelo ‘belo scots’, que (...) domina os produtos culturais tais como obras literárias (...) oprime outras vozes tais como o dialeto de Glasgow” (idem, p. 25).⁵⁰ E quais, portanto, são essas diferentes vozes do scots, isto é, como é variante linguística do scots, que nos permite falar em dialeto de Glasgow como variante do scots?

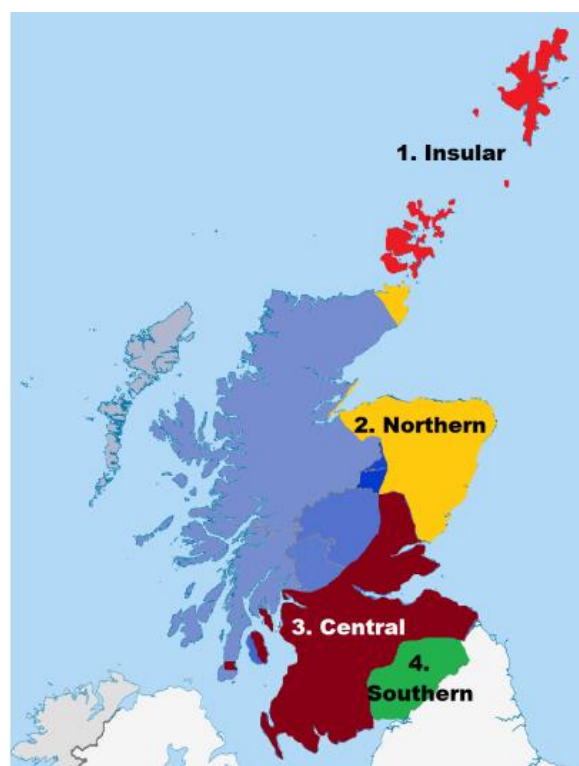
Billy Kay (2006) afirma que, por não haver “um padrão reconhecido da forma de falar atualmente, muitos acreditam que os vários dialetos falados na Escócia são dialetos do inglês” (p. 173, tradução minha)⁵¹, e logo adiante assegura que, na verdade, são dialetos do scots e formam um contínuo com a língua da Idade Média. Em algumas áreas como Angus, no oeste do país, a língua mantém-se mais preservada. O estudioso apresenta os dialetos do scots, que são os mesmos da imagem abaixo:

⁴⁹No original: “*Purists of both the Scots and English languages have criticised the Glasgow dialect and Leonard’s reproduction of it – suggesting he should join one side or other.*”

⁵⁰No original: “*the ‘Good Scots’ movement, which (...) dominates cultural products such as literary works (...) oppresses other voices such as the Glaswegian dialect*”.

⁵¹No original: “*Because Scots does not have a recognized standard spoken form today, many believe that the various dialects spoken in Scotland are dialects of English*”.

Mapa da distribuição do scots:



Fonte:

<http://media.scotslanguage.com/library/document/The%20Dialects%20of%20the%20Scots%20Language.pdf>, acesso em junho de 2019

O scots central ainda se divide em scots do centro-oeste, do centro-sul e de Ulster (Irlanda). Segundo Kay, o scots do centro-oeste engloba as variantes tanto de Glasgow como de Edimburgo, que são diferentes. Na capital, a língua é mais anglicizada e a cultura é, de modo geral, de classe média, com maior acesso à universidade e a escolas particulares (onde o inglês tem predominado nos últimos séculos). Em Glasgow, por outro lado, a cultura é de classe trabalhadora. “Em Edimburgo, às vezes é difícil dizer se alguém é escocês ou inglês pelo sotaque; em Glasgow isso raramente acontece”, afirma Kay (2006 p. 179, tradução minha)⁵². Mesmo a classe média em Glasgow, que pode não gostar do dialeto de sua cidade, é influenciada por ele. Por outro lado, tendo em conta o prestígio do inglês, mais a questão da classe social desfavorecida, o que pode ser facilmente

⁵² No original: “*In Edinburgh, it is sometimes difficult to tell if someone is Scottish or English by their accent; in Glasgow, that confusion rarely exists*”.

concluído é que, “em resumo, a língua da classe trabalhadora de Glasgow é posicionada como ‘língua ruim’ entre dois padrões, do inglês e do scots” (MÜLLER, 2011 p. 25)⁵³.

Trata-se, portanto, de uma variante altamente estigmatizada, salvo pelos participantes do movimento tanto de preservação da língua quanto da objeção ao estigma, como o ativista da língua, Billy Kay, e as iniciativas da *Scots Language Society* e do *Scots Language Centre*⁵⁴, entidades da sociedade civil escocesa que promovem ações pelo uso e preservação do scots.

⁵³ No original: “*To summarise, the Glasgow working-class language is positioned as ‘bad language’ between the two standards of English and Scots*”.

⁵⁴ Disponíveis em <https://www.lallans.co.uk/> e <https://www.scotslanguage.com/>, respectivamente.

2. James Kelman

Como melhor apresentar um escritor escocês reconhecido mundialmente, mas desconhecido do público brasileiro em geral? Pela sua proximidade com o conterrâneo mais famoso, o autor de *Trainspotting*, Irvine Welsh? Pelo filme baseado em seu último romance, *Dirt Road*, mas que não estreou no Brasil?⁵⁵ Pela sua obra que inclui mais de dez romances, livros de contos, livros de ensaio e peças de teatro? Pelos prêmios literários que ganhou, entre eles, o mais importante do Reino Unido, o Booker Prize?⁵⁶ Pela sua atuação e militância em causas humanitárias que, assim como acontece com seu amigo pessoal e intelectual, Noam Chomsky, poderiam fazê-lo mais conhecido do que pela sua obra?⁵⁷

Foto de James Kelman e Noam Chomsky.



Kelman and Chomsky in 'The Black Man' in Govan in 1990. Note George Davie, Philosopher, top right.

Fonte: Revista *The Drouth Issue 30* (versão impressa).

⁵⁵ *Dirt Road to Lafayette* (2018), direção de Kenneth Glenaan e roteiro de James Kelman.

⁵⁶ Importante prêmio britânico de literatura inaugurado em 1968.

⁵⁷ Na foto: Kelman e Chomsky em um pub no bairro do escocês, Govan, em Glasgow, além do filósofo George Davie, de pé à direita. A figura é retirada da revista *The Drouth* (sem informação precisa da data de publicação). Segundo informações da revista, a foto é de 1990, e a entrevista, isto é, a conversa entre os autores, de 2004. Disponível em: <http://www.thedrouth.org/the-sense-of-helplessness-is-more-of-a-choice-than-a-reality-in-my-opinion-james-kelman-in-dialogue-with-noam-chomsky/>, acesso em janeiro de 2020.

Kelman tem tudo isso, mas não é conhecido no nosso país, muito provavelmente porque não tem sequer uma [única] publicação sua traduzida para o português e disponível nas livrarias brasileiras. É inegável que é conhecido no universo literário anglófono, bem como em muitos países do continente europeu. Também não se pode omitir que a sua obra é rodeada de polêmicas, contestações, reprimendas. Mas mais do que isso, Kelman é um escritor muito reverenciado e reconhecido, traduzido para várias línguas, mas não para o português, nem mesmo em Portugal.

Ele também parece ter uma personalidade rebelde, que não se dobra a interesses comerciais; é um escritor que busca na sua escrita exprimir a essência de como vê sua função de escritor, mostrando gente simples, oprimida – também rude, agressiva e nada polida –, mas que, sobretudo, ganha voz na sua produção literária. Como diria Scott Hames, organizador de um livro sobre o escritor, “há uma noção de que Kelman se recusaria a pertencer a qualquer clube que o aceitasse como membro”⁵⁸ (HAMES, 2010 p. 2). Kelman não se beneficia da popularidade dos outros. Ele não se aproxima de outros escritores escoceses mais famosos para obter uma notoriedade que é inclusive merecida, escritores como Irvine Welsh e Ian Rankin, um pouco posteriores a ele e que o reconhecem como uma espécie de precursor. Kelman, segundo parece, não se promove muito.

Existe uma diretriz bem clara e amplamente aceita entre escritores iniciantes que um escritor deve antes de tudo promover-se a si mesmo, antes até de tentar publicar o primeiro livro. “Escritores hoje em dia não são somente autores, mas marqueteiros de si mesmos”, diz Carrie Prestito, agente literária numa editora dos EUA, em seu blog profissional⁵⁹. Pode-se dizer, com base no que pode ser observado, que Kelman é um escritor que pouco quis promover a si mesmo, senão a obra, e jamais de forma apelativa. As polêmicas que o envolveram, ou mais especificamente a sua obra, sobretudo o romance *How Late*, meu objeto de estudo e tradução, não chamaram atenção para o que era importante, como veremos um pouco adiante. Em se tratando de recursos tecnológicos disponíveis – as redes sociais –, mesmo que de forma tímida, quase passiva, para divulgar a própria obra, foi apenas no ano de 2019 que Kelman resolveu inaugurar um website

⁵⁸No original: *There is a sense in which Kelman refuses to belong to any club which would accept him as member.*

⁵⁹ No original: *Authors today are not just writers, they are marketers.* Disponível em <https://www.manuscriptwishlist.com/2016/08/tips-to-promote-yourself-as-an-author-before-and-after-publication/>, acesso em 02 de setembro de 2019.

(<http://jameskelman.net/>) e uma conta no Twitter (@JamesKelmanDotNet). Há muitos anos, profissionais de praticamente qualquer área usam as mídias sociais para propagandear seu trabalho, escritores inclusive. Kelman, que escreve desde a década de 1970 e está com 74 anos de idade, finalmente se rendeu às mídias sociais. Mas, pelo menos aparentemente, ele não trabalha muito na ampliação da sua popularidade.

A intenção aqui é dar o máximo de informação possível sobre Kelman e, ao mesmo tempo em que relato sua relevância como escritor no sistema literário da língua inglesa, justifico a importância da sua tradução para o nosso sistema literário. Assim sendo, abordarei sua biografia, sua militância, sobretudo sua obra.

É na importância atribuída a sua obra que também estão as razões de traduzi-la. Kelman desenvolveu uma narrativa que coloca o leitor em intimidade com os protagonistas, com seus pontos de vista, seus pensamentos. Como diz Céline Schwaller, tradutora de cinco romances de Kelman para o francês, “Kelman é incomparável, eu acho, no que concerne ao monólogo interior, com os erros, as hesitações, as repetições, as pausas, as frases que não vão a lugar nenhum”⁶⁰. Já Kövesi, autor de um dos mais relevantes livros que versam exclusivamente sobre Kelman, considera-o “um escritor das minorias, alguém que questiona o poder do discurso majoritário ao enfatizar e questionar seu caráter estrangeiro dentro do que é inglês, e da problemática política das línguas na Escócia” (KÖVESI, 2007 p. 30, tradução minha)⁶¹.

Em *Contemporary Scottish Literature: A reader's guide to essential criticism*⁶², o texto introdutório abre com o seguinte trecho:

As últimas duas décadas do século XX testemunharam uma dramática transformação no perfil do público e atenção da crítica tributada à literatura escocesa. A grande consideração pela escrita escocesa contemporânea é confirmada pelo número de prêmios que seus autores têm recebido. A *Disaffection*, de James Kelman (nascido em 1946) ganhou o prêmio literário mais antigo do mundo, o James Tait Black em 1989, e após isso Kelman se

⁶⁰ No original: *Kelman n'a pas son égal, je pense, en ce qui concerne le monologue intérieur, avec ses errances, ses hésitations, ses répétitions, ses pauses, ses phrases qui ne vont nulle part*. Disponível em: http://next.liberation.fr/livres/2017/11/24/celine-schwaller-kelman-n-a-pas-son-egal-pour-le-monologue-interieur_1612307, visualizado em 21 de agosto de 2018.

⁶¹ No original: “*I consider Kelman as a minoritarian writer, as someone who questions the power of majoritarian discourse by foregrounding and questioning his foreignness within English, and the troubled politics of language in Scotland*”.

⁶² “Literatura Escocesa Contemporânea: um guia essencial de leitura crítica” (MCGUIRE, 2009), livro sem tradução para o português.

tornaria o primeiro escritor escocês a ganhar o Booker Prize, em 1994, com seu romance *How Late It Was, How Late*. (MCGUIRE 2009, p. 1, tradução minha)⁶³

Como se pode observar na citação acima, Kelman é citado duas vezes no texto introdutório do livro de Matt McGuire, antes dos outros autores escoceses contemporâneos. A obra de onde tal citação foi extraída é um livro de crítica literária sobre a literatura escocesa contemporânea, e nele são analisadas as obras de praticamente todo escritor ou escritora da Escócia que publicou algo importante nas últimas décadas antes da sua própria publicação. É natural que, em obras de crítica literária como *The Edinburgh Companion to James Kelman*⁶⁴, o texto da introdução abra com as palavras “James Kelman é provavelmente o mais importante escritor escocês em atividade, certamente o mais influente e aclamado” (HAMES, 2010 p. 1). O que chama atenção, contudo, é a referência ao precursor que, no dizer do mesmo organizador do guia crítico e um dos seus autores, “é talvez a mais importante influência sobre a geração de escritores mais jovens (Irvine Welsh, Janice Galloway, Alan Warner, A. L. Kennedy, Duncan McLean, Alan Bisset, por exemplo) que fizeram recentemente a literatura escocesa tão admirada”⁶⁵. Gustav Klaus, autor de outro livro que versa especificamente sobre a obra de Kelman, complementa que, para além do seu reconhecimento na Escócia e no Reino Unido, a obra de Kelman “é um conjunto de escritos de renome internacional, como atestam as edições norte-americanas e as traduções para o alemão, o francês, o espanhol, o holandês e o norueguês” (KLAUS, 2004 p. 1).

Em 19 de novembro de 2020, outro escritor escocês foi agraciado com o Booker Prize. Douglas Stuart recebeu o prêmio por *Shuggie Bain*, em que narra a história de um menino com inclinação à homossexualidade e uma mãe alcóolatra, entre as décadas de 1980 e 1990 em Glasgow. O fato de Stuart ser apenas o segundo autor escocês ganhador do Booker Prize fez com que inúmeros jornais do mundo veiculassem a notícia mais ou

⁶³ No original: “The latter decades of the twentieth century witnessed a dramatic transformation in the public profile and critical esteem afforded to Scottish literature. The high regard of contemporary Scottish writing is born out in the number of awards its authors have received. *A Disaffection*, by James Kelman (born 1946), won the world’s oldest literary prize, the James Tait Black, in 1989, while Kelman became the first Scottish author to win the Booker Prize in 1994 with his novel *How Late It Was, How Late*”.

⁶⁴ “Guia crítico da Universidade de Edimburgo sobre a obra de James Kelman” (Hames et al., 2010), livro sem tradução para o português.

⁶⁵ “...he is perhaps the major influence on the younger generation of writers (Irvine Welsh, Janice Galloway, Alan Warner, A. L. Kennedy, Duncan McLean, Alan Bissett, for example) who have made recent Scottish writing so compelling – and so easy to describe – complacently as a ‘new renaissance’ reflecting national confidence” (HAMES, 2010 p. 2)

menos nesses termos: é o segundo autor escocês desde James Kelman, que ganhou o prêmio em 1994 com *How Late*⁶⁶. Há também menções à linguagem do romance de Stuart, que também inclui o scots e o dialeto da classe trabalhadora de Glasgow.

2.1 Uma curta biografia (e a mais curta autobiografia)

Kelman nasceu em Glasgow, na Escócia, em 9 de junho de 1946. Abandonou a escola aos 15 anos para trabalhar, fato que o autor gosta de lembrar publicamente, como na sua participação no Edinburgh Book Festival de 2018⁶⁷. Sua família emigrou para a Califórnia, nos Estados Unidos, onde ele viveu de 1963 a 1964, dos 17 aos 18 anos. Ao retornar à Grã-Bretanha, teve empregos variados, incluindo motorista de ônibus em Glasgow, trabalhador rural nas Channel Islands (próximas da França, mas pertencentes à Grã-Bretanha), misturador de matéria-prima de telhas de amianto em Manchester, na Inglaterra, e trabalhador da construção civil em Londres.

Começou a escrever aos 22 anos, enquanto ainda morava em Londres, e onde também conheceu sua esposa, Marie Connors, de Swansea, no País de Gales. Em 1970, o casal se mudou para Glasgow. Kelman fez, de 1971 a 1972, aulas de escrita criativa com Philip Hobsbaum (1932-2005), e ali se formou o “grupo de Glasgow”, tópico que será retomado adiante em seção específica. No site do autor, na seção “arquivo”, relata-se que, mesmo tendo publicado seu primeiro livro de contos em 1973, “continuou dirigindo ônibus até o começo de 1974, depois conseguiu emprego em um fábrica”⁶⁸. É interessante observar que Kelman já era um autor publicado antes de começar, em 1975, uma graduação em inglês e filosofia na Universidade de Strathclyde, em Glasgow.⁶⁹

⁶⁶ Entre os veículos que noticiaram o prêmio de Douglas Stuart fazendo referência a Kelman foram: Yahoo Actualités, SME.sk, Herald.es, La Repubblica, Yahoo Canada Finance, Ardossan and Saltcoat Herald, VRT NWS, Diário IOL, Volksdrant, Monopoli.gr, Adevărul, ElCultural.com, Renascença, Europe Infos, The Guardian, The National, RTVE, Deutsche Welle, Brisbane Times, Frankfurt Allgemeine Zeitung, Yahoo News Canada, Vn Express, Herald Scotland. Esse dado foi obtido pelo alerta do mecanismo de busca Google entre os dias 19 e 21 de novembro de 2020.

⁶⁷ O vídeo de Kelman se apresentando está disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=JvPAx-4O0rc> sob o título “James Kelman at the Edinburgh International Book Festival. Acesso em janeiro de 2018.

⁶⁸ No original: “*He continued driving buses until early 1975, then got a job in a factory*”. Disponível em <http://jameskelman.net/archive/>, acesso em agosto de 2019.

⁶⁹ Não fica claro, a partir das breves (e incompletas) biografias sobre o autor, como ele acessou o ensino superior uma vez que tinha abandonado a escola para migrar com a família para os EUA. Também não é

O recentemente lançado *website*, no final de julho de 2019, não traz tanta informação a mais para quem já pesquisava o autor. Mas algumas informações são curiosas, como a imagem do contracheque digitalizado de quando ele era motorista de ônibus. No mesmo sítio, Kelman apresenta a sua história de vida com o (excepcionalmente curto) texto:

Nasci em Glasgow em junho de 1946 e parei de ir à escola em 1961. Andei por aí, tive vários empregos em vários lugares. Eu morava em Londres quando comecei a escrever: perambulações, divagações, diversas fantasmagorias, histórias; enfim, me comprometi com aquilo e continuei escrevendo. Em 1969, quando estava trabalhando em Londres, conheci Mary Connors, do sul do País de Gales e me casei com ela. Nos estabelecemos em Glasgow. Desde então existo como escritor, pai e avô, tendo sempre o apoio da minha mulher. Ainda moramos em Glasgow, não muito longe das nossas filhas e netos. Ainda me debruço sobre as perambulações, divagações e assim por diante. Saúde! (tradução minha)⁷⁰

Tem-se a impressão de que Kelman não gosta de falar de si mesmo, a não ser que seja de modo muito resumido e breve. Para conhecer o autor e sua história, é preciso vasculhar a internet atrás de entrevistas – onde um pouco ele se revela – e aceitar que há um pouco do autor em seus personagens. O protagonista de seu primeiro romance publicado, em 1984, *The Busconductor Hines*, por exemplo, é um condutor (cobrador) de ônibus, emprego que Kelman conheceu quando foi motorista. Nos seus livros de ensaios, *Some Recent Attacks*, publicado em 1992, e *And The Judges Said...*, de 2002, Kelman expressa seus pontos de vista sobre diversos assuntos, que vão desde a política nas relações internacionais (o neocolonialismo) até sobre o seu próprio fazer literário. Esses livros, no entanto, não estão mais inteiramente disponíveis no mercado. O primeiro está fora de catálogo e o segundo só é disponibilizado na versão digital, como *e-book*.

meu objetivo preencher essas lacunas, até porque serviriam para satisfazer somente uma curiosidade e não seriam informação relevante de fato. Mas pode-se supor que ele realizou ou estudos complementares ou testes que fizeram o sistema educacional escocês aceitá-lo no ensino superior. Também é importante lembrar que Kelman deixou o ensino formal já com quinze anos de idade, provavelmente já tendo cursado parte do ensino médio.

⁷⁰ No original: “I was born in Glasgow, June 1946, and left school in 1961. I moved around, working in various jobs in various places. I was living in London when I started writing: ramblings, musings, sundry phantasmagoria, stories; whatever, I committed to it and kept at it. In 1969 while working in London I met and married Marie Connors from South Wales. We settled in Glasgow. Since then I have existed as writer, father and grandfather, supported by the same lady. We still live in Glasgow, not far from our kids and grandkids; and I still plug away at the ramblings, musings and so on. Sláinte.” Disponível em <http://jameskelman.net/>, acesso em agosto de 2019.

Nas suas influências literárias estão a literatura europeia e a norte-americana, muito mais do que a britânica. Ele teve contato com a literatura britânica ainda em criança; como relata o autor, “era inconcebível que eu algum dia encontraria naquelas páginas garotos do meu meio, minha cultura e minha experiência de vida. Não falo de garotos escoceses em geral, falo de garotos escoceses da classe trabalhadora”⁷¹. Ou ainda, como, de modo contundente, expressa Kövesi, “quando Kelman avaliou a história literária britânica, sentiu que a separação entre variantes linguísticas era ilustrativa e reprodutiva de uma sociedade dividida, da estrutura de poder, de estratificação de classes” (2007, p. 13, tradução minha).⁷²

Desde a década de 1970, portanto, Kelman escreve, publica e é lido, traduzido e novamente é lido. Sua produção é bastante significativa. No entanto, aparentemente não é bem-sucedida em termos comerciais. Em matéria do *The Guardian* de 29 de julho de 2012, Decca Aitkenhead relata que:

no passado, Kelman tinha dito que o rumor provocado por *How Late It Was, How Late*, prejudicou sua carreira em termos comerciais. Sua escrita nunca rendeu dinheiro suficiente para sustentar a si mesmo e a família; a renda da esposa como assistente social e a sua própria como professor de escrita criativa mantiveram a casa e duas filhas com tranquilidade. Se ele tivesse se tornado fabulosamente rico por causa da escrita, claro, ele teria achado a riqueza conflitante com a sua identidade. (tradução minha)⁷³

Kelman de fato foi professor de escrita criativa, segundo a breve biografia apresentada por Scott Hames (2010, viii), o que também é confirmado por informações do site do autor⁷⁴. Ele foi professor no Goldsmiths College em Londres, na Universidade

⁷¹ No original: “*it was inconceivable that I would ever in my life meet up with boys from my own background, my culture and life experience, between these pages. I’m not talking about Scottish kids in general I’m talking about Scottish working-class kids.*” Kelman, James. *And the Judges Said...: Essays*. Birlinn. Kindle Edition.

⁷² No original: “*When Kelman assessed British literary history, he felt that the separation between language varieties was illustrative and reproductively of a divided society, of structure of power, of class stratification.*”

⁷³ No original: “*in the past Kelman has said that the uproar provoked by How Late It Was, How Late damaged his career in commercial terms. His writing has never generated enough money to support himself and his family; his wife’s income as a social worker, and his own from teaching creative writing, kept the couple and their two daughters afloat. Had he become fabulously rich from his writing, of course, he might have found wealth quite confronting for his identity.*” Disponível em <https://www.theguardian.com/books/2012/jul/29/james-kelman-why-is-my-work-so-upsetting>, acesso em julho de 2019.

⁷⁴ <http://jameskelman.net/archive/>. Os “arquivos” são alguns documentos digitalizados. Sobre ser professor de escrita criativa, apenas se menciona onde Kelman foi professor e disponibiliza-se o link para o conteúdo programático de suas aulas. Acesso em agosto de 2019.

do Texas em Austin, na Universidade Estadual de San Jose na Califórnia, as duas nos Estados Unidos. Na Universidade de Glasgow, na Escócia, dividiu a disciplina com Tom Leonard e Alasdair Gray. Hames (idem) menciona que a experiência em Glasgow teve curta duração, mas não há informações sobre em que ano isso aconteceu ou por quanto tempo. Logo adiante, na mesma matéria do *The Guardian* que é, na verdade, uma entrevista, a jornalista pergunta ao escritor se alguma parte dele se ressentiu do fato de não ter sido “belamente recompensado”, e ele responde:

De maneira nenhuma. Nunca me ressentiu por isso, porque eu sempre achei outras formas de trabalho e estou acostumado a ter outros empregos, que me roubam tempo. Assim, no sentido de uma metodologia minha [como escritor], parto da minha realidade econômica, em que eu concedo as minhas melhores horas para um empregador e tenho que achar meios de driblar isso. Para mim, isso significa que, se você começa a trabalhar às oito da manhã, você tem que estar de pé às cinco e meia para escrever por duas horas antes de sair. O que isso faz, provavelmente, é forçar você a ser disciplinado de verdade. A ideia do bloqueio criativo, para mim, é um absurdo. Se você só tem duas horas por dia e você é um escritor, então você usa as duas horas. (tradução minha)⁷⁵

2.2 A obra⁷⁶

Kelman teve seu primeiro livro de contos, intitulado *An Old Pub Near the Angel*, publicado em 1973. Outras publicações com textos curtos antes do primeiro romance datam de 1976: *Three Glasgow Writers*, coletânea com os conterrâneos Alex Hamilton e Tom Leonard; *Short Tales from the Night Shift*, de 1978, e *Not Not While the Giro*, de 1983.

Em 1984, lançou seu primeiro romance, *The Busconductor Hines*. Um ano após, publicou o segundo, *A Chancer*, que, de acordo com Hames (2010), fora escrito antes de *The Busconductor Hines*. Depois vieram mais dois livros de contos: *Lean Tales*, também

⁷⁵ No original: "No, not at all. It was never something I've resented, because I've always been able to find other ways of working, and I've been used to working in other jobs, and having to steal time. So in a sense my methodology [as a writer] begins from an economic reality that I have to give my best hours of the day to an employer, so I have to find ways to circumvent that. For me it meant, if you start work at 8 o'clock in the morning, you should be up at half past five in order to do two hours before you go. What it probably does is it forces you to really be disciplined. The idea of writer's block, for me, is just like an absurdity. "If you only have two hours a day, if you're a writer you use it". Disponível em: <https://www.theguardian.com/books/2012/jul/29/james-kelman-why-is-my-work-so-upsetting>, acesso em Agosto de 2019.

⁷⁶ Uma tabela com as obras e traduções está disponibilizada adiante, na seção 2.2.2.

de 1985, em coautoria com outros dois escritores, Agnes Owens e Alasdair Gray⁷⁷, e *Greyhound for Breakfast*, de 1987.

Em 1989, foi lançado seu terceiro romance, *A Disaffection*, que chegou a ser indicado para o Booker Prize. Em 1991 escreveu mais um livro de contos, *The Burn*, e uma coletânea de peças teatrais, *Hardie & Baird and Other Plays*. Em 1992, publicou uma coletânea de ensaios, intitulada *Some Recent Attacks: Essays Cultural and Political*, e, em 1994, foi impresso o romance *How Late*. Depois desse ainda vieram mais cinco romances: *Translated Accounts* (2001), *You Have to be Careful in the Land of the Free* (2004), *Kieron Smith, boy* (2008), *Mo said she was quirky* (2012) e *Dirt Road* (2016).

Há também mais um livro de ensaios, *And The Judges Said* (2002), outros seis livros de contos publicados desde *The Burn* (1991): *Seven Stories* (1996), contendo áudio do autor lendo os contos; *The Good Times* (1998); *Where I Was* (2005), uma seleção de textos a partir de *Lean Tales* (1985); *If It Is Your Life* (2010), *A Lean Third* (2014); e *That Was A Shiver and Other Stories* (2017). Suas publicações mais recentes incluem o livro de ensaios políticos *The Freedom To Think Kurdistan* (2019), o livro de memórias, *What I do – Memoirs* (2020)⁷⁸, e a coletânea de contos *Tales Of Here & Then* (2020). Essas três obras encontram-se disponíveis exclusivamente pela editora escocesa independente Thi Wurd, para vendas pela internet.

Alguns livros de contos não apresentam histórias inéditas, como é o caso de *Busted Scotch*, publicado nos Estados Unidos e não no Reino Unido, e de *A Lean Third* e *Selected Stories*.

O website do autor também relata inúmeras peças de teatro produzidas (mas não necessariamente publicadas, presume-se), além de uma tradução de uma peça em francês, *Le Rôdeur*, de Enzo Cormann (França, 1953), com o título *The Prowler* em inglês. Na tabela abaixo, podemos observar a atuação de Kelman como autor de teatro:

Quadro 1- Peças de Teatro:

Ano	Título	Observação
1978	<i>Hardie and Baird: The Last Days</i>	BBC Radio Scotland

⁷⁷ Alasdair Gray é talvez um dos conhecidos escritores escoceses da atualidade. Seu livro *Lanark – A Life in Four Books* (1981) tem tradução para o português (GRAY, 2001).

⁷⁸ Biográfico e autobiográfico, de acordo com a editora independente Thi Wurd: <https://www.thi-wurd.com/product/what-i-do-memoirs-by-james-kelman/>, acesso em novembro de 2020.

1985	<i>The Busker</i>	Roughcast Music Theatre Co., Glasgow
1987	<i>In The Night</i>	Roughcast Music Theatre Co., Glasgow
1987	<i>The Prowler (Le Rôdeur)</i>	Traverse Theatre, Edimburgo
1991	<i>Hardie and Baird and Other Plays</i>	Publicação em livro logo após encenação de <i>Hardie and Baird</i> no Traverse Theatre, Edimburgo
1994	<i>one, two – hey!</i>	Sound House
1998	<i>The Soup Enigma</i>	BBC Radio 3
2006	<i>How Late It Was, How Late</i>	WDR, (rádio da Alemanha)
2007	<i>They Make These Noises</i>	Arches Theatre Co., Glasgow
2007	<i>Herbal Remedies</i>	Arches Theatre Co., Glasgow
2007	<i>Spanner in the Works</i>	WDR (rádio da Alemanha)

Fonte: Elaborado pelo autor.

Como se observa em seus contos e romances, o estilo ficcional de Kelman é o que alguns chamam de “monólogo interior”. Mas, mais do que isso, o que acontece na narrativa típica de Kelman é um dinâmico fluxo de consciência onde podem se alternar, sem aviso, as vozes de um narrador muito próximo ao protagonista e as divagações deste. Os protagonistas são geralmente pessoas que, de alguma forma, sentem não se encaixar no meio social ou estão com algum problema de ordem psicológica, como ansiedade ou paranoia obsessiva, como é o caso de Sammy, em *How Late*. No modo de dizer de Klaus:

A cada passo na ficção de Kelman encontramos personagens problemáticos, nem inteiramente simpáticos nem totalmente desagradáveis, que estão alguma vez enredados em situações cotidianas reconhecíveis e dilemas existenciais indissolúveis. (...) O quadro não é de uniformidade cinza ou monotonia desarticulada, mas de uma variedade sem fim. (KLAUS, 2004 p. 5, tradução minha)⁷⁹

De acordo com Willy Maley, crítico literário e professor na Universidade de Glasgow,

como escritor, Kelman quer manter laços próximos com suas raízes, suas origens, sua cultura, sua bagagem de membro da classe trabalhadora e, no entanto, os personagens que ele cria na ficção se encontram num limbo, isolados

⁷⁹ No original: “At every step in Kelman’s fiction we encounter problematic characters, neither wholly sympathetic nor totally unlikeable, who are at once stuck in recognizably everyday situations and insoluble existential dilemmas. (...) The picture is not one of grey uniformity or inarticulate monotony, but of endless variation”.

das comunidades onde surgiram (MALEY, apud KÖVESI, 2007 p. 129, tradução minha)⁸⁰.

O resumo a seguir não dá conta, naturalmente, de expressar nem parte da força da linguagem literária de Kelman, tampouco pretende descrever de modo adequado o(s) personagem(ns). Como já foi dito, as obras do autor são monólogos interiores ou fluxos de consciência. Cada narrativa é a experiência de seu protagonista, e o leitor ou leitora é levado(a), no ato da leitura, para bem perto do lugar onde tais personagens veem e sentem o mundo. O que é contado, afinal, é a experiência dele no mundo, intermediada pela linguagem que, em tese, reflete a consciência – no sentido de “voz que fala na nossa cabeça” – ou ainda, de modo mais ousado, se a hipótese for válida, o inconsciente desse personagem. É somente lendo o romance, bem como seus contos e demais romances, que os entendemos, os protagonistas-narradores de Kelman. Assim, a sinopse a seguir serve apenas para exemplificar a obra de modo geral, mesmo que de modo insatisfatório.

How Late é uma das maiores realizações literárias do escritor e ao mesmo tempo um carma. Não há matéria nos jornais de língua inglesa que, quando citam Kelman, não relembre as polêmicas do Booker Prize de 1994. No romance conta-se a história de Sammy, pelo período de alguns dias desde a vez em que ele acorda na rua depois de uma bebedeira. O protagonista se indispõe com policiais à paisana, briga e apanha, vai preso e, possivelmente por causa da surra, fica cego. Depois ele é liberado e consegue voltar para casa, onde sua namorada, que é dona do imóvel, não está. Eles haviam discutido na véspera da fatídica bebedeira. Aos poucos, o universo de Sammy vai sendo revelado ao leitor através do ponto de vista do protagonista. O narrador, tecnicamente falando como veremos em mais detalhes no capítulo 3, não é de 1ª ou 3ª pessoa, mas o autor utiliza com frequência tanto a 2ª quanto a 3ª pessoas, às vezes a 1ª (por exemplo, quando Sammy fala e precisa dizer “I”, isto é, “eu”), e o efeito, que funciona, é que ao ler estamos de certa forma “vendo” com o ponto de vista da Sammy, ou bem próximo disso, uma vez que se trata de um personagem cego.

Paranoico, Sammy entra em pânico facilmente e não confia em ninguém. Ele é assediado por uma espécie de advogado (ou representante legal, como é mais próximo do

⁸⁰ No original: “As a writer, Kelman wants to maintain close links with his roots, his origins, his culture, his working-class background, yet the characters he creates in his fiction find themselves out on a limb, isolated from the communities which they arise”.

termo usado no livro), que quer ajudá-lo a obter uma indenização do governo, mas Sammy tampouco confia nele. O protagonista descobre que continua sendo observado pela polícia, porque ele é tirado de casa inadvertidamente para um longo interrogatório, suspeito de participar de contrabando. Os policiais tinham entrado sem que ele tivesse percebido. Sammy, com a limitação visual adquirida, precisa organizar a vida para escapar dessa situação toda complicada em que se encontra. Gifford⁸¹ sobre *How Late*, diz que “Kelman leva os leitores ao limite aqui; não de uma maneira sexual ou visceralmente chocante, digamos, de Welsh in *Trainspotting* (1993), mas um nível abaixo, de tédio mundano, frustração, perturbação” (GIFFORD, 2002 p. 882, tradução minha)⁸². Com a experiência da leitura que se faz quando se traduz, a minha opinião é que há menos tédio do que a leitura simples faz supor. Há muita ação na obra, embora sejam ações minimalistas – como os gestos, e o constante tatear em busca de localização no espaço – e muita tensão de não se saber onde está.

Quando cogitei inicialmente traduzir essa obra, parecia um desafio enorme porque seria necessário levar em consideração muito cuidadosamente essa questão da diferença que marca a obra, a saber, a variação linguística, e a informalidade ou a “quase-oralidade” em que a obra foi escrita. Os livros de Irvine Welsh, a propósito, têm muito mais alterações na ortografia em relação ao inglês do que os de Kelman, isto é, são muito mais em scots do que em inglês. *How Late* foi o primeiro romance deste autor que li com olhar de tradutor, mas é preciso admitir, agora sei, que não é o mais difícil para a tradução. O romance é o mais representativo de sua obra, e é aceitável que o foco do tradutor, segundo o meu ponto de vista nesta tese, esteja na informalidade/coloquialidade mais do que nos traços linguísticos regionais, que muitas vezes não podem ser traduzidos mantendo a referência ao seu lugar de origem. Essa discussão será feita de modo apropriado na análise da tradução feita, no capítulo 4.

2.2.1 A obra em tradução

⁸¹ Douglas Gifford (1940-2020, *R.I.P*) foi professor titular da cadeira de Literatura da Universidade de Glasgow, Faleceu em 28 de junho. É reconhecido por definir o panorama da literatura escocesa contemporânea, com seus limites e potenciais.

⁸² No original: “Kelman pushes his readers to the limit here; not in the sexual and viscerally shocking way, say of Welsh in *Trainspotting* (1993), but at a lower level of mundane boredom, frustration, bewilderment”.

Kelman tem várias obras traduzidas⁸³. No quadro abaixo, podemos observar a relação entre as publicações originais e as traduções publicadas⁸⁴:

Quadro 2 – Obras em tradução.

Ano	Título	Gênero	Línguas de tradução e ano
1973	<i>An Old Pub Near the Angel</i>	contos	
1976	<i>Three Glasgow Writers</i> (com outros autores)	contos	
1978	<i>Short Tales from the Night Shift</i>	contos	
1983	<i>Not Not While the Giro</i>	contos	
1984	<i>The Busconductor Hines</i>	romance	francês (1999), alemão (2003)
1985	<i>A Chancer</i>	romance	alemão (1993)
1985	<i>Lean Tales</i> (com outros autores)	contos	francês (2008)
1987	<i>Greyhound for Breakfast</i>	contos	alemão (1993)
1989	<i>A Disaffection</i>	romance	espanhol (1991), alemão (1994), norueguês (1999), francês (2002)
1991	<i>The Burn</i>	contos	
1991	<i>Hardie & Baird and Other Plays</i>	teatro	
1992	<i>Some Recent Attacks: Essays Cultural and Political</i>	ensaios	
1994	<i>How Late It Was, How Late</i>	romance	holandês (1996), norueguês (1997), croata (2002), russo (2003), alemão (2004), italiano (2006), esloveno (2006), tcheco (2011), espanhol (2014), francês (2015)
1997	<i>Seven Stories</i> (CD, sete contos lidos pelo próprio autor)	contos	
1998	<i>The Good times</i>	contos	
1998	<i>Busted Scotch</i> (lançado somente nos EUA)		
2001	<i>Translated Accounts</i>	romance	russo (2003)
2001	<i>Selected Stories</i>	contos	
2002	<i>“And the judges said...”</i>	ensaios	
2004	<i>You Have to be Careful in the Land of the Free</i>	romance	croata (2006), francês (2006)
2004	<i>Where I was</i>	contos	
2008	<i>Kieron Smith, boy</i>	romance	
2010	<i>If It Is Your Life</i>	contos	
2012	<i>Mo Said She Was Quirky</i>	romance	dinamarquês (2013), francês (2017)
2014	<i>A Lean Third</i>	contos	
2016	<i>Dirt Road</i>	romance	francês (2019), mandarim (2019)
2017	<i>That Was a Shiver</i>	contos	
2019	<i>The Freedom To Think Kurdistan</i>	ensaios	
2020	<i>What I Do (Memoirs)</i>	memórias	
2020	<i>Tales of Here & Then</i>	contos	

Fonte: Elaborado pelo autor.

⁸³ Os dados sobre tradução foram obtidos a partir do site do autor, recentemente e, antes, do site da Biblioteca Nacional da Escócia (<https://www.nls.uk/catalogues/boslit>).

⁸⁴ Até novembro de 2020.

Podemos observar que apenas duas coletâneas de contos já foram traduzidas: *Lean Tales*, para o francês, e *Greyhound for Breakfast*, para o alemão. A língua que tem mais traduções é o francês, com sete obras traduzidas na França, seguida do alemão, com quatro. O livro mais traduzido é *How Late*, para dez línguas diferentes, e o segundo é *A Disaffection*, com quatro traduções. O único romance que não foi traduzido é *Kieron Smith, boy*. O menor intervalo entre a publicação de um original e a tradução é de um ano, tempo que levou para a versão dinamarquesa de *Mo Said She Was Quirky* chegar ao leitor. A única tradução não-europeia é a versão para o mandarim de *Dirt Road*, o romance mais recente de Kelman. Apesar de bastante traduzido, há ainda muitas traduções de Kelman esperando para serem realizadas em diversas línguas, e entre elas o português.

O romance de 2016 foi adaptado para o cinema com o nome de *Dirt Road to Lafayette*, filmado nos Estados Unidos com a direção de Kenny Glenaan e roteiro do próprio autor, e lançado em 2018 no Reino Unido e nos Estados Unidos. Kelman também escreveu roteiros de curtas-metragens, alguns homônimos a contos, como *A Walk In The Park*, *He Knew Him Well*, *Old Francis*, *Strength*, *the chase* e *Unlucky*⁸⁵.

2.3 O lugar de Kelman na Literatura Escocesa Contemporânea⁸⁶

O livro de Matt McGuire, o guia de leitura crítica para a Literatura Escocesa Contemporânea, como vimos anteriormente, abre com referências aos primeiros prêmios literários arrebanhados por Kelman, e como, no conjunto de escritores também premiados, a literatura escocesa contemporânea ganha reconhecimento. É importante notar que alguns desses prêmios são britânicos e não estritamente escoceses. Além dos prêmios de Kelman pelo romance *A Disaffection* e *How Late*, em 1989 e 1994 respectivamente, Alasdair Gray, colega e amigo próximo de Kelman, recebeu o Whitbread Prize pela obra *Poor Things* em 1992. Mais ou menos nessa época, A. L. Kennedy foi reconhecida como um(a) dos vinte melhores jovens romancistas britânicos(as) pela Granta Magazine e voltaria a figurar no mesmo patamar em 2003.

⁸⁵ Disponíveis em <http://jameskelman.net/scripts/>. Acesso em 16 de setembro de 2019.

⁸⁶ A maioria das informações dessa seção foram extraídas, e muitas vezes traduzidas diretamente, da introdução do livro de McGuire (2009 p. 1 - 12), *Contemporary Scottish Literature: A reader's guide to essential criticism*. Por vezes, informações foram confrontadas com o livro de Gifford (2002), *Scottish Literature In English and Scots*, embora não haja divergência entre os autores nas informações factuais.

Também na poesia autores escoceses se destacaram, como Don Paterson, que ganhou o T.S. Eliot Prize em 1997 e em 2003, sendo o único poeta a receber o mesmo prêmio duas vezes. Além de Don, Kathleen Jamie foi duplamente merecedora do Geoffrey Faber Memorial Prize, pela sua poesia.

Autores de gêneros considerados populares, como Ian Rankin e Alexander McCall, na ficção policial, e Iain M. Banks, na literatura de ficção científica, também alcançaram um notável sucesso. Sendo considerado “uma fusão de literário e popular”, de acordo com McGuire (2009, p.1), o romance *Trainspotting*, de Irvine Welsh, é um dos poucos livros dos anos 1990 a ser considerado um fenômeno editorial. *Trainspotting* teve mais de um milhão de cópias vendidas no Reino Unido, enquanto a maioria dos romances de autores estreantes bem avaliados comercialmente vende apenas alguns milhares de cópias. Essa obra é considerada um marco, um romance provocativo e transgressor, que extrapolou as barreiras tradicionais entre o literário e o não-literário.

A partir do sucesso editorial do romance de Welsh, surgiu a adaptação para o cinema, com o filme homônimo, exibido internacionalmente e que teve impacto cultural e estético muito semelhante ao que o livro produzira, sobretudo no mundo anglófono, onde foi lido primeiro. A esmagadora maioria das traduções de *Trainspotting* passou a ser publicada somente depois do sucesso do filme, sendo que a brasileira é de 2004⁸⁷. Na esteira do sucesso do filme de Danny Boyle, afirma McGuire (2009, p. 2) que produtores de cinema começaram a vasculhar as páginas de ficção escocesa atrás de mais um romance pronto para ser adaptado e com o mesmo apelo e intensidade de *Trainspotting*. Os filmes *Morvern Callar* (2002), baseado no livro do escritor Alan Warner e *Young Adam* (2003), de Alexander Trocchi são provavelmente os exemplos mais notáveis dessa investida.

Na vida literária da Escócia, argumenta McGuire (p. 3), “a produção mais recente pode ser vista como uma ruptura definitiva com o passado. Os clichês internos da Escócia de antigamente foram irrefutavelmente abandonados”. Essa “explosão de criatividade” provocou um interesse inédito dos críticos. Fala-se em “movimento” assim como em “renascimento” (cultural, literário), começados talvez na literatura com efeitos na sociedade, que ganha uma nova dose de respeito por si mesma e, com isso, volta-se a discutir a relação da Escócia com a Inglaterra, ou com o Reino Unido, menos

⁸⁷ O filme foi exibido em Porto Alegre no mesmo ano de seu lançamento, em 1996 e, pouco tempo depois, chegou às locadoras.

especificamente. Observamos que existe uma coincidência bastante grande da época do orgulho literário escocês e o resultado do referendo de 1997, dando início ao que se convencionou chamar de Devolução, a partir da reconstrução do Parlamento Escocês.

Junto com Tom Leonard, poeta que, desde possivelmente Robert Burns, do século XVII, revitalizou o scots como língua literária, através de sua poesia, Kelman, através da ficção em prosa, destaca-se pela escrita em dialeto de Glasgow. Principalmente eles são os precursores, de certa forma, de uma geração de escritores escoceses que descobriu que podia escrever em sua própria língua, como o estigmatizado dialeto de Glasgow, se fosse o caso, e também sobre qualquer assunto, por incômodo que fosse, mesmo que não parecesse “assunto para literatura”. Um exemplo sempre bem-vindo, e por isso constantemente repetido, é o impactante, escatológico, até algumas vezes nojento *Trainspotting*, escrito em scots central (de Edimburgo), mas que pode ser lido com algum esforço (ou com tranquilidade) por quem lê bem em inglês.

2.3.1 O “grupo de Glasgow”

Porém o “movimento” literário do qual Kelman faz parte se formou por acaso, na verdade, e não deliberadamente. De acordo com McGuire (2009, p.3), pensar sobre literatura escocesa como movimento é proveitoso, embora não de maneira inteiramente resolvida. O grupo formado no começo dos 1970, em Glasgow, é com frequência considerado o ponto de origem do que mais tarde se tornaria um marcante florescer literário. O grupo foi formado por Philip Hobsbaum (1932-2005), professor de Literatura Inglesa na Universidade de Glasgow. Hobsbaum havia já criado grupos semelhantes antes, primeiro em Londres e depois em Belfast, onde escritores como Seamus Heaney, Michael Longley e Bernard McLaverty se encontravam para discutir seus [então mais recentes] trabalhos. No grupo de Glasgow estava um conjunto de escritores que em breve alcançaria um grau significativo de sucesso literário. Entre eles estavam Alasdair Gray, Kelman, o poeta Tom Leonard, a poetisa e dramaturga Liz Lochhead e o poeta gaélico Aonghas MacNeacail. Interpretar o grupo de Glasgow como um caldeirão efervescente de criatividade tem sido uma estratégia crítica bastante comum, comenta McGuire (2009, p. 3). Entretanto, é necessário ser cauteloso diante de uma possibilidade tão conveniente

e cômoda de atribuir esse significado ao grupo, e não se deve confundir um efeito almejado e obtido com o que, na melhor das hipóteses, foi mera coincidência.

É importante notar que a participação no grupo por parte de muitos desses autores era irregular, sendo que alguns raramente o frequentavam, na verdade. Apesar dessa inconstância, o legado desses escritores para a literatura escocesa, tanto em termos práticos quanto estéticos, não deve ser subestimado. Quando despontaram, chamaram a atenção de editoras para o talento local pela primeira vez. O que McGuire parece querer dizer, com seu texto introdutório de *Contemporary Scottish Literature*, é que possivelmente em nenhum outro lugar aconteceu algo similar, de um grupo de escritores talentosos terem sido descobertos por acaso. Nesse sentido, o livro de McGuire lembra as centenas de documentários que os americanos fazem sobre um grupo de pessoas que fizeram algo excepcional e ficaram conhecidas por isso. Se os escritores escoceses fossem americanos dos EUA, esse documentário já teria sido provavelmente lançado.

Outros autores que também foram descobertos nesse momento em que o foco estava ampliado para o talento literário na cidade industrial escocesa incluem Janice Galloway, Duncan McLean, Jeff Torrington e Agnes Owens. Embora os escritores do grupo de Glasgow “tivessem ideias radicalmente diferentes sobre como cada um deles queria escrever, eles compartilhavam uma crença arraigada no direito de criar sua literatura a partir de suas experiências de vida e com a linguagem que escolhessem” (McGuire 2009, p. 3). O discurso de Kelman ao receber o Booker Prize, em 1994, pode ser entendido como um manifesto ao direito de expressão artística por muitos dos seus conterrâneos. Contra a acusação na imprensa de “vandalismo literário”, o autor, de modo desafiador, declarou: “minha língua e minha cultura têm o direito de existir” (citado por McGuire 2009, p. 4). Uma noção de camaradagem também podia ser percebida na dedicatória do livro pelo qual Kelman ganhou o prêmio: “Alasdair Gray, Tom Leonard, Agnes Owens e Jeff Torrington ainda estão entre nós, graças a Deus” (idem). De acordo com Gifford:

A insistência sobre a autodeterminação, a legitimidade e o direito de expressão, além do direito do escritor de reivindicar o inglês como língua que pode ser usada para articular a vida de Glasgow. Kelman tem uma hostilidade agressiva contra as conotações sociais e estéticas da “Literatura Inglesa”, baseado em sua percepção do “joguinho que acontece entre escritor e leitor” (...). Ele vê o “joguinho” como uma coisa esnobe, um privilégio, e que se mantém por arranjos políticos ultrapassados que dominam a Grã-Bretanha hoje em dia. “Lit. Ing”

como é ensinada nas escolas e universidades é um aparato de controle do estado inglês e das suas classes superiores, para Kelman, e é sua visão mais fundamentada que “na média dos romances escritos sobre personagens de classe trabalhadora, supõe-se que o personagem não sabe tanto quanto o escritor e o leitor, e frequentemente você se depara com aquelas coisinhas tais como dialeto, por exemplo, expresso de modo fonético. Em outras palavras, a pessoa que fala não é tão boa quanto, ou não é tão intelectualmente consciente quanto o escritor ou o leitor... a profundidade dos [best-sellers] esgotados é tão grande...” (GIFFORD, 2002 p. 873, tradução minha).⁸⁸

Em outras palavras, a atitude de Kelman em relação às amarras abstratas do preconceito, em parte contra a língua marginalizada, em parte contra a cultura da classe trabalhadora, foi a de quem investe contra uma barreira concreta, e principalmente ele, mas não só ele, tem conseguido derrubar esse muro. A questão da língua, como é amplamente reconhecida pelos críticos, é de sumária importância para Kelman. Ou seja, o que ele de certa forma inaugura estabelece uma liberdade tanto no *como*, isto é, a língua, quanto no *quê*, isto é, a temática, o tipo de enredo. Outros autores se apropriaram dessa liberdade para se expressarem e reforçaram o “movimento”. Por isso, diz McGuire, “em termos estéticos, a influência duradoura desses autores escoceses contemporâneos reside em sua recusa persistente de não se curvarem diante da expectativa do estabelecido e comumente aceito como “boa literatura”” (2009, p.4). Os autores que vieram depois, em algum momento de suas carreiras, reconheceram esse “espírito libertador” no seu trabalho. Irvine Welsh credits a Kelman o fato de ele ter sido o precursor para que pessoas como ele “pudessem se divertir mais”⁸⁹. A. L. Kennedy disse que autores como Tom Leonard e Kelman tornaram possível a sua geração de escritores (...), lhes deram permissão para falar.

Assim, a produção literária escocesa contemporânea, isto é, das últimas décadas do século passado, e que continua sendo produzida pelos mesmos autores, representa uma

⁸⁸ No original: “*The insistence of self-definition, on the legitimacy and self-expression, and the right of the writer to claim English as a language which can be used to articulate Glasgow life. Kelman has a fierce hostility to all the social and aesthetic connotations of ‘English Literature’, based on his perception of its ‘wee game going on between writer and reader’ (...). He sees the ‘wee game’ as an underpinning snobbery, privilege, and outmoded political arrangements which dominate Britain today. ‘Eng. Lit.’ as taught in schools and universities is a state controlling apparatus of England to Kelman, and its root assumption is that ‘in the average novel written about a working-class character, the assumption is that the character doesn’t know as much as the writer and the reader, and often you’ll get those wee things such as dialect, for instance, in phonetics. In other words, the person who speaks is not as good, or rather not as intellectually aware as the writer or reader... depth of the sell out is great...’.*”

⁸⁹ Outras vezes que Irvine Welsh se refere publicamente a Kelman são falando do autor, mas de obras específicas. No seu site o escritor tem publicada uma resenha do romance *Kieron Smith, boy*, e para o jornal *The New York Times*, Welsh responde que *A Disaffection* é um de seus dez livros preferidos.

evolução na literatura escocesa como um todo. Progressos, ou a sensação de liberdade na esfera criativa – tanto sobre o que dizer quanto o como dizer – fizeram emergir temas como a relação entre scots e inglês, a sociedade pós-industrial, políticas de minorias étnicas e sexuais, e a globalização do capitalismo tardio através do consumo. McGuire observa que tradicionalmente a literatura escocesa era um “clube de rapazes” constituído pelo cânone que incluía Robert Burns, Sir Walter Scott e Robert Louis Stevenson. A escrita produzida por mulheres era subordinada àquela feita pelos seus contemporâneos homens. Desde a década de 1970, com Liz Lochhead rompendo a barreira do patriarcado, mais escritoras passaram a fazer literatura a partir da perspectiva e temática femininas.

O vigoroso florescimento da literatura escocesa nesse período coincidiu com a sua consolidação como disciplina na academia. Em 1971, a Universidade de Glasgow criou o Departamento de Literatura Escocesa e começou a oferecer uma honraria para quem se destacasse no assunto. Nas décadas seguintes, a quantidade e a qualidade do material crítico dedicado à literatura escocesa aumentaram de modo considerável. Anteriormente, a crítica se ocupava, sobretudo, da história literária nacional, como atestam os livros *The History of Scottish Literature* (1977), de Maurice Lindsay, *The Scottish Novel: From Smollet to Spark* (1978), de Francis Russel Hart. A outra tendência predominante era a que acedia ao nacionalismo cultural, distinguindo e defendendo a literatura escocesa das investidas da literatura inglesa, como em *Modern Scottish Literature* (1983), de Alan Bold (citados por MCGUIRE 2009, p. 6). Tanto McGuire quanto Gifford falam em “renascimento” porque, até então, “a literatura escocesa estava em um estado moribundo, tendo ficado por séculos marginalizada dentro do sistema de valores culturais anglo-cêntrico, moldado pelo estado britânico. (MCGUIRE 2009, p. 8, tradução minha)⁹⁰.

Após situar Kelman no grupo de escritores da Literatura Escocesa Contemporânea, pelo viés da crítica acadêmica, examinarei as menções a Kelman que apareceram na crítica literária de imprensa de língua inglesa e não-inglesa, desde quando o autor começou a publicar em 1973.

2.4 Kelman na imprensa de língua inglesa

⁹⁰ No original: “*Scottish literature was in a moribund state, having endured centuries of marginalization within the Anglo-centric system of cultural value embedded within the British state*”.

Como já mencionado anteriormente, Kelman teve seu primeiro livro de contos publicados em 1973. A internet começou a ser disponibilizada no Brasil por volta de 1990, com a chamada conexão discada, através da linha telefônica. Quase uma década depois, a internet se transformou em acesso ilimitado no tempo, com a chamada banda larga. Foi aos poucos, com a popularização generalizada da internet, que os meios de imprensa passaram a publicar, além de em papel, também digitalmente, em site próprio. Contudo, nem toda empresa jornalística tem ou disponibiliza acervo de matérias mais antigas na rede. Não é possível, na maior parte dos casos, conseguir matérias sobre Kelman ou sua obra desde a época em que ele começou a publicar, na década de 1970.

Alguns veículos, no entanto, disponibilizam todo o seu acervo jornalístico na internet, como é o caso do *The New York Times*, doravante NYT. Este jornal, um dos mais importantes dos Estados Unidos, foi uma das principais fontes de pesquisa porque exhibe matérias desde a sua fundação em 1851 (texto transcrito digitalmente e imagem da página impressa) e assim foi possível encontrar matérias sobre Kelman desde 1988, ano da publicação do livro de contos *Greyhound for Breakfast* nos Estados Unidos. Presume-se que não há matérias anteriores, desde a publicação de *An Old Pub Near the Angel* (1973), precisamente porque sua obra não havia cruzado o Atlântico ainda. Essa pesquisa no NYT serviu para mostrar que a literatura de Kelman efetivamente cruzava o Atlântico e era conhecida, além do Reino Unido, também nos Estados Unidos. Outros veículos de imprensa que mantêm matérias, desde, pelo menos, as duas últimas décadas, são os britânicos *Independent*, que disponibiliza matérias desde 1992, e *The Guardian*, desde 2001. Curiosamente, são acervos bem menores do que os do NYT. Inclusive o mecanismo de busca do NYT e a maneira como o *site* lista os artigos é melhor do que o dos colegas britânicos, também por disponibilizar a reprodução da página impressa, como a imagem abaixo mostra:

Imagem do NYT (*print* do jornal impresso)

Auld Sammy After a Two-Day Binge

This novel about an ex-con in Glasgow won a prize and caused a ruckus in Britain.

HOW LATE IT WAS, HOW LATE

By James Kelman
274 pp., New York:
W. W. Norton & Company, \$21.

By Richard Bausch

THIS novel by James Kelman was the Booker Prize in Britain last year, and was the cause of a controversy concerning the language he used to portray Sammy, a small-time crook from the author's native Glasgow. Some critics in England objected to Mr. Kelman's use of certain four-letter words, which are indeed quite liberally sprinkled throughout "How Late It Was, How Late," and which will make it difficult for me to quote very copiously from it, this being a family magazine. All of that notwithstanding (and of course it ought to be a great hit over here because of the language), Mr. Kelman's novel succeeds in every important way: it convinces, it charms, it entertains, it informs and it has life. American readers will have a little difficulty with the dialect at first, but very quickly one picks up the grammar and the peculiar diction, and after that things go clipping along very nicely indeed.

Sammy, the novel's central figure, is an ex-convict who wakes on a Glasgow street after a two-day binge and finds that he "was wearing an auld pair of trainer shoes... where had they come from he had never seen them afore man and ... trainer shoes. The taces were my own taces! Where was his leathers? ... Somebody must have changed them, miserable bastards, what chance ye get. And then left him with these." He gets himself into a fight with some soldiers. They beat him up, and then he is arrested and located some more by the police. The beatings cause him to lose his sight. He is released, blind, into the Glasgow streets, and must try to find his way home.

With this situation, Mr. Kelman, author of the novels "The Wars" and "Greyhound for Breakfast," has created for himself a huge problem as a writer — how to render a blind man in solitude and still carry the narrative along, still portray conflict and maintain tension. He succeeds wonderfully by using Sammy's speech to deliver his thoughts, his memories and hopes, his fears and wishes. He manages to yield up the materials of Sammy's past life and he gives us generous glimpses into his future. And while Sammy is a shy, often, chronic drinker and not-so-well, he happens also to be a strange, almost surreal perfectionist to demonstrate most of the cardinal virtues. He's unforgivingly industrious; he's loyal, self-reliant, oddly optimistic, courageous, generous and defiant. He accepts the blame for his mistakes, he refuses to whine or complain and he tries in every instance, even when he's being grossly mistreated, to give the benefit of the doubt.

Mr. Kelman's idiosyncratic prose is no match for Richard Bausch's most recent book in "Rare & Endangered Species: A Novelist's Journals."

February 5, 1995



tered through Sammy's consciousness that it feels like first-person narrative. "The thing is ye see about Sammy's situation, the way he thought about things, who knows, it wasn't something ye could get yer head round. Hard to explain. Then these things so well that draw ye as then push ye away ... alright ye think alright, it's good man, it's okay, I mean who's okay ... man about it, there's my room on, it's just being practical, realists, give just to be realistic, ye approach things in a down-to-earth manner. I mean Sammy was never a messiah!"

Having been released from jail, and having heroically managed to make his way to the apartment where he had been staying with Helen, his woman friend, he finds that she's gone. Then very quickly he's arrested again. This time the questioning he undergoes from the police takes on an ominous political cast,

protect his friend, without implicating himself. There's a net of circumstance closing around him; Helen apparently has disappeared, and there is suspicion some harm may have come to her. He himself may be charged if she's been hurt in any way. He's released again, but finds that he's being followed, or watched, and through it all, he maintains a courage that endears him to us. "Ye had to be careful; that's all ... Nothing special in that. Anybody with any kind of dysfunction, they would all be the same. Even just if ye had lost yer legs, ye would still have to be extra careful. Nothing wrong with that. ... Ye took it easy, ye didn't panic, it was not easy to panic, ye could feel it come on ye and ye just had to outdo it, that it didn't happen, ye just watched yourself — ye were careful."

Objections to the language in which this good book is created seem to me to be no far bolder the point as to be rather ridiculous. "How Late It Was, How Late" is a book constructed out of the vernacular speech of a time and place, exactly as, once, Chaucer's tales were. And because it is a good book it has all the trappings of the so-called King's English. It is a work of marvelous vivacious and richness of character. Moreover, to my mind the language of a fictional character is only questionable when it does not reflect the reality of the place and time. Mr. Kelman's Glasgow is vivid and powerfully alive, and his prose is, too.

In a way, Sammy reminds me of William Faulkner's odd classic character the fat man, from the novel of the same name. Both men are fashioned out of a very specific speech, both are of a class of people past which one walks quickly in the street and both are rendered sympathetically, from the inside, with bold leaver and broad strokes of characterization. And like the fat man, Mr. Kelman's down-but-not-out gut-crawler charms us into rooting for him. This kind of character is almost impossible to do well and when a writer manages to bring it off, without pretense and with a clear, unadorned fondness and concern of tone, it is right that it be celebrated. "How Late It Was, How Late" deserves every accolade it gets.

The controversy in Britain about this novel's salty language is irrelevant: the prose precisely reflects the reality of a place and time.

and it became clear that a chance meeting with an old chum during his two-day binge had been overlooked, and misconstrued, by the authorities. The chase is a political fugitive, perhaps a terrorist. The police think Sammy knows where he is and it is in whatever he's planning.

Sammy tries to fend off the questions, tries to

Fonte: <https://www.nytimes.com/1995/02/05/books/auld-sammy-after-a-twoday-binge.html?searchResultPosition=1>. Acesso em setembro de 2019.

A imagem é da matéria de 5 de fevereiro de 1995, uma resenha sobre *How Late*, assinada por Richard Bausch. O jornalista mostra uma certa identificação, ou simpatia, já no título ao escrever o adjetivo "auld", do scots, no lugar de "old", do inglês, e encerra dizendo que, apesar das críticas que polemizaram, "*How Late It Was, How Late* merece cada elogio que receber" (tradução minha)⁹¹. Entretanto, como essa não foi a primeira matéria do NYT sobre Kelman, tampouco foi a primeira sobre *How Late*, é necessário recuar um pouco no tempo. Na edição de 16 de janeiro de 1988 do NYT, acontece a primeira menção, de fato, a Kelman e sua obra. Na ocasião, *Greyhound for Breakfast* figura numa lista em *Books of the times*, assinada por Michiko Kakutani. Em 20 de março do mesmo ano, Arnold Weinstein resenha o livro de contos, em matéria intitulada de *Wee Prisons*. Em 18 de junho de 1989, o romance *A Disaffection* é resenhado por Martin Kirby

⁹¹"How Late It Was, How Late" deserves every accolade it gets (idem).

em matéria intitulada *A prufrock in Glasgow*. Tanto *Greyhound for Breakfast* quanto *Disaffection* figuram numa nova matéria, *Glasgow isn't Paris, but...*, em 9 de julho de 1989, sobre o escritor mais do que sobre qualquer uma das obras, por Bill Bryson. Até aí, Kelman é apenas um escritor escocês, ou britânico ou até mesmo inglês, como são frequentemente designados os irlandeses do norte, os escoceses e os galeses, de modo indistinto. Mas isso mudou completamente com *How Late*. Não tanto a obra em si, mas a polêmica que se originou da premiação do Booker Prize. De acordo com McClynn:

Jornais conservadores admoestaram a “corrupção” da língua inglesa e a falta de um enredo identificável no romance, e as reportagens nas semanas anteriores à decisão [do Booker Prize de 1994] davam informações imprecisas sobre as baixas vendas. Mas, por fim, depois de uma deliberação tensa e complexa, três dos cinco juízes votaram para que Kelman ganhasse. (...) As semanas seguintes viram Kelman e seus defensores assegurar seu direito de usar a língua que quisesse, enquanto detratores apontavam para a continuidade dos baixos números de vendas como evidência da falta de qualidade do romance. (MCCLYNN in HAMES 2010, p. 24, tradução minha)⁹²

O romance de 1994 de Kelman, muito mais do que suas outras obras, foi motivo de controvérsias na crítica literária jornalística que punham em discussão inclusive seu valor como obra literária. Por exemplo, alguns críticos britânicos e norte-americanos condenavam-no por causa do excesso de palavras. Um membro do júri acusou o livro de ser uma “desgraça”, e um colunista do jornal britânico *The Times* chamou-o de “vandalismo literário”⁹³. Em artigo bastante depreciativo sobre Kelman, Michiko Kakutani, a mesma jornalista de crítica literária que “lançou Kelman no NYT”, diz que “coloquialismos e linguagem chula, nas mãos certas como as de James Joyce (1882-1941), Davide Mamet (1947) e Patrick McCabe (1955), eram transformados em um tipo de poesia com seu universo literário e personagens, mas, nas mãos de Kelman, eram um erro” (tradução minha)⁹⁴.

⁹² No original: “Conservative newspapers bemoaned the ‘corruption’ of the English language and lack of identifiable plot in the novel, and reports in the weeks prior to the decision [1994 Booker Prize] gave anecdotal evidence of low sales. But ultimately, after tense and complex deliberations, three of the five judges cast votes for Kelman win. (...) The subsequent weeks saw Kelman and his defenders asserting his right to use whatever language he chose, while detractors pointed to ongoing poor sales figures as evidence of the novel’s unworthiness”.

⁹³ Citado na matéria de Sarah Lyall, disponível em: <http://www.nytimes.com/1994/11/29/books/in-furor-over-prize-novelist-speaks-up-for-his-language.html>, acesso em agosto de 2019. Não foi encontrada a matéria do *The Times*.

⁹⁴ Disponível em: <http://www.nytimes.com/1994/12/16/books/books-of-the-times-wandering-within-the-idioms-of-glasgow.html>. Acesso em agosto de 2019. A passagem completa, no original, é: “As writers from

Em 7 de setembro de 1994, às vésperas do Booker Prize, *How Late* figura na lista de livros recém-publicados, em uma lista de notas, intituladas de “*Book notes; Out of art; Into publishing Stephen King; On tour Booker Prize Time*”), por Sarah Lyall. A mesma jornalista, em 7 de setembro de 1994, após a revelação da lista de indicados ao *Booker Prize*, menciona *How Late* como concorrente ao prêmio. Nessa data, o livro ainda não tinha sido publicado nos Estados Unidos. Em 26 de outubro, nas suas *Book Notes*, Sarah informa que o livro seria lançado em dezembro por uma editora americana. Curiosamente, foi apenas em 29 de novembro que os Estados Unidos ficam sabendo em maiores detalhes da polêmica que se deu na entrega do prêmio, cerca de um mês e meio antes. Na matéria – *In furor over Prize, novelist speaks up for his language* –, assinada pela mesma jornalista que vinha citando Kelman com mais frequência, Sarah Lyall relata o evento e o discurso em que Kelman defende sua maneira de fazer literatura. Alguns dias mais tarde, em 16 de dezembro, Michiko Kakutani, que havia apenas listado *Greyhound for Breakfast* uns anos antes, escreve uma resenha altamente depreciativa de *How Late* em *BOOKS OF THE TIMES: Wandering within the idioms of Glasgow*. Em 5 de fevereiro de 1995, outro jornalista, Richard Bausch, na matéria da imagem acima, *Auld Sammy After two-day binge*, reconhece a polêmica e ironiza o excesso de palavrões, afirmando “que vai ser difícil, para mim, citar aqui copiosamente, este sendo um jornal de família” (tradução minha)⁹⁵, mas reconhece as muitas qualidades da obra e complementa dizendo que rejeitar a obra por causa da linguagem ou dos palavrões é uma atitude ridícula, pois *How Late* retrata um lugar e uma época do qual o vernáculo, isto é, a língua que é falada, é parte da cena.

How Late teria mais algumas citações posteriormente. Uma delas é numa matéria generalista, isto é, que não trata de uma obra ou autor específicos, de Michael Collins (28 de maio de 1995), *When Irelands Collide: “the synthesis of pop culture and dialect is creating a burgeoning genre of contemporary urban fiction within the British Isles”*. Em 11 de junho, foi listado em *Books for vacation reading*, sem informação de autor, e

James Joyce to Mr. Mamet to Patrick McCabe have demonstrated over the years, slang, vernacular and profanity can be turned, in the right hands, into a kind of poetry that delineates a world and a place as well as character and mood. Indeed the problems with Mr. Kelman's book have nothing to do with his raw materials; they have to do with his failure to use those materials to create a compelling voice, a sympathetic protagonist or a convincing story”.

⁹⁵ No original: “which will make it difficult for me to quote very copiously from it, this being a family newspaper”. Disponível em: <https://www.nytimes.com/1995/02/05/books/auld-sammy-after-a-twoday-binge.html?searchResultPosition=1>. Acesso em agosto de 2019.

novamente em 18 de junho, em matéria assinada por Sarah Lyall, *Ideas & trends; Actors Aren't Along Trudging Highlands*.

Em matéria de 27 de março de 1994, agora no *Independent*, foi publicada a resenha de *How Late* por Blake Morrison, com o título “*Spelling Glasgow in four letters: ‘How Late It Was, How Late’ – James Kelman*”⁹⁶. Chama a atenção a ironia presente no título, sobre como se soletra Glasgow com quatro letras, fazendo referência à grande incidência da palavra “*fuck*”. Contudo, a matéria é ambígua, isto é, não é inteiramente depreciativa, mas não chega a ser elogiosa. Morrison escreveu:

O método de Kelman tem sido comparado ao da câmera, mas um gravador de voz seria mais apropriado: ele escreve o que ele ouve, sem julgamento ou condescendência; o que nós não gostamos é do som da nossa voz na fita. Mas para resgatar ou inventar a música interior do pensamento das pessoas, os sentimentos, os sonhos e as ilusões – requer grandes poderes mais do que áudio-verossimilhança.⁹⁷

Essa afirmação de que o escritor “escreve o que ele ouve”, muito mais do que intenção metafórica, foi contestada por Hames, em seu artigo *Kelman's Art-Speech* (2010 p. 87-8), em que o acadêmico defende que o que Kelman produz na língua, na verdade, como um artesão manual, é muito trabalhoso, e nos faz lembrar da frase na primeira página de *A Hora da Estrela*, de Clarice Lispector, “que ninguém se engane, só consigo a simplicidade através de muito trabalho” (LISPECTOR, 1984 p. 31). Com quase a mesma ambiguidade de Morrison, Robert Winder, também do *Independent*, dois dias depois da premiação do Booker Prize, publica o artigo “*Highly literary and deeply vulgar: If James Kelman's novel is rude, it is in good company*”⁹⁸. Isto é, já no título o crítico diz que o romance de Kelman é “altamente literário e profundamente vulgar” e complementa que se o romance que recém ganhara o Booker era rude, estava em boa companhia. Ele se referia ao fato de outros escritores, como David Mamet e Harold Pinter, também se valerem de interjeições e palavrões em suas obras, além de Elmore Leonard e James Ellroy, que expressam a consciência do narrador de modo realista, isto é, sem filtro

⁹⁶ Soletrando Glasgow em quatro letras: ‘*How Late It Was, How Late*’ – James Kelman.

⁹⁷ Disponível em: <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/book-review-spelling-glasgow-in-four-letters-how-late-it-was-how-late-james-kelman-secker-1499-1431910.html>. Acesso em junho de 2019.

⁹⁸ Disponível em: <https://www.independent.co.uk/voices/highly-literary-and-deeply-vulgar-if-james-kelmans-booker-novel-is-rude-it-is-in-good-company-argues-1442639.html>. Acesso em junho de 2019.

linguístico de polidez. Na última linha, argumentando que, segundo o poeta inglês romântico William Wordsworth, “um grande poeta cria o gosto pelo qual deve ser julgado”, Winder “concede” a avaliação que a referida obra de Kelman merece, “*just f***ing great*”, isto é, “é muito bom pra cacete”, em português chulo ameno.

2.5 Kelman na imprensa de língua não-inglesa

Um pouco menos intensa é a presença de Kelman na imprensa de língua não-inglesa, conforme pesquisa na internet. Inclusive a procura por matérias sobre ele requer outro “método”: ao digitar “James Kelman” no campo de busca do Google, por exemplo, cerca de três milhões de ocorrências são mencionadas. Esse número corresponde a todas as vezes em que o nome dele é computado, em todas as matérias encontradas pelo sistema, também a outras pessoas com o mesmo nome. Contudo, as primeiras centenas de páginas com links disponíveis são em língua inglesa e, assim, fica praticamente impossibilitada a pesquisa em outras línguas sobre o autor. Por isso, é preciso afunilar a pesquisa usando o nome da obra traduzida, o que limita, evidentemente, os resultados para matérias onde os títulos traduzidos são citados.

A versão em espanhol de *How Late, Era tarde muy tarde* (tradução de Vicente Campos), apresentava 47 mil resultados, enquanto a versão francesa, *Si tard, il était si tard* (tradução de Céline Scwhaller), apresentava 212 mil⁹⁹. É claro que nem tudo isso são menções explícitas ou matérias jornalísticas de crítica literária sobre o livro traduzido. Algumas vezes é só a frase que coincide. Outra quantidade de ocorrências são os sites de publicidade do livro, como livrarias virtuais. Alguns nomes de livros traduzidos, no entanto, sequer apresentam resultados. Mas essa relação de proporção entre *How Late* e outras obras, quando a pesquisa é feita pelo nome do romance, também acontece em inglês. Enquanto *How Late* apresenta 324 mil resultados, *A Disaffection* apresenta apenas 24 mil, uma diferença de 300 mil. Também se pode observar que há mais menções a *Si tard, il était si tard* do que a *A Disaffection*. Ou seja, *How Late* é a obra de Kelman mais conhecida mundialmente, é a que foi traduzida para mais línguas, como vimos na seção 2.2.2.

⁹⁹ Acesso em outubro de 2019.

A maioria das primeiras menções a *Si tard, il était si tard* é de blogs e não de imprensa “oficial”. Assim, novamente é necessário reformular a maneira de pesquisar, dessa vez entrando no site do jornal e digitando o que se procura no mecanismo de busca. No *Le Figaro*, por exemplo, encontramos duas matérias sobre Kelman. A mais recente, de 23 de janeiro de 2019, tem como título “James Kelman, o punk escocês” (tradução minha)¹⁰⁰, e a matéria da crítica do livro, publicada em 03 de dezembro de 2015 (que coincide com o ano da publicação da tradução por Céline Schwaller), intitulada “*Critique du Livre ‘Si tard, il était si tard’, par Christophe Mercier*”, mas estava indisponível. Ao clicar no link da matéria de 2019, somos direcionados a ela, mas são mostradas apenas umas poucas linhas e, imediatamente abaixo, interrompendo-as, aparece a oferta de assinatura. Em outras palavras, o acesso a todo o conteúdo é restrito a assinantes. O *Le Monde Diplomatique* lista três matérias. Uma delas data de fevereiro de 2011, é intitulada “*Depuis une chambre à Glasgow*”, e é de autoria do próprio Kelman¹⁰¹. A outra matéria é de setembro de 2014, o título é “*Les ambitions du nationalisme écossais*”, e descobrimos que a menção a Kelman, identificada pelo mecanismo, é porque o texto faz referência à matéria anterior, de 2011, isto é, ao artigo escrito por Kelman para o jornal. A outra matéria foi publicada em janeiro de 2005, seu título é “*Un ‘homme de trop’*”, escrita por Evelyne Pieiller, e é a resenha crítica da versão francês de *The Busconductor Hines*, “*Le poinçonneur Hines*”, publicada na França em 2004.

Sendo assim, cheguei à conclusão de que a pesquisa por matérias sobre Kelman e sua obra em jornais de língua não-inglesa é muito pouco produtiva. O francês é a língua que tem mais obras de Kelman traduzidas, por isso, supus que haveria um pouco mais de notoriedade para o autor na França. No entanto, tudo indica que Kelman não atinge esses níveis de popularidade como na imprensa de língua inglesa, pelas razões óbvias (é a língua em que ele escreve, ainda que seja a variante escocesa de Glasgow com elementos do scots), e talvez por razões nem tão óbvias, que merecem um aprofundamento num trabalho posterior.

¹⁰⁰ Disponível em <https://www.lefigaro.fr/livres/2019/01/23/03005-20190123ARTFIG00199-james-kelman-le-punk-ecossais.php>, acesso em setembro de 2019.

¹⁰¹ Disponível em <https://www.monde-diplomatique.fr/2011/02/KELMAN/20125>. Acesso em setembro de 2019.

3. Referencial Teórico

Neste capítulo, abordo a obra a partir das perspectivas teóricas que problematizam o objeto e justificam sua tradução. Observados de modo abrangente, tais pressupostos encaixam-se nas três distintas etapas metodológicas maiores: objetivo (o projeto de tradução quando ainda incipiente), a tarefa ou processo tradutório e a análise do resultado, isto é, do romance traduzido.

A teoria dos polissistemas de Even-Zohar (1990) é a visão sobre tradução literária que ampara a apresentação de um autor inédito através da tradução de sua obra no nosso polissistema literário, ampliando-o. Esse enfoque esteve presente no projeto de tradução, como justificativa para que *How Late* ganhasse sua versão em português brasileiro. O processo tradutório, embora não seja objeto deste estudo, é acessível por se tratar de tradução minha. Assim, desde a formulação das hipóteses, eu almejava observar, na tarefa, a variação linguística e os aspectos narratológicos. *A posteriori*, quando já existia o texto traduzido para ser analisado, os conceitos que pareceram naturalmente adequados para os comentários eram as técnicas e procedimentos tradutórios.

3.1 A teoria dos polissistemas literários

Os Estudos de Tradução, como afirma Batalha et al (2007 p. 9), “surgiram a partir das experiências dos seus praticantes” e, mesmo antes de ser uma disciplina, já se teorizava sobre o seu fazer. Foi na segunda metade do século passado que um interesse maior pelos problemas da atividade de traduzir ganharam um corpo teórico mais consistente. Em 1972, James Holmes publicou o clássico ensaio “O nome e a natureza dos Estudos da Tradução” (idem, p. 16), onde reivindicava estatuto de disciplina independente para a tradução. Já havia estudos sobre tradução desde muito antes, ou como diz Oustinoff (2003 p.30), “poderíamos examinar, um a um, vários períodos na história da tradução: Antiguidade, Idade Média, Renascimento, os séculos XVII e XVIII, a época contemporânea”. Contudo, este trabalho é de natureza mais prática do que teórica, embora não prescindia da teoria. Por isso, destaco apenas o que sustenta a prática.

Por tratar da tradução de uma obra literária de um autor escocês, noção de polissistema literário apresentada por Even-Zohar (1990) foi adotada como justificativa. Chama-se polissistema literário um conjunto de obras, nacionais e estrangeiras, e o lugar de prestígio cultural que ocupam no cenário literário. O autor postula que não raramente as obras literárias traduzidas podem ocupar um lugar periférico no polissistema literário de um dado país. É possível afirmar que essa posição de prestígio ou de periferia da literatura traduzida, no entanto, depende da relação de trocas culturais entre os países ou continentes. No caso do Brasil, os cânones da literatura universal mais apreciados são predominantemente europeus e americanos, com destaque para literatura traduzida do inglês e oriunda de Inglaterra (ou rotulada de literatura britânica) e dos Estados Unidos. Nesse sentido, muitas vezes a literatura produzida em outros países de língua inglesa, como Austrália, Canadá, África do Sul, não são notadas. No caso dos países que compõem a Grã-Bretanha, há duas possibilidades: ou cabem no rótulo de literatura britânica ou reivindicam ser literatura escocesa, irlandesa, galesa. A noção de polissistema interessa desde a escolha das obras a serem traduzidas até a sua recepção. É necessário, portanto, observar como isso procede no Brasil, onde será apresentada a tradução.

A chamada literatura de prestígio, aparentemente, é diferente para cada um desses meios, como a escola, a universidade, a livraria. Na escola, a ocupante central do polissistema, considerando aqui níveis fundamental e médio, é a literatura nacional estritamente. No meio acadêmico, se considerarmos as faculdades de Letras, a literatura de prestígio, ou a ocupante central do polissistema literário, é a literatura em língua original, seja ela francês, inglês, alemão, japonês, para mencionar apenas algumas das línguas possíveis. Quando partimos para a análise dos livros que ocupam as vitrinas e as primeiras estantes das livrarias, porque são os mais vendidos¹⁰² (*bestsellers*, no termo em inglês), temos predominantemente a literatura contemporânea traduzida. Ainda, se observarmos o caso do cinema, como forma de narrativas de ficção que, de certo modo, podem se encaixar em um conceito amplo de literatura, admitimos que o cinema traduzido (estrangeiro) não ocupa a posição periférica, mesmo que haja uma diferença na recepção de filmes dublados ou legendados. É a diferença que existe, por exemplo, entre o

¹⁰² Ver, por exemplo, lista da revista VEJA dos mais vendidos: <https://veja.abril.com.br/livros-mais-vendidos/>. A informação é atualizada periodicamente. Na última visualização, em novembro de 2020, para prejuízo de meu argumento, os 3 primeiros mais vendidos na categoria ficção foram *1984*, de George Orwell, *Dom Casmurro*, de Machado de Assis e *Revolução dos Bichos*, também de Orwell. Mas isso talvez se explique pelo contexto político que estamos vivendo.

telespectador da televisão aberta e o público cativo do cinema. A maioria das obras cinematográficas não-infantis não é exibida com dublagem no cinema, enquanto na televisão, somente dublada. Sobre a literatura “em papel”, mais especificamente, o quadro é bastante peculiar porque os focos de seleção são distintos: há, de um lado, a academia e a escola a valorizar a literatura nacional, e também a estrangeira na língua de origem, e, do outro, há o mercado editorial no seu dinamismo de criar demanda por textos de maior apelo popular. Assim, é difícil determinar em termos mais ou menos precisos o lugar de prestígio da literatura estrangeira traduzida se formos considerar a noção de polissistema como algo estanque e não variável de acordo com o lugar cultural onde o livro é buscado por seu leitor (biblioteca da escola, livraria do shopping, etc.).

Interessa-me o que Even-Zohar observa sobre a possibilidade de a literatura de língua estrangeira traduzida contribuir para preencher a lacuna da inovação literária no polissistema nacional. Nesse sentido, a obra de Kelman é uma lacuna no polissistema brasileiro tanto pelo tema quanto pelo estilo narrativo. Isso não significa que o fluxo de consciência seja novidade na produção literária brasileira, mas sim como é apresentado em *How Late*, e quais discussões podem decorrer de sua leitura, o que é um dos objetivos deste trabalho. Como afirma Even-Zohar (1990):

Uma vez que a atividade de tradução participa, quando assume uma posição central, no processo de criar modelos novos, primários, a principal preocupação do tradutor não é procurar, no seu repertório, por modelos prontos para os quais os textos-fonte serão transferíveis. Pelo contrário, ele está preparado nesses casos para violar as convenções da cultura tradutora nacional. Sob tais condições, as possibilidades de que a tradução esteja próxima do original em termos de adequação (em outras palavras, uma reprodução das relações textuais dominantes no original) são maiores do que o contrário. Claro, do ponto de vista da literatura alvo, as normas de tradução adotadas podem por um momento ser muito estrangeiras e revolucionárias, e se a nova tendência for derrotada no embate da literatura, a tradução feita de acordo com tais concepções não se estabelecerá. Mas se a nova tendência for vitoriosa, o repertório (código) de literatura traduzida pode ser enriquecido e se tornar mais flexível. (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 50-51, tradução minha)¹⁰³

103 No original: “*Since translational activity participates, when it assumes a central position, in the process of creating new, primary models, the translator's main concern here is not just to look for ready-made models in his home repertoire into which the source texts would be transferable. Instead, he is prepared in such cases to violate the home conventions. Under such conditions the chances that the translation will be close to the original in terms of adequacy (in other words, a reproduction of the dominant textual relations of the original) are greater than otherwise. Of course, from the point of view of the target literature the adopted translational norms might for a while be too foreign and revolutionary, and if the new trend is defeated in the literary struggle, the translation made according to its conceptions and tastes will never really gain ground, but if the new trend is victorious, the repertoire (code) of translated literature may be enriched and become more flexible*”.

O tradutor de obras literárias pode contribuir para os sistemas literários, desafiando determinadas convenções estabelecidas pela prática corrente, compartilhadas e seguidas por seus pares, atualizando-as. A narrativa de Kelman pode muito bem aproximar-se da narrativa de outros autores consagrados, como Virgínia Woolf, Clarice Lispector, José Saramago, em que se considere que estes tenham criado narrativas expressas através de densos e bem-acabados fluxos de consciência. No entanto, o que se quer observar é que a combinação de língua da classe trabalhadora de Glasgow, enredo, personagem e estilo, na referida obra de Kelman, fazem dela uma obra singular.

Assim, cabe ainda espaço para a criatividade tradutora com respeito – e não fidelidade ou literalidade – ao texto original, para que seja viável possibilitar ao leitor da tradução mais ou menos a mesma experiência de leitura que teve o leitor do texto original. Ou, no dizer de Antunes (1991):

Concluindo, podemos afirmar, a partir das reflexões apresentadas até aqui, que a tradução de uma obra literária é não só possível como desejável. Porém, ela requer do tradutor um certo grau de identificação com o texto a ser traduzido. Requer ainda a consciência de que traduzir assemelha-se ao próprio processo de criação, o que deve se manifestar na capacidade criadora do tradutor. Embora a tradução possa adquirir uma certa independência em relação ao original ao ser considerada como criação, é preciso considerar que esse original existe e é sempre um ponto de partida que deve ser respeitado. Esse respeito, no entanto, não significa servilismo, que é a pior falta de respeito que se pode dedicar a um texto numa tradução. Significa, isto sim, realizar dele uma leitura a mais profunda possível, utilizando-se de todos os meios disponíveis. E esta leitura que garantirá ao tradutor a convicção necessária para criar numa língua um texto que possa representar um original escrito numa outra. Essa maneira de conceber a tradução literária explica por que cada época, ou até simultaneamente, temos novas traduções de obras clássicas. As traduções podem envelhecer, ainda que o original não envelheça. Nós também, enquanto leitores, podemos perceber que as leituras que realizamos das grandes obras caducam. E, neste caso, só nos resta ler de novo. (ANTUNES, 1991, p. 8).

3.2 A variação linguística na obra de Kelman

Como afirma Rajagopalan, “os nossos conceitos básicos relativos à linguagem foram em grande parte herdados do século XIX, quando imperava o lema “Uma nação, uma língua, uma cultura” (2003 p. 25). No período da história em que o capitalismo passou a substituir o sistema feudal, formaram-se praticamente no mundo todo os

chamados Estados-nações. Além de uma delimitação político-geográfica precisa dos territórios, para que isso se mantivesse e se justificasse, também era necessário um esforço contínuo pela homogeneização das culturas e padronização das línguas nacionais oficiais. Nesse sentido, o processo de “escolha” da variante de uma língua para ser a língua administrativa, isto é, uma ideologia monolíngue, ganhou um reforço sem precedentes na história do mundo. Agora o estado passava a gerir o uso da língua não só ao eleger a língua oficial, mas também ao obrigar o seu uso, bem como proibir outras línguas e reprimir inclusive variantes da própria língua nacional oficial. Não é por acaso que quando listamos as línguas que conhecemos, referimo-nos ao seu nome geopolítico; o inglês veio da Inglaterra, o português de Portugal, do Japão o japonês, e assim por diante. Ainda mais significativo é o fato de o nome das línguas dos países “conquistados” no período colonial serem dos países colonizadores. Na América do Norte e na Oceania, fala-se o inglês. Na América do Sul, fala-se o português e o espanhol. Na África, são falados praticamente quase todas as línguas do oeste europeu. Nos continentes americanos, onde as línguas indígenas foram esmagadoramente marginalizadas, apenas quatro línguas são faladas pela maioria da população. O espanhol é falado em vários países. O inglês é falado no Canadá, nos EUA, em alguns países do Caribe, e na Guiana. O francês é falado do Canadá, em países do Caribe e na Guiana Francesa. O português, menos espalhado neste lado do mundo, é falado somente no Brasil.

Há várias maneiras de definir língua. As definições que mais interessam os linguistas são a) como sistema de signos, b) pelo seu uso e sua função e c) como estrutura que produz significados e, a partir da premissa de que “há diversas maneiras de se dizer uma mesma coisa em um mesmo conceito e com o mesmo valor de verdade¹⁰⁴”, que é a língua sofrendo variação no tempo e no espaço. Para este trabalho, no entanto, é preciso referir a um conceito um pouco menos estritamente linguístico, mas, por outro lado, mais corriqueiro, que é da definição geopolítica de língua, ou seja, as línguas que são consideradas completamente distintas umas das outras e têm a prerrogativa de ser língua oficial (ou língua principal) no território que ao mesmo tempo lhe dá o nome.

Mas por que me interessa uma definição geopolítica de língua mais do que uma definição linguística como sistema de signos estável e/ou mutável? Porque este é um trabalho de tradução em que, partindo de uma língua delimitada geopoliticamente,

¹⁰⁴ Definição de variante linguística em Tarallo (1986 p. 8).

objetiva-se reproduzir mais ou menos o mesmo sentido em uma outra língua que também é delimitada geopoliticamente. A problemática deste objeto de tradução é agravada pelo fato de que se considera que o texto-fonte foi escrito em uma variante linguística, e por isso fala-se em *variação linguística* na obra.

O fato de que há variação linguística na obra de Kelman é amplamente aceito. Contudo, a discussão mais relevante para este trabalho não é a que considera o texto de Kelman apenas como variante do inglês, e sim a que considera o dialeto de Glasgow como variante, seja do scots ou do inglês ou intermediária, e como o autor usa os recursos da escrita para criar o efeito de uma fala localmente identificável.

Na Escócia, como vimos na seção 1.3, o inglês é a língua principal, mas também são falados o gaélico e o scots. Interessa-me a relação de similaridade x diferença que existe entre o inglês (padrão, hegemônico, internacional) e o scots (não padronizado, minoritário, nativo), nas suas possibilidades de representação escrita. Existe variação dentro de uma língua, como postulam a sociolinguística e a dialetologia, mas também, no caso da Escócia e das línguas citadas, ambas existem em extremos do “contínuo” onde são distintas uma da outra. Para os falantes que as usam para se comunicar, existe essa zona intermediária, sobretudo nas Terras Baixas, na região do scots central, onde ocorrem as situações que vimos na citação de Nosowitz em 1.3.1¹⁰⁵. Em outras palavras, existem várias situações típicas de regiões onde há línguas (distintas) em contato.

A cidade de Glasgow, uma das maiores e mais importantes da Escócia, tem um reconhecido dialeto do inglês, da classe trabalhadora, e em extensa literatura revisada é referido como o dialeto da classe trabalhadora de Glasgow, como vimos em 1.3.1, “O dialeto de Glasgow”.

A questão que agora se coloca é a que propõe Britto em seu livro *Tradução Literária* (2016), isto é, se a estranheza provocada pelas escolhas linguísticas de Kelman para compor o original é “marcada”, isto é, é reconhecida mesmo por um nativo da língua como diferente *na língua*, ou é característica do estilo do autor. Como Britto afirma, “o problema inicial é determinar quais dessas características se devem à natureza do idioma

¹⁰⁵ “Há pessoas que só falam scots e que podem entender inglês, mas não o falam. Há pessoas que são bilíngues, capazes de falar uma ou outra língua, distinguindo-as de modo consciente. Algumas pessoas começam a frase em scots e terminam em inglês, ou usam palavras das duas línguas na conversa. Há aquelas que falam inglês, mas com fortíssima influência do scots, com palavras ou pronúncias emprestadas dessa língua”. (citação na página 26 deste texto)

e quais podem ser consideradas marcas específicas do estilo do autor” (2012 p. 70). A extensão desse questionamento, quando falamos da obra de Kelman é – de qual língua estamos falando? É recorrente na tradução literária reconhecer a variação diastrática (de estrato social) como marca a ser levada em conta na tradução. Isto é, um personagem com fala interiorana, “caipira”, e não o padrão urbano, escolarizado, poderá ser traduzido assim em praticamente qualquer língua de chegada. Mas é válido considerar a variante de Glasgow como variação diatópica (de lugar da comunidade de fala) do inglês e, por isso, considerá-la “marcada”, para usar o termo de Britto (idem p. 69), que deve resultar em uma diferença também na língua de chegada? Essa não é uma pergunta simples. Kelman apresenta as duas situações, o que se deve “à natureza do idioma”, mas que só está no texto literário graças a uma ousada atitude de resistência, bem como outras marcas que são de estilo, especificamente falando.

A variação linguística em Kelman não se restringe a falas de personagens. Como vimos anteriormente, há toda uma discussão sobre a relação entre scots, inglês (padrão) e inglês escocês. Kelman escreve em inglês, como ele mesmo define na sua introdução ao livro *Three Glasgow Writers*, dele e de Alex Hamilton e Tom Leonard¹⁰⁶, mas o inglês que usa e defende como sendo “sua língua” é o inglês que está nos seus livros. Como nos mostra Müller, “Kelman varia a grafia para expressar sotaque e localidade”.¹⁰⁷ Ele oscila entre o inglês, muito próximo do padrão (não deixa, por exemplo, de omitir apóstrofes em contrações como “*dont*” e “*wasnt*”), o inglês escocês possivelmente expresso por marcações fonéticas, e o scots. Um dos poucos textos de Kelman escrito em scots, de modo facilmente identificável, é o conto *Nice To Be Nice*, publicado na coletânea *Not Not While The Giro*, cuja primeira edição é de 1983.

Strange thing wis it stertit oan a Wedinsday. A mean nothin ever sterts oan a Wedinsday kis it's the day afore pey day an A'm ey skint. Mibby git a buckshee pint roon the Anchor bit that's aboot it. Anywey it wis eftir 9 an A wis thinkin aboot gin hame kis A hidny a light whin Boab McCann threw us a dollar an A boat masel an auld Erchie a pint. The auld yin hid 2 boab ay his ain so A took it an won a couple a gemms a dominoes. Didny win much bit enough tae git us a hauf boattle a Lanny. Tae tell ye the truth A'm no fussy fir the wine but auld

¹⁰⁶ *I was born and bred in Glasgow / I have lived most of my life in Glasgow / It is the place I know best / My language is English / I write / In my writings the accent is in Glasgow / I am always from Glasgow and I speak English always / Always with this Glasgow accent / This is right enough. (Nasci e cresci em Glasgow / Vivi a maior parte da minha vida em Glasgow / É o lugar que melhor conheço / Minha língua é o inglês / Na minha escrita o sotaque é o de Glasgow / Sempre sou de Glasgow e sempre falo inglês / Sempre com sotaque de Glasgow / É bem isso mesmo). (KELMAN apud GIFFORD, 2002 p. 873, tradução minha)*

¹⁰⁷ Müller, 2011 p. 60. No original: “*Kelman varies spelling in order to indicate accent and locality*”.

Erchie'll guzzle til it comes oot his ears. A'm telling ye. A'll drink it mine ye bit if A've goat a few boab A'd rethir git a hauf boattle a whisky thin 2 ir 3 boattles of magic. No auld Erchie. Anywey – nice tae be nice – every man tae his ain, comes 10 and we wint roon the corner tae git inty the wine. Auld Erchie wantit me tae go up tae his place bit Jesus Christ it's like annickers midden up therr. So anywey A think A git aboot 2 moothfus oot it afore it wis done kis is A say, whin auld Erchie gits sterit oan that plonk ye canny haud him. The auld cunt's a disgrace. (KELMAN, 1998 p. 21, grifos meus)¹⁰⁸

Como se pode observar pelas estruturas grifadas no trecho acima, que é possivelmente o mais escrito em scots de Kelman, a relação entre inglês e scots tende para esta, embora o leitor de inglês, com algum esforço, possa ver semelhança entre várias das palavras utilizadas e realizar a leitura. De todo o excerto acima, o que é efetivamente léxico do scots e não se parece com inglês é a expressão “*annickers midden*”. Outra palavra que suspeitei ser exclusiva do inglês escocês por causa do scots é “*boab*”, mas, de acordo com os dicionários, trata-se de uma denominação para “*shilling*”, que foi moeda corrente do Reino Unido, e a grafia “*bob*” é de uso britânico e informal, isto é, não é restrita à Escócia.

Tive de comparar textos diferentes do autor entre si, bem como textos dele com os de outros autores que escrevem em inglês, sejam escoceses ou não, para entender o que nos permite dizer que há, na escrita analisada, variação linguística. É possível observar que o trecho de *Nice To Be Nice*, logo acima, está muito mais próximo da definição de scots no capítulo 1 e das narrativas de Irvine Welsh do que inclusive de outros trabalhos de Kelman. Também pesa o fato de ser um narrador em primeira pessoa no conto. Em boa parte dos textos do autor, o narrador não se coloca hierarquicamente acima dos personagens com fala “estilizada”, o que veremos com maior detalhe adiante.

¹⁰⁸ A coisa estranha foi que começou numa quarta-feira. Quer dizer, nada nunca começa numa quarta-feira porque é um dia antes do pagamento e eu tô duro. Talvez pegar uma sobra de ceva no Anchor mas é isso aí. Enfim, era depois das nove e eu tava pensando em ir pra casa porque eu tava zerado quando Boab McCann me lançou um dólar e eu comprei pra mim e pro velho Erchie uma ceva. O velho tinha dois pilas que eu peguei e ganhei umas partidas de dominó. Não ganhei muito mas o suficiente para comprar uma meia garrafa de Lanny. Pra te dizer a verdade não sou muito ligado em vinho mas o velho Erchie bebe até sair pelas orelhas. Tô te dizendo. Eu vou beber a minha parte, mas se eu tiver uns pilas eu prefiro comprar uma meia garrafa de uísque do que duas ou três de enganação. O velho Erchie não. Enfim – é bom ser bom – cada um na sua, bateu dez horas e fomos até a esquina pra curtir o vinho. O velho Erchie queria que eu fosse no apartamento dele mas, Jesus Cristo, é uma zona lá em cima. Enfim, então, acho que eu vou tomar uns dois goles antes que acabe porque, como eu digo, quando o velho Erchie começa naquele vinho vagabundo ninguém pára ele. O velho filho-da-puta é uma desgraça. (tradução minha).

Há uma tradição na literatura de língua inglesa de alterar o “*spelling*”¹⁰⁹ das palavras para marcar de alguma forma a identidade linguística, sobretudo em falas de personagens. A posição de Kelman para o tratamento do “*spelling*” é mais ousada. Tanto ele quer ser identificado como autor escocês que mistura scots com inglês, como também desafia as convenções ortográficas do inglês-padrão. Em outras palavras, o inglês escocês, posto que contém elementos do scots, é naturalmente diferente do inglês-padrão. Existe, como já vimos, um esforço, um conjunto de movimentos para legitimar o scots e mantê-lo distinto ante a pressão do inglês-padrão hegemônico.

A escrita de Kelman é fortemente marcada por traços, ora gráficos (como a pontuação), ora linguísticos (como no nível fonético-ortográfico, também no nível lexical), que opõem o seu texto a um texto escrito no inglês padrão. Um leitor desavisado, ao se deparar com um texto de Kelman pela primeira vez, mesmo se for um escocês alfabetizado prioritariamente em inglês, percebe que está diante de um texto escrito de forma diferente. O escritor Ian Rankin, em entrevista ao jornal *The Guardian*, quando perguntado por Robert McCrum se era proposital que o leitor dele percebesse a presença do scots, respondeu:

Bem no começo eu sabia que queria escrever ficção escocesa de modo muito palpável. Peguei o romance de James Kelman, *The Busconductor Hines*, levei para o meu pai. Pensei, meu pai vai gostar disso, está escrito em scots. Mas ele disse: “não consigo ler”. Ele andava lendo James Bond e John Le Carré.¹¹⁰

Como não se tem acesso a mais informações sobre o pai de Ian Rankin além de saber que ele era leitor de Ian Fleming (autor dos livros de *James Bond*) e John Le Carré, é possível consultar o texto de Kelman que Rankin diz estar escrito em scots e que seu pai não conseguira ler. Não é um dos textos de Kelman em que o scots se destaca, muito

¹⁰⁹ Ortografia é a parte da gramática em língua portuguesa que corresponde ao *spelling* no inglês. No entanto, não há uma equivalência exata entre os termos. No termo em português há o prefixo “orto”, do grego, que significa “correto”. *Spelling*, além de significar “grafia”, também é o substantivo que deriva do verbo “soletrar” e nesse sentido existe a ideia de grafia correta. Mas quando encontramos “*he changes the spelling*” não é aconselhável traduzir como “ele muda a ortografia”, porque isso implica outras relações de mudança (como na convenção ortográfica de um modo geral), sendo melhor traduzir por “ele muda a grafia”.

¹¹⁰ No original: “*Right from the very beginning I knew I wanted to write palpably Scottish fiction. I took the first James Kelman novel, The Bus Conductor Hines, home to my dad. I thought, my dad will like this; it's written in Scots. But my dad said: 'I can't read that.' He was reading James Bond and John Le Carré*”. Disponível em <https://www.theguardian.com/books/2001/mar/18/crime.ianrankin1>, acesso em 22 de junho de 2019.

menos do que em *How Late* e menos ainda do que no conto *Nice To Be Nice*, como visto acima. Para exemplificar, observemos o primeiro parágrafo do primeiro romance de Kelman publicado.

*Hines jumped up from the armchair, she was about to lift the huge soup-pot of boiling water. She nodded when he said, I'll get it. Taking the dishtowel from her he wrapped it round his left hand before gripping the metal support-ring; he held the handle of the pot in his right hand. He raised it slightly above the oven and paused, adjusting to its weight. Sandra had moved to shift a wooden chair out of his path. (KELMAN, 1984, p. 1)*¹¹¹

Não há, na narração em terceira pessoa, pelo menos não de modo predominante, a presença do scots. Há de fato poucas ocorrências de palavras reconhecidas como sendo do scots. Em duas páginas e meia, há apenas três ocorrências e duas são a mesma palavra. Temos “*Naw, seeing you’re still wearing the bra and that I thought you might’ve been cold*” (p. 2, grifo meu); “*Aye, he said, that as a good buy*” (p.2, grifo meu) e “*Naw, I was just getting comfortable*” (p. 3, grifo meu).¹¹² Não fica claro qual pode ter sido a dificuldade do pai de Ian Rankin para ler *The Busconductor Hines*, nem mesmo é compreensível porque esse escritor descreve a obra de Kelman como sendo “escrita em scots”. As palavras grifadas identificáveis como sendo do scots e não do inglês padrão são “*naw*” e “*aye*”, que são, respectivamente, os advérbios “sim” e “não”, mas o restante é inglês. O livro todo mantém essa frequência baixa de palavras identificadas como sendo do scots.

O escritor Ian Rankin disse que *The Busconductor Hines* estava “escrito em scots” e, por ter gostado, levou o livro ao seu pai que, por fim, disse não conseguir lê-lo. Pelo mesmo motivo aparente – estar escrito em scots – um dos juízes do Booker Prize rechaçou o romance com bastante veemência por considerá-lo escrito na “língua de Glasgow”. Uma crítica muito parecida, embora mais agressiva, foi feita a *How Late* por um jornalista do *The Times*, como relata Kövesi:

¹¹¹ Hines pulou da poltrona, ela estava para pegar a enorme panela de sopa com água fervendo. Ela concordou quando ele disse, eu pego. Pegando o pano de prato que estava com ela, enrolou na mão esquerda para segurar a alça de metal; segurou o cabo com a mão direita. Ergueu devagar acima do forno e parou, ajustando-se ao peso. Sandra moveu uma cadeira da cozinha, deixando o caminho livre. (tradução minha).

¹¹² “Não, é que vendo você ainda de sutiã e tal, pensei que você poderia estar com frio”. “Sim, ele disse, foi uma boa compra”. “Não, eu só estava ficando mais à vontade”.

The Busconductor Hines foi rejeitado por Richard Cobb, presidente da mesa julgadora do Booker Prize de 1984, porque era “escrito inteiramente no dialeto de Glasgow”. “Achei muito arrastado e só li dois capítulos”, confessou Cobb. “Estava em dialeto, como os poemas de Burns”. Dez anos depois, Simon Jenkins do *The Times* pensou que a língua de *How Late...* não era nem “escocês antigo, ou scots-inglês, ou *Lallans*, ou qualquer dialeto da ‘Bela Língua Scots de Burns’”, mas, pelo contrário, era “simplesmente Dialeto de Glasgow de um Bêbado com Notadamente Poucos Empréstimos”. Para muitos críticos ingleses – especialmente aqueles cujo interesse em Kelman foi gerado pelo extravagante falatório do Booker Prize mais do que por êxitos literários intrínsecos – a língua de Kelman é brutal, amoral, insensível, difícil e sem sofisticação. (KÖVESI, 2007 p. 156-7, tradução minha)¹¹³

Como lembra Müller, “a noção de “scots ruim” supõe um scots puro mais do que um contínuo entre scots e inglês” (MÜLLER, 2011 p. 20)¹¹⁴, e é exatamente esse tipo de hierarquização de variantes dentro de uma mesma língua que leva ao desprestígio da língua como um todo. Isto é, idealiza-se o scots puro, perfeito, cujo modelo são os poemas de Robert Burns, que viveu de 1759 a 1796, para rejeitar a língua como ela se apresenta na realidade do uso atual, em suas variantes possíveis e existentes, como o dialeto de Glasgow.

Mas essa variação dentro da variação, isto é, o fato de Kelman escrever às vezes mais tendendo ao inglês padrão com exceções pontuais e outras mais tendendo ao scots predominantemente, é a própria realidade linguística nas Terras Baixas da Escócia. Fazendo assim, Kelman modula a voz de narrador e personagens conforme a obra específica e seus objetivos. O que se pode afirmar é que há presença de scots em todas as suas obras, em maior ou menor medida. Se observarmos, por exemplo, o parágrafo inicial de cada um dos romances, notaremos que os narradores em primeira pessoa, como o de *You Have To Be Careful In The Land of the Free* e o de *How Late* usam mais scots do que os romances cujos narradores estão em terceira pessoa. Em *You Have...*, o protagonista Jeremiah começa dizendo “*I had been living abroad for twelve years and I was **gaun hame**, maybe forever, maybe a month. Once there it would sort itself out. In*

¹¹³ No original: “*The Busconductor Hines was rejected by Richard Cobb, chairman of the Booker Prize panel in 1984, because it was “written entirely in Glaswegian”. “I found him very heavy-going and only read two chapters,” confessed Cobb. “It was in dialect, like Burn’s poems”. Ten years later, Simon Jenkins of The Times thought that How Late... had a language neither “Older Scottish, or Scots English, or Lallans, or any dialect of Burn’s ‘Guid Scots Tongue’”, but instead, was “merely Glaswegian Alcoholic With Remarkably Few Borrowings”. For many English reviewers – especially those whose interest in Kelman was generated by the glitzy cultural gossiping of the Booker Prize rather than by intrinsic literary pursuits – the language of Kelman is brutalizing, amoral, desensitized, difficult and unsophisticated”.*

¹¹⁴ No original: “... the notion of a ‘Bad Scots’ assumes a pure Scots rather than the existence of a continuum between Scots and English”.

*the meantime I fancied seeing my **faimly** again; my mother was still alive, and I had a sister and a brother*". (KELMAN, 2004, p.1, grifos meus).

3.2.1 Os dados de linguística de *corpus* de Müller (2011)

Um trabalho bastante interessante sobre como Kelman explora os recursos linguísticos e textuais é o livro oriundo da tese *A Glasgow Voice: James Kelman's Literary Language* de Christine Amanda Müller (2011), autora já citada ao longo deste trabalho. Valendo-se da metodologia da linguística de *corpus* para discutir como Kelman cria a sua "voz [na variante de] de Glasgow, a autora dividiu sua análise nos seguintes níveis: pontuação como forma criativa de produzir traços prosódicos (capítulo 2); grafia (*spelling*) como forma de acentuar o texto (capítulo 3); vocabulário como marca de identidade social (capítulo 4); gramática como forma de demarcação social (capítulo 5); palavreado chulo e palavrões (capítulo 6); e linguagem corporal como comunicação e expressão de consciência de classe (capítulo 7).

A autora construiu um *corpus* para a literatura de Kelman, num arquivo denominado de KELMAN'S FICTION, com publicações do autor até 1998. Também se serviu de *corpora* já existentes para fins de comparação: SCOTS FICTION, SCOTS WRITTEN e SCOTS SPOKEN¹¹⁵. Por se tratar de um "*corpus* escocês", não é específico da língua scots, mas contém documentos do "inglês escocês padrão" ou "inglês-padrão da Escócia" (*Scottish Standard English*), documentos com variantes do scots e documentos que podem ser descritos entre scots e inglês-padrão da Escócia" (idem). A autora explica que "enquanto o inglês-padrão da Escócia tem uma forma escrita padrão, o scots não tem. Isso quer dizer que o *corpus* [SCOTS WRITTEN] contém uma ampla variedade de grafias" (p. 40, tradução minha)¹¹⁶. A pesquisadora também acrescenta que:

A categoria "conversa" é uma impressionante fonte de dados falados (observe-se que as conversas foram conduzidas, gravadas e transcritas do ano 2000 em diante. (...) Se uma amostra (...) melhor representasse o tipo particular de língua que Kelman buscava representar, então a fala

¹¹⁵ Estes três últimos *corpora* foram disponibilizados pelo Departamento de Inglês e Linguística da Universidade de Glasgow e SCOTS é uma sigla para "*Scottish Corpus of Texts and Speech*" (p. 40).

¹¹⁶ No original: *While Scottish Standard English has a standard form, Scots does not have. This means that the corpus contains a wide range of variation in spelling*".

conversacional seria o mais provável para fornecer um ponto de comparação da vida real. (p. 43, tradução minha)¹¹⁷.

A pesquisadora procurava saber o quanto de scots havia na obra de Kelman, o quanto de falar autêntico podia ser encontrado nos textos dele, por comparação, por exemplo, entre os dados falados, escritos e literários. Para se ter uma dimensão do tamanho dos arquivos, o de Kelman totalizava 779.611 palavras; a ficção em geral, 526.411 palavras; a escrita em geral, incluindo ficção, 3.212.811 palavras; e o de fala transcrita, 635.638 palavras. Em suas hipóteses, Müller considerou que:

há preferência pelo inglês na escrita e preferência pelo scots na fala. Como Kelman almeja uma aproximação com a língua usada na fala, os dados do seu trabalho devem, se ele for bem-sucedido no objetivo, ser menos como o conjunto de dados escritos [SCOTS WRITTEN] e mostrar uma forte tendência em direção aos dados falados [SCOTS SPOKEN]. Os dados de Kelman deveriam mostrar um razoável grau de similaridade como os da ficção em geral [SCOTS FICTION], uma vez que pertencem ao mesmo gênero (p. 43, tradução minha)¹¹⁸.

Também era esperado pela autora do trabalho, ainda como hipótese, que “os dados falados mostrassem uma quantidade expressiva de gírias, palavrões e gramática cotidiana do scots, e que o de Kelman reproduzisse essas tendências (p. 43). No entanto, entre as suas descobertas, na conclusão, está que “um resultado surpreendente foi que os outros conjuntos de dados (...) usavam rotineiramente mais grafias fora do inglês-padrão do que os de Kelman” (p. 326), porque, segundo ela, ele “prefere dar pistas sobre pronúncia mais do que criar uma distinção completa [na grafia das palavras]” (idem), e também favorece o “ecletismo lexical”, isto é, não tende exclusivamente ao inglês ou ao scots. Por fim, outra de suas descobertas surpreendentes foi a de que:

¹¹⁷ No original: “The ‘conversation’ category is the overwhelming popular source of spoken data (note that the conversations were conducted, recorded, and transcribed from the year 2000 onwards. (...) If a sample (...) most closely represented the particular type of language Kelman sought to represent, then conversational speech would be the most likely to provide a real-life point of comparison”.

¹¹⁸ No original: In terms of the anticipated differences between the datasets, research on the linguistic situation in Scotland consistently indicates that there will be a preference for English in writing and a preference for Scots in speech. Since Kelman seeks an approximation of the language used in speech, the dataset of his work should, if he has succeeded in his aim, be least like the SCOST WRITTEN dataset while showing a strong tendency towards the patterns found in the SCOTS SPOKEN dataset. The Kelman dataset should have a reasonable degree of similarity to the SCOTS FICTION dataset, since they belong to the same genre.

Kelman é conservador nas mudanças de grafia. Exceto pelos dois contos escritos em estilo fonético [um deles, *Nice To Be Nice*, acima], as alterações ortográficas foram pequenas e infrequentes, mas significativas para lembrar o leitor da voz de Glasgow. (p. 329)

Isso surpreende, possivelmente, a todos os que imaginam que o texto de Kelman seja algo muito longe do inglês, em termos de grafia das palavras. Nem mesmo na escolha lexical, segundo os dados da autora, a ficção de Kelman se aproxima mais do scots. Parece haver uma medida, um cálculo sistemático de uma pequena quantidade de traços para que o texto seja identificado como escocês. O conto *Nice To Be Nice*, em termos de escolhas linguísticas, está muito mais próximo das obras de Irvine Welsh do que das de Kelman. Esses dados produzidos e analisados por Müller (2011) são valiosos para o tradutor, inclusive para que ele não exagere de modo consciente, isto é, não diga muito mais do que o texto original diz, no sentido de forçar uma variante.

3.2.2 Variação linguística em *How Late*

O texto a ser traduzido para o português já traz em si o peso de ser um texto em língua estrangeira, o inglês, e para isso já existe uma tradição bastante consolidada. Em outras palavras, o sistema literário brasileiro é bastante conhecedor (consumidor, leitor?) do sistema literário dos países de língua inglesa, sobretudo do Reino Unido e dos Estados Unidos. Contudo, os textos de Kelman dentro do universo anglófono suscitam todas essas questões porque não só são as histórias mas a língua, e sua variação, em que são contadas, marcam fortemente a identidade cultural, e esta atitude do autor também é teorizada como sendo um gesto de resistência ante a hegemonia política, cultural, linguística do Reino Unido sobre a Escócia.

A percepção empírica assistemática de muitos, como Ian Rankin e Richard Cobb, levou-os a crer que a variante linguística nos textos de Kelman permite dizer que ele “escreve em scots” ou “em dialeto de Glasgow”. Se concordamos com eles, podemos dizer que Kelman, mesmo que de modo sutil, “escreve em variação linguística”, talvez mais do que numa língua específica, como o inglês ou o scots. Os dados como os de Müller, no entanto, apontam para outra direção: Kelman escreve em inglês-padrão da Escócia com alguns empréstimos aqui e ali do scots, suficientes para marcar identidade

no texto. Para a análise dessa variação, primeiro foi necessário identificar as vozes dentro da narrativa, e por isso as problemáticas da variação linguística e os aspectos narratológicos estão imbricados. Foram encontradas, em seus textos de ficção, as seguintes situações:

- Narrador em terceira pessoa (a maioria dos romances);
- Narrador em primeira pessoa, seu sotaque (sua “voz”) representado estilisticamente (*You Have To Be Careful in The Land of the Free, Translated Accounts*);
- Narrador de *How Late*, que mistura segunda e terceira pessoas e provoca um efeito de primeira pessoa, como veremos em mais detalhadamente no capítulo 4;
- Fala das personagens, onde há variação linguística pluridimensional (diatópica, diastrática, diageracional, diagenérica...) ¹¹⁹.

A problemática do narrador é de suma importância, não só para a abordagem narratológica da obra (que veremos a seguir), mas também para a discussão de outros aspectos do estudo proposto, inclusive o da variação. Kelman não estabelece uma hierarquia entre narrador e personagem, pois isso seria o mesmo que criar uma distinção como a de classe entre eles. Assim, a língua do narrador de Kelman deve ser igual à dos personagens, isto é, a língua do narrador não pode ser de prestígio se a dos personagens é marginalizada. E ainda que se diga que a língua deva ser “igual”, nesse sentido que foi enfatizado, existe muita diversidade entre as formas de falar dos diferentes personagens e narradores.

Em HL, tanto o protagonista está atento a questões de linguagem quanto os diferentes personagens falam de maneira diversa linguisticamente. Há o protagonista, e sua presença na linguagem da obra é predominante a ponto de algumas das críticas à obra versarem no sentido de que o livro é a “transcrição de um bêbado falando”, como demonstra a citação de Kövesi em referência a Richard Cobb (em 3.2). Abaixo, vemos um exemplo de como o narrador-protagonista percebe o sotaque de outro personagem. A

¹¹⁹Embora esses conceitos sejam mencionados aqui, não serão utilizados novamente. Eles são adequados para um trabalho onde essas variedades são rigorosamente observadas num levantamento envolvendo língua falada. Como este trabalho é sobre uma obra literária, eles apenas foram citados para enfatizar que isso acontece no romance. Por exemplo variação diatópica (de lugar), o “sujeito inglês” fala diferente dos escoceses. Variação diastrática (de classe ou estrato social), não há nobres retratados no romance. Variação diageracional (de geração ou idade), o filho de Sammy e seu amigo podem falar gírias que o protagonista não fala. Variação diagenérica (de gênero) diz respeito a diferenças nos falares de homens e mulheres.

interjeição no começo revela uma hesitação que funde narrador em 3ª pessoa e protagonista. É este que vira a cabeça e reconhece que “normalmente havia três deles fazendo perguntas e algumas vezes um outro entrava, que foi o que falou por último; o sotaque dele parecia um pouco inglês”:

Eh... Sammy had turned his head, usually there were three of them asking the questions but sometimes this other yin butted in, and it was him had spoke last; his accent sounded a bit English. (How Late, p. 161)

No próximo exemplo, lemos um trecho de diálogo num interrogatório que os policiais fazem a Sammy, e este revela que confiou em um homem com quem teve uma conversa, numa situação de interesse dos policiais, porque o homem tinha um sotaque que parecia estrangeiro e fino:

*If you had no reason to doubt him Mister Samuels, what were your grounds?
He had an accent.
Oh he had an accent did he?
He sounded like a posh foreign businessman. (How Late, p. 176)¹²⁰*

Em outro trecho, Sammy está tentando identificar o sotaque do policial que está falando. É interessante observar como funciona o jogo de focalizadores (ver na próxima seção a discussão sobre isso) que nos permite identificar o personagem que fala com Sammy, o narrador, que é, em certa medida, a percepção de Sammy do ambiente, e o próprio Sammy falando ou pensando:

I want to get serious... It was the English guy again, speaking in this quiet voice. Sammy couldnay quite pick up the accent but it was regional from somewhere... So just listen to my colleague when he's talking and do your best to get to grips with it. If you have difficulty let us know, we're here to help. (How Late, p. 177)¹²¹

¹²⁰ Se você não tinha razão para duvidar dele, Sr. Samuels, no que você se baseou? / Ele tinha um sotaque. / Ah, ele tinha um sotaque, não é? / Parecia um empresário estrangeiro refinado. (Tradução minha)

¹²¹ Eu quero falar sério... era o sujeito inglês de novo, falando em voz baixa. Sammy não conseguia definir de onde era o sotaque, mas era regional de algum lugar... Então só escuta meu colega quando ele estiver falando e faz o melhor pra cooperar; se você tiver dificuldade é só dizer, estamos aqui pra ajudar. (Tradução minha)

Porém, além do protagonista que é homem, tem 38 anos, pouca instrução, mas lê bastante¹²², conhece bastante de música, há também outros personagens, e é possível identificar traços da identidade linguística de cada um. São eles:

Helen, mas não há falas dela na narrativa. É a namorada de Sammy e não está presente, pode ter ido para algum lugar com uma amiga, segundo ele mesmo supõe¹²³. Helen pode ter deixado um bilhete para Sammy dizendo para onde iria, o que obviamente lhe é inacessível porque ele está cego.

Ally (representante ou advogado?). Esse personagem tem uma função aparentemente formal na sociedade, ao contrário de Sammy. Ele não relaxa para falar como bem deseja. Pelo contrário, ele oscila entre diferentes registros, como formal e informal. De acordo com Kövesi, expressando a sua interpretação especializada da obra, cada maneira de falar revela um pouco sobre um determinado personagem:

Ally fala com um sotaque como o de Sammy, mas ele também emprega em uma medida muito maior a língua “do sistema”. Ele é capaz de ver e deseja avaliar e julgar Sammy pelos olhos do estado: ele é, portanto, um ajustador, alguém que busca por um ajuste comportamental, linguístico e cultural do seu cliente, para que o “melhor” resultado possa ser obtido de qualquer litígio. Ally pede que Sammy “veja o contexto todo” (*How Late* p. 239). Em outras palavras, e lendo essa sugestão através do entendimento de Kelman das formas tradicionais de narrativa realista, Sammy deveria tomar a perspectiva onisciente das cortes em sua própria situação e adotar o sistema de valores inerentes na elaboração da perspectiva (KÖVESI, 2007 p. 153,¹²⁴ tradução minha).

Há os policiais, sendo que um é inglês, e o seu sotaque é sempre destacado pelo narrador-protagonista, pois a presença desse policial no interrogatório de Sammy permite

¹²² Kövesi destaca que há várias referências a leituras que o protagonista realizara e, portanto, o contato com a literatura não lhe é estranho. O crítico conclui que “fica claro que a literatura é de modo indiscutível parte da sua cultura”. No original: “*it is clear that literature is unproblematically a part of [Sammy’s] culture*” (2007 p. 137, tradução minha).

¹²³ “*She was probably away seeing her weans. Or else maybe away with that pal of hers from the pub*”. (KELMAN, 1994 p. 118) Em português: “Ela provavelmente tinha ido ver os filhos. Ou talvez tivesse viajado com uma amiga do pub” (tradução minha). A frase seguinte informa que Sammy tinha se esquecido dessa amiga de Helen, o que nos leva a crer que é dele o pensamento que Helen pode estar com ela.

¹²⁴ No original: “*Ally speaks in an accent like Sammy’s, but he also deploys at much greater length the language of ‘the system’. But he is able, and willing, to see, assess and judge Sammy through the eyes of the state: he is, therefore, ultimately a compromiser, and someone who seeks behavioural, linguistic and cultural compromise from his client, so that the ‘best’ outcome can be achieved from any litigation. Ally asks that Sammy ‘look at it from the big picture’ (HL 239). In other words, and reading this suggestion through Kelman’s understanding of traditional realism narrative forms, Sammy should take the omniscient perspective of the courts on his own situation and so adopt the value system inherent in the makeup of the perspective*”.

a hipótese de que ele é suspeito de participar de um esquema criminoso maior, como mostra a leitura de Kövesi:

Sotaque inglês também pode ser significativo, pois sugere que a polícia que não é local está investigando Sammy: Sammy tem investigadores nacionais [britânicos] na cola dele, o que adiante sugere que está envolvido em algo muito mais sério do que apenas acertar um policial (mas nunca saberemos com certeza) (KÖVESI, 2007 p. 146, tradução minha).¹²⁵

Há as diferentes secretárias nos guichês das instituições públicas. Elas são representantes da burocracia, dificultadoras mais do que facilitadoras, se consideradas as barreiras linguísticas e sociais. Uma delas, com o sotaque “afetado” de classe média, incomoda Sammy bastante, o que se depreende de seu comentário sobre a maneira de falar da atendente:

*“Yes? It was the receptionist. She had one of these mental ding dong **middle-class** accents ye get in Glasgow that go up and down all the time and have these big long sounds. Eh just an appointment, said Sammy, for Monday morning.*

An appointment? For Monday mawwrring!

That was the way she went; fucking wild.” (How Late, p. 123)¹²⁶

Em uma reflexão de Sammy, também uma das vezes em que planeja fugir da própria vida e rumar para Londres, ele percebe que, ao chegar na cidade, os sotaques de Glasgow desaparecerão. Isto é, a identificação de sotaques, ou a ausência deles, faz parte da percepção dos personagens na narrativa. Não apenas eles têm seus sotaques e suas formas de falar expressas, mas também percebidas e comentadas, avaliadas:

He could vamoose but if he wanted to who was gony stop him? He could go back to the flats and pack his stuff and just saddle up and move em out. A blind man

¹²⁵ No original: *English accent might also be significant in that it suggests that police who are not local are investigating Sammy: Sammy has national detectives on his trail, which further suggests he is involved in something much more serious than just hitting a policeman (but we will never know for sure).”*

¹²⁶ Sim? Era a recepcionista. Ela tinha um desses sotaques de classe média que se encontra em Glasgow, cheio de altos e baixos o tempo inteiro e que tem uns sons bem compridos. Ah, é só uma consulta, disse Sammy, pra segunda de manhã. / Uma consulta? Para a segunda-feira pela manhã? / Foi assim que ela falou, sinistro pra caralho. (Tradução minha)

*hits London. He would get off at Victoria. It was aye a great feeling that when ye left the bus. All the Glasgow accents disappear (How Late, p. 255).*¹²⁷

E não apenas os sotaques regionais, mas também os reveladores de classes sociais, são percebidos por Sammy. Acima foi demonstrado o de uma das recepcionistas identificadas como sendo de classe média. A seguir, observemos um trecho em que ele fala com os policiais sobre o estrangeiro, reconhecido pelo sotaque como “inglês de classe alta” ou alguém “que veio da Europa para algum tipo de convenção de negócios estrangeiros”:

Now honest, that's what stuck in my mind about him; at first I thought he was a kind of high-class English guy but I think he was something else, maybe he came from Europe for some kind of foreign business convention. (How Late, p. 176)
128

Em suma, ao tratar de variação linguística no texto literário, alguns pontos precisam ficar esclarecidos. Não se trata de estudo de variação sobre língua em uso, com falantes (informantes) reais falando de verdade e expressando sua realidade linguística. Trata-se de uma variação linguística premeditada, da maneira que o autor entende expressar formas de identidade através de suas escolhas textuais, na obra ficcional. Por isso, a maneira de abordar a variação no texto literário em nada se parece com os levantamentos sociolinguísticos. O que se utiliza dessa área, de maneira legítima, é o reconhecimento das variantes (termos em variação), da variante (o dialeto), como foram criados pelo autor. Não há espaço neste trabalho para descrever como funciona o levantamento sociolinguístico, se isso não será aplicado.

3.3 Aspectos narratológicos¹²⁹

¹²⁷ Poderia sumir se quisesse. Quem iria impedir? Podia voltar para o apartamento, fazer as malas, encilhar e seguir viagem. Um homem cego chega a Londres. Saltaria na Estação Victoria. Era sempre uma sensação boa aquela quando tu descia do ônibus. Todos os sotaques de Glasgow desaparecem. (tradução minha)

¹²⁸ Não, sério, foi isso que me marcou sobre ele; primeiro pensei que era tipo um inglês de classe alta, mas acho que era outra coisa, talvez tenha vindo da Europa pra um tipo de convenção de negócios estrangeira. (tradução minha)

¹²⁹ Trechos dessa seção estão no artigo FREITAS, Luis Felipe R e REUILLARD, Patrícia Chittoni R. “Tipos de Narrador Na Ficção Escocesa Contemporânea” disponível em <http://editorarevistas.mackenzie.br/index.php/tl/article/view/11671/10479>.

Nesta seção, são discutidos os elementos utilizados para a construção da narrativa como o narrador, seus pontos de vista e a focalização. O livro *Discours Du Récit*, de Gérard Genette é um trabalho seminal em narratologia e foi traduzido para o inglês como *Narrative Discourse: An Essay in Method* (Genette, 1980), a versão a que tive acesso. Nesse trabalho, Genette analisa vários aspectos do texto narrativo, tais como ordem, frequência, duração, voz e modo. O que torna a obra bastante impressionante é o fato de apresentar uma análise exaustiva de cada um desses aspectos, uma vez que o autor se dedicou a ilustrá-los destrinchando *Em Busca do Tempo Perdido*, de Marcel Proust. Na versão em inglês do *Discours Du Récit*, os exemplos são trazidos da tradução inglesa, *In Search of Lost Time*.

O aspecto “ordem” é o item relacionado à lógica de apresentação dos eventos na narrativa. Deste modo, pode-se explicar como uma “história” é contada. Pode-se ter, por exemplo, os eventos cronológicos A, B e C, sendo este último a conclusão (a descoberta do assassino, ou o casal protagonista finalmente ficando junto e vivendo feliz para sempre). Mesmo assim, isso pode ser contado numa ordem alternativa, inclusive a partir do desfecho da história, da parte C, para provocar suspense e a seguir explicar como se chegou àquela situação, que são as partes A e B. Em *How Late*, a ordem dos eventos presentes na ação narrativa é linear: Sammy acorda na rua, briga, é preso, fica cego, é solto, e aí por diante. No entanto, há constantemente outros cursos narrativos fora de qualquer ordem, que são as lembranças do protagonista quando temos acesso ao seu pensamento. São também partes da história porque ajudam a explicar como ele chegou naquela situação, e incluem os conflitos com a Helen, os empregos ruins, as passagens pela cadeia, e os últimos dias.

A duração nos romances de Kelman é algo interessante de observar e fácil de descrever. Ao estabelecer os pontos de vista do narrador-protagonista, a duração é cada instante que ele vivencia, com eventuais lapsos que podem ser de pouco tempo, como alguns minutos, ou até uma noite em que o personagem/narrador/protagonista passou dormindo. *How Late*, bem como os demais romances de Kelman, é extremamente detalhado no “cada instante” do protagonista.

“Frequência” é o aspecto relacionado ao número de vezes que algo acontece, e “duração” é o aspecto relacionado ao tempo de duração de um evento. Genette dá

exemplos bastante didáticos para explicar algo simples, mas que nos textos narrativos provoca efeitos diversos. Há, então, a possibilidade de narrar uma vez um acontecimento (ontem fui para cama cedo), de narrar várias vezes o mesmo acontecimento (a mesma frase três vezes seguidas), e de narrar uma vez algo que acontece inúmeras vezes (todos os dias da semana fui para cama cedo). A frase que ele utiliza é bastante simples e, partindo da repetição hipotética “ontem fui para cama cedo”, aparentemente inventada por uma mente criadora infantil, adiante ele explica que há obras que se valem da repetição com variação do ponto de vista, como o filme *Rashomon*, de Akira Kurosawa e o livro *O Som e a Fúria*, de William Faulkner. Exemplos mais contemporâneos e possivelmente mais próximos dos espectadores jovens incluem *Feitiço do Tempo* (1993) em que o protagonista, um mal-humorado jornalista que vai a uma cidade do interior fazer uma reportagem sobre o dia da marmota (*Grayhound Day*, o título [do filme no] original), ao passar a noite numa hospedagem, acorda todos os dias no mesmo dia, até que aprende a fazer tudo de bom grado e superar o feitiço. Outro exemplo é *Como Se Fosse a Primeira Vez* (2004), em que a protagonista sofre de perda da memória recente desde o acidente que vitimou sua mãe; então, seu pretendente precisa literalmente conquistá-la todos os dias como se fosse a primeira vez. Todos esses aspectos que pertencem ao ato de narrar estão relacionados entre si e são apresentados pela “voz” que conta o que acontece, aconteceu ou ainda acontecerá. Esse narrador pode se situar perto ou longe dos eventos narrados, bem como dos personagens.

Genette distingue três tipos de narrador, que estão relacionados ao ponto de vista dos e sobre os personagens. O narrador pode saber mais do que os personagens, o narrador pode ser um personagem, contando em primeira pessoa, mas também pode saber menos que os personagens, como um observador distante que descreve o que vê, mas ignora o que eles pensam e pretendem. Em relação a sua posição na história (diegese), o narrador pode ser “heterodiegético”, ou seja, estar de fora da história, ou “homodiegético”, isto é, fazer parte da história, como um personagem. Assim, o narrador heterodiegético pode ser do tipo que sabe mais que os personagens, o chamado “narrador onisciente”, ou um que sabe menos que os personagens, pois não tem acesso às suas mentes. Sobre o modo, que está relacionado à perspectiva de quem conta a história, a focalização do narrador pode ser interna, isto é, pode se apresentar penetrando a consciência de um personagem, ou externa, quando o narrador pode focar num personagem, mas não ser capaz de ver através dos seus olhos e também não descobrir seus pensamentos. Desse modo, um narrador

heterodiegético que apenas descreve o que vê apresenta focalização externa; o que sabe o que os personagens pensam apresenta focalização interna, mesmo sendo externo, isto é, não sendo também personagem. A focalização também pode ser fixa, variável ou múltipla, e é importante observar que “qualquer estratégia de focalização não precisa perdurar a obra inteira, mas apenas um trecho narrativo, que pode ser bem curto”¹³⁰ (GENETTE, 1980 p. 191, tradução minha).

O traço mais significativo de *How Late* é o narrador, que mistura 2ª e 3ª pessoas, mas é na prática um narrador em 1ª pessoa ou, mais tecnicamente falando, um fluxo de consciência. O fluxo de consciência se define por um texto que simule a maneira como um personagem pensa, ou mesmo um monólogo interior. *How Late*, como veremos, tem, segundo intui-se na leitura, o pensamento de Sammy, uma aparente explicitação de seus pensamentos, internos e em contato com sua consciência, e de seus gestos, externos e em contato com o mundo físico. Porém, quando interrogado sobre o narrador em *How Late* por Brian Hamill, responsável pelo site de interesse literário escocês *The Common Breath*, e editor da revista *Thi Wurd*, Kelman respondeu o seguinte (observemos tanto a pergunta de Hamill quanto a resposta de Kelman):

TCB: *How Late It Was, How Late* foi escrito num estilo de terceira pessoa similar ao do seu romance anterior, *A Disaffection*, com uma diferença distinta que naquele aparece uma outra entidade, outra voz, dentro da narrativa de *How Late It Was*; no momento que a voz emana diretamente de Sammy (como acontece de modo consistente com Patrick em A.D.), mas parece a voz de outro, de alguém que conhece Sammy bem e não é ele, na verdade. Isso é uma interpretação correta, ou é apenas a maneira de Sammy se conceber e falar de si mesmo?

JK: Um homem que conhece Sammy bem se senta num bar em Glasgow com outros homens que conhecem Sammy bem, e narra a história para eles. Cada voz e perspectiva é parte da narrativa desse sujeito. A narrativa faz uso de métodos literários e oratórios, técnicas e mecanismos. (tradução minha)¹³¹

¹³⁰No original: “any single formula of focalization does not always bear on an entire work, but rather on a definite narrative section, which can be very short”.

¹³¹No original: “TCB: *How Late It Was, How Late* is written in a similar close third-person style to your previous novel, *A Disaffection*, with one distinct difference being that there appears to be another entity, another voice, within the narrative of *How Late It Was*; at one moment the voice emanates directly from Sammy (like it does consistently with Patrick in A.D.), but then it seems to be the voice of another, of someone who knows Sammy well but is not actually him. Is this a fair interpretation, or is this just Sammy’s way of conceiving and speaking of himself?

JK: A man who knows Sammy well sits in a Glasgow bar with other men who know Sammy well, and narrates the story to them. Every voice, and perspective, is part of the guy’s narrative. The narrative makes use of literary and oratory methods, techniques and devices.” Disponível em: <http://thecommonbreath.com/interviews1.html>, acesso em agosto de 2019.

Essa entrevista, de acordo com informação do próprio site onde foi publicada, foi “conduzida no verão [do hemisfério norte] de 2019”. Não se espera extrair da entrevista de Hamill com Kelman uma teoria narratológica, mesmo porque a resposta de Kelman, que atesta uma atitude desinteressada de questões técnicas, não dá conta da complexidade do narrador da obra, que ou é a consciência de Sammy – e o acompanha inclusive no banho e outras atividades íntimas –, ou é alguém que, no papel de narrador, o está inventando em detalhes de modo deliberado. Kelman, como criador ímpar, no meu modo de ver, resumiu o seu narrador a um efeito de *voice-over*, como se a história de Sammy fosse contada por um sujeito num bar – dentro de um filme!

O *Handbook of Narrative Analysis*¹³² (Herman & Vervaeck, 2005) é uma obra na qual também se discute com bastante propriedade e aprofundamento o conceito de focalização. Os autores afirmam que a focalização não é meramente relacionada à habilidade de ver, “porque todos os sentidos estão envolvidos. Percepção pode implicar funções cognitivas tais como pensamento e julgamento”. Além disso, eles acrescentam que:

Quando a focalização invade um personagem, o resultado é a observação das emoções, das funções cognitivas e dos detalhes psicológicos. Estes podem ser percebidos por um personagem não inserido na história (nesse caso, a focalização é externa) ou por um personagem da história (nesse caso a focalização é interna). As combinações potenciais e alternâncias entre os vários tipos de focalização também permitem que o autor crie e mantenha suspense” (HERMAN & VERVAECK, 2005 p. 74, tradução minha).¹³³

No romance de Kelman, o narrador em terceira pessoa se refere ao protagonista como “*he*”. Ao mesmo tempo, há uma voz que se dirige à segunda pessoa “*ye*” e que aparece alternada com o narrador em terceira pessoa, como veremos a seguir. Na contracapa do livro *The Busconductor Hines*, primeiro romance publicado por Kelman, a frase elogiosa¹³⁴ de Isobel Murray é “a vida física do personagem é representada

¹³² Sem tradução para o português, o título significa Manual de Análise Narrativa.

¹³³ No original: “*when focalization penetrates a character, it results in the observation of emotions, cognitive functions, and psychological detail. These can be either perceived by a detached character (in which case focalization is external) or by a character (in which case it is internal). The potential combinations and alternations between the various types of focalization also enable an author to create and sustain suspense*”.

¹³⁴ Nos livros publicados pelas editoras dos países de língua inglesa, a praxe é capa simples (sem orelhas) e com frases retiradas das críticas publicadas na imprensa, o que naturalmente só pode ser possível a partir da segunda impressão do livro.

brilantemente”. A maneira como essa representação é percebida pelo leitor está relacionada à maneira como a história é contada. Como argumenta Klaus (2004 p.7), a narrativa de Kelman dedica “atenção à vida física dos personagens, às minúcias de seus pequenos atos, até mesmo em coisas pequenas como enrolar o cigarro ou botar a chaleira no fogo”.¹³⁵

Ao observarmos o primeiro parágrafo de *How Late*, vemos uma voz que “fala” para uma segunda pessoa, “ye”. No mesmo parágrafo, há um narrador em terceira pessoa que utiliza a interjeição “*oh Christ*” seguida do pronome possessivo “*his*”, na frase “*his back was sore*”. A partir desse ponto, o narrador em terceira pessoa parece mais ativo, mas de qualquer forma pode-se supor que o focalizador interno é o protagonista, um focalizador que guia o leitor nos sentidos do protagonista, como se pode observar em frases como: “*he was leaning against auld rusty palings*” (tato); “*he looked again and saw it was a wee bed of grassy weeds*” (visão), bem como “*his feet were back in view*” e “*he studied them*”¹³⁶. Observemos como isso tudo funciona a partir da leitura do primeiro parágrafo completo:

Tu acorda numa esquina e fica lá esperando teu corpo desaparecer, os pensamentos te sufocando; esses pensamentos, mas tu quer lembrar e encarar as coisas, mas algo te impede de fazer isso, por que tu não consegue; as palavras enchendo a tua cabeça: depois as outras palavras; tem alguma coisa errada; tem alguma coisa muito muito errada; tu não é um cara legal, tu simplesmente não é um cara legal. Quase beirando a consciência de onde tu tá agora: aqui, atirado nessa esquina, com esses pensamentos te enchendo. E putz as costas dele doíam; tavam duras e a cabeça latejando. Deu uma chacoalhada e ergueu os ombros, fechou os olhos esfregando eles com as pontas dos dedos; via todo tipo de formas e luzes. Onde caralhos...¹³⁷

¹³⁵ No original: “*Attention to the physical life of characters, to the minutiae of their little acts, down to such small matters as the rolling of cigarettes or the putting-on of the kettle (...)*”.

¹³⁶ Estes trechos, do segundo parágrafo, traduzidos respectivamente: “ele estava se encostando em tábuas velhas e desgastadas”, “ele olhou de novo e viu que era um leito de relva, um mato”, “voltou e enxergar seus pés” e “observou-os”.

¹³⁷ No original: “*Ye wake in a corner and stay there hoping yer body will disappear, the thoughts smothering ye; these thought; but ye want to remember and face up to things, just something keeps ye from doing it, why can ye no do it; the words filling yer head: then the other words; there’s something wrong; there’s something far far wrong; ye’re no a good man, ye’re just no a good man. Edging back into awereness, of where ye are; here, slumped in this corner, with these thoughts filling ye. And oh Christ his back was sore; stiff, and the head pounding. He shivered and hunched up his shoulders, shut his eyes, rubbed into the corners with his fingertips; seeing all kinds of spots and lights. Where in the name of fuck...*”¹³⁷ (KELMAN 1994, p. 1)

O narrador em “segunda pessoa” é problemático. Alguns consideram que este é utilizado para que o leitor se identifique com o “você” da narrativa, como se isso servisse para criar identificação do leitor com o personagem principal da história. James Wood, por outro lado, em *Como Funciona a Ficção*, afirma que:

A casa da ficção tem muitas janelas, mas só duas ou três portas. Posso contar uma história na primeira ou na terceira pessoa, e talvez na segunda pessoa do singular e na primeira do plural mesmo sendo raríssimos os exemplos de casos que deram certo. (WOOD, 2017, e-book)

Entretanto, no livro de Kelman, o mais provável é que a segunda pessoa referida seja o protagonista “falando” consigo mesmo, e que o leitor tenha acesso a isso. Com certeza, acontece identificação de leitor com personagem, uma vez que aquele testemunha as adaptações sofridas pelo protagonista a um mundo que ele não mais enxerga, como um novo cego. Tudo que é narrado são seus movimentos, intenções e pensamentos. Dito de maneira mais direta, segundo Kövesi, “as possibilidades dêiticas do ‘tu’ de Sammy dão acesso ao seu ‘eu’ e o ‘eu’ do leitor na coletividade dos leitores ‘nós’. O ‘tu’ dá ao romance uma voz não-padrão de inclusão”¹³⁸ (KÖVESI, 2007 p. 131). Além disso, a estratégia narrativa parece implicar mais interpretações no que diz respeito ao efeito no leitor:

A mistura de sujeitos [gramaticais] de segunda e terceira pessoa nesta passagem, mistura de tempos do passado e do presente, e as repetidas expressões de incentivo (“vamos lá, vocês está conseguindo, tá”) formam um estilo narrativo, rapidamente alternável, multimodal e potencialmente truncado, que tipifica o romance quando Sammy está sozinho, Sammy tem que confortar a si mesmo na completa e interminável ausência de alguém que faça isso para ele.¹³⁹ (KÖVESI, 2007 p. 145).

¹³⁸No original: “Put more directly the deictic possibilities of Sammy’s ‘ye’ grants access to his ‘I’ and reader’s ‘I’ in the collective readers’ ‘we’. ‘Ye’ opens the novel into a non-standard voice of sociable inclusivity”.

¹³⁹No original: *The mixture of second person and third person subjects in this passage, of past and present tenses and the repeated idioms of encouragement (‘doing it ye’re doing it; okay’) form a rapidly switching, multi-modal, potentially discombobulating, but ultimately confirmatory narrative style which typifies the novel when Sammy is alone. Sammy has to comfort himself, in the complete and continuing absence of anyone else to do it for him.*

A passagem de *How Late* à que Kövesi se refere, para melhor compreender a citação acima, é a transcrita a seguir:

A porta fechou atrás dele. Havia os degraus. Ele estendeu o pé para a frente, para a esquerda e para a direita, Jesus, rapaz, tá tudo bem, para a esquerda e para a direita, certo, tu tá conseguindo, porra; certo, descendo os degraus devagar e virando para a direita, as mãos dele na parede, te lembrando da brincadeira *adoleta* que tu brincava quando criança, batendo com as palmas da mão nuns dos outros, depois acelerando”¹⁴⁰ (*How Late* p. 33, tradução minha).

Portanto, o romance é narrado inteiramente nesta mistura de segunda e terceira pessoas que cria um efeito de primeira pessoa. Há um conjunto que narra através do ponto de vista de um protagonista desavisado, um par de narradores que também não percebe que é o personagem dizendo a alguém (leitor) o que está acontecendo e aonde ele está indo. Nas palavras de Genette, em *How Late* parece haver um “narrador que vai descobrindo a história mais ou menos ao mesmo tempo que está contando”¹⁴¹ (GENETTE, 1980 p. 67, tradução minha). Nesse caso, Genette está referindo-se a uma possibilidade nunca levada a efeito com uma narrativa em primeira pessoa. Nós, como leitores, experimentamos as mesmas dificuldades pelas quais o protagonista passa, o que é expresso através de um narrador limitado, ao invés de ampliado por duas focalizações, uma interna e outra externa. Pode-se dizer, também, que o narrador pode enganar-se a si e ao leitor porque:

O reconhecimento de lugares e sons está sempre possivelmente errado, uma vez que seus processos cognitivos estão bastante desorganizados por falta de informação visual definida. Num certo sentido, Sammy se torna um narrador não-confiável e mensageiro da própria história, pois ele nunca tem certeza de onde está.¹⁴² (KÖVESI, 2007 p. 143, tradução minha)

¹⁴⁰No original: “The door shut behind him. There was the steps. He poked his foot forwards to the right and to the left Jesus Christ man that’s fine, to the right and to the left, okay, fucking doing it ye’re fucking doing it; okay; down the steps sideways and turning right, his hands along the wall, step by step, reminding ye of that patacake game ye play when ye’re a wean, slapping yer hands on top of each other then speeding it up”.

¹⁴¹No original: “a narrator who must appear more or less to discover the story at the time he tells it”.

¹⁴²No original: “The recognition of places and noises is always possibly wrong, as his usual cognitive processes are thrown into disarray by the lack of definite visual information. In a sense, Sammy does become an unreliable narrator and courier of his own story, as he is newly unsure of his location”.

Mas a questão do narrador, em Kelman, não se restringe a uma escolha de conveniência narratológica. Como dito anteriormente, o narrador em Kelman é um posicionamento contra uma forma típica usada na literatura de hierarquizar narrador e personagens (os de piores condições socioeconômicas, ou os que não falam a variante de prestígio). Em outras palavras, “não há distinção entre a voz narrativa e a fala dos pensamentos do personagem: não se estabelece nenhuma hierarquia de linguagem que determina o valor a pesar sobre a língua dos personagens em relação a qualquer outro modo de fala ou escrita no texto” (CRAIG apud MÜLLER, 2011 p. 34, tradução minha)¹⁴³. Nas palavras de Müller:

Kelman se coloca diante dessa questão moral democratizando a relação entre as diferentes vozes na sua escrita. Isso só pode ser obtido se algumas estruturas hierárquicas envolvidas na literatura – a rigor, muitas convenções da escrita em inglês aceitas – são modificadas ou removidas. Isso permite uma voz não-padrão ser usada sem ser textualmente diminuída em valor contra a norma do inglês-padrão. (MÜLLER, 2011 p. 12, tradução minha).¹⁴⁴

Müller relembra que o posicionamento de Kelman no que diz respeito à democratização das vozes não é apenas uma questão de ordem narratológica, mas que também é de convenções de escrita. De um modo geral, o estilo de Kelman é semelhante no conjunto da sua obra, incluindo contos e romances, com algumas exceções. O romance *Translated Accounts*, de 2001, por sua vez, diferencia-se bastante em estilo dos demais trabalhos do autor, por se tratar de relatos traduzidos de outra língua que não é o inglês e transcritos, relatos de pessoas num país em situação de ditadura. Sendo assim, há inclusive erros de digitação e a simulação de arquivo cujos caracteres foram desconfigurados, como quando um documento de texto é aberto num programa que não o reconhece. *Translated Accounts* é uma exceção mais extrema, de certo modo, no que diz respeito à experimentação em termos de estilo para transmitir a mensagem. Nos demais romances, de modo predominante, tem-se o monólogo interior de um

¹⁴³ No original: “*there is no distinction between the narrative voice and the character’s speech of thoughts: no hierarchy is established which orders the value to be put on the characters’ language in relation to any other mode of speech or writing within the text*”.

¹⁴⁴ No original: “*Kelman addresses this moral issue by democratizing the relationship between the different voices in his writing. This can only be achieved if some of the hierarchical structures involved in literature – in fact, many accepted English conventions of writing – are modified or removed. This would allow a non-standard voice to be used without being textually demoted in value against a Standard English norm*”.

personagem-narrador (SCHWALLER¹⁴⁵) ou fluxo de consciência (GIFFORD 2002, KÖVESI, 2007). De acordo com Müller:

A característica chave do estilo de Kelman é sua criação da voz da classe trabalhadora de Glasgow que usa uma língua híbrida e não-padrão, que é caracterizada por se desviar cuidadosamente das normas hierárquicas de padronização do inglês escrito. O estilo de escrita de Kelman se desenvolveu através da exploração de como diferentes tipos de linguagem afetam as relações sujeito-objeto na representação narrativa. Essa experimentação se estendeu até a alteração de traços tipográficos tais como ortografia, pontuação e os espaços na página. Ele é particularmente notado por associar a linguagem narrativa à língua falada e usada pelos personagens. (MÜLLER, 2011 p. 1-2, tradução minha)¹⁴⁶

Então, existe a questão da língua propriamente dita, o tipo de inglês (escocês, com elementos do scots etc.) que o autor utiliza para veicular os principais significados. Como vimos (em 3.2.1), a língua que predomina é o inglês padrão da Escócia. Há empréstimos de palavras do scots que, como foi discutido, não são excessivamente frequentes, mas distribuídas ao longo do texto em quantidade suficiente para marcar a identidade. Outros elementos incluem a ausência de travessões ou aspas para separar as falas de personagens dos parágrafos onde a ação é narrada. A pontuação em Kelman, como disse Müller (em 3.2.1), está relacionada à prosódia, de modo a sugerir as pausas e respirações da fala. A grafia do inglês, quando alterada, dá pistas sobre a pronúncia para tornar o sotaque reconhecível. Um exemplo é o “*mawwrning*” (*morning*) da atendente de guichê do estabelecimento público de saúde, citado acima (em 3.2.2). Há, além disso, alterações na sintaxe que tornam reconhecível a fala da variante de Glasgow. Há um comentário sobre isso de Craig, mas referindo-se à obra *A Chancer*:

Essa passagem também mostra Kelman adotando traços sintáticos que não são comuns no inglês-padrão. O que normalmente deve ser expresso por ‘deixar de olhar para ele’ é substituído por ‘ele mudou de posição no banco para deixar de ficar olhando para ele’, uma locução que adota uma preferência típica na fala de

¹⁴⁵ Tradutora de Kelman para o francês. Ver p. 39 deste texto.

¹⁴⁶ No original: “*The key characteristic of Kelman’s style is his creation of a Glasgow working-class voice that uses non-standard hybrid language, on which is characterized by careful and deliberate deviation from the standardizing hierarchical norms of written English. Kelman’s writing style developed through an exploration of how different types of language affect subject-object relations in narrative representations. His experimentation has extended to altering typographical features such as orthography, punctuation and spacing on the page. He is particularly noted for matching the narrative language to that spoken and used by the characters*”.

Glasgow para tempos contínuos”. (CRAIG in HAMES, 2010 p. 79, tradução minha)¹⁴⁷

3.4 Técnicas e procedimentos tradutórios

Neste trabalho foram adotados, para os comentários e análise da tradução as técnicas e procedimentos tradutórios constantes em Hurtado Albir (2001). Para a autora, há confusão no uso dos termos “método”, “estratégia” e “técnicas” de tradução. Os métodos são opções globais do tradutor que percorre todo o texto e afeta tanto o processo quanto o resultado. Há, por exemplo, o método interpretativo comunicativo

que se centra en la comprensión y reexpresión del sentido del texto original conservando la traducción la misma finalidad que el original y produciendo el mismo efecto en el destinatario; se mantiene la función y el género textual. (HURTADO-ALBIR, 2001 p. 252).

O método literal está centrado na reconversão dos elementos linguísticos, palavra por palavra. No método livre o tradutor não se preocupa em transmitir o mesmo sentido que o texto original, ainda que mantenha funções semelhantes e a mesma informação. Um exemplo de tradução livre são títulos de filmes, como “*Hangover*”, que literalmente significa “ressaca”, e no português o título do filme virou “Se beber não case”. Além de tradução de títulos, há traduções livres de textos mais amplos, como adaptações e versões livres. O quarto dos métodos descritos é o método filológico, que alia a tradução comentários filológicos, históricos e assim por diante.

As estratégias, segundo a autora, são “*procedimientos que permiten subsanar deficiencias y hacer un uso más efectivo de las habilidades disponibles al realizar una tarea determinada, constituyendo una habilidad general del individuo*” (idem, p. 272). A noção de estratégia deriva da psicologia cognitiva e está relacionada à competência comunicativa. Aqui, no entanto, não serão aprofundadas as noções de método e de estratégia.

¹⁴⁷ No original: “*this passage also shows Kelman adopting syntactic features which are not usual in standard English. What might normally have been rendered by ‘to face away from him’ is replaced by ‘he shifted round on his seat to be facing away from him’, a location which adopts the typical preference in Glasgow speech for continuous tenses*”.

As técnicas, por sua vez, que foram utilizadas para comentar a tradução de *How Late*, são o “*procedimiento verbal concretos visible em el resultado de la traducción, para conseguir equivalencias traductorales*” (idem, p. 256-7). Ainda que haja outras formas de comentar uma tradução, na análise do texto de Kelman em português, o que foi observado foram esses procedimentos adotados para obter equivalência. Citando diferentes autores, como Vinay e Darbelnet (1958) e os tradutólogos bíblicos, a autora lista as técnicas, compreendidas em termos opostos, diversas delas utilizadas neste trabalho.

Compensação é quando um elemento informativo ou de efeito estilístico é levado para outro lugar no texto de chegada, como é o caso das marcas de oralidade em *How Late* e sua tradução. Há casos de dissolução e concentração, que são, respectivamente, um mesmo significado expresso com mais e com menos significantes. Explicitação consiste na introdução de informação explícita no texto original, e o seu oposto, implicitação em deixar que o contexto ou a situação esclareçam o que está explícito no original e é ocultado na tradução.

Na generalização usa-se um termo mais geral, enquanto na particularização faz-se o contrário. Há também gramaticalização e lexicalização, que consistem em transformar signos lexicais em gramaticais e vice-versa.

Tais procedimentos foram utilizados nos comentários porque surgiu a necessidade de explicar como acontece a equivalência. Algo que se observou somente na etapa das análises dos textos traduzidos e comparação com as versões para o francês e para o espanhol foi o quanto o texto de Kelman é estruturado para produzir o efeito de oralidade. Assim, chegou-se à conclusão que para se obter tal efeito na língua de chegada, o que se realizou no processo, muitas vezes de modo inconsciente, foi procurar manter a estrutura mais próxima do original, com adaptações para a língua de chegada e a preservação do sentido. É uma tradução de texto literário em que forma, ou estrutura, e o sentido são bastante codependentes entre si. Por isso, a compensação é a técnica mais observada, mas não a única.

4 *How Late* em análise e tradução comentada e comparada

Nesta seção, é apresentada a análise da tradução da obra a partir da observação e sistematização de elementos que permitiram classificações: os modos de narrar, as cenas, e os problemas de tradução. Uma vez que a obra não é dividida em capítulos e é considerada um romance em fluxo de consciência, foi necessário criar uma sistematização de forma que os dados narratológicos, estilísticos e linguísticos fossem facilmente observáveis. O enredo é apresentado de forma resumida na seção 4.1. Após o resumo do romance pelas suas cenas, na seção 4.2 estão as reflexões sobre os três modos de narrar observados no romance, a saber, fluxo de consciência, descrição de ação e diálogo. Na seção 4.3, foram elencados no inventário de problemas de tradução as questões pertinentes a isso. Na seção 4.4, são realizadas análises mais detalhadas de trechos selecionados para esse fim.

4.1 As cenas

O romance HL, como é comum na obra de Kelman, não tem divisão por capítulos. Cada ação narrativa maior, no entanto, é separada da anterior por um espaço maior entre os parágrafos. Para que não se confunda o termo “ação” com a movimentação do protagonista, o que chamo adiante de *descrição de ação*, optei por chamar as sequências do enredo de “cenas”, pois cada uma dessas divisões possui sua própria unidade narrativa que, lidas linearmente, compõem a unidade maior, que perfaz o enredo completo do romance. As cenas têm tamanhos distintos em números de páginas e podem conter exclusivamente qualquer um dos três modos de narrar descritos na seção seguinte, bem como dois deles ou até os três juntos. Isso equivale a dizer que não há nenhuma coincidência entre as cenas e os modos de narrar, pois são duas classificações bastante distintas entre si. O que se passa em cada uma das cenas será apresentado da forma mais resumida o possível e ao mesmo tempo suficiente para fins de compreensão da narrativa para o contexto tradutório, fazendo também menção ao número de páginas na edição constante da bibliografia (Vintage) e a presença, quando predominante, de modo de narrar

específico. Alguns comentários considerados relevantes também estarão presentes no resumo de algumas das cenas, mas não em todas.

Cena 1, 13 páginas (p.1-13) – O protagonista acorda na rua e fica irritado com as pessoas ao redor dele. Identifica policiais à paisana e os provoca. Ele briga com os policiais, mas apanha e acaba sendo levado preso. Sozinho numa cela, num determinado momento, percebe que perdeu a visão. Como se trata de um fluxo de consciência com efeito de 1ª pessoa, tudo isso que aqui é contado de forma resumida no livro é narrado a partir do que seria esse ponto de vista do protagonista e mais o narrador muito próximo às percepções de Sammy. O primeiro parágrafo, a propósito, é aparentemente confuso porque mostra o protagonista acordando sem nem saber onde está. É apenas no final da segunda página que descobrimos que o protagonista se chama Sammy.

Cena 2, 19 páginas (p.13-32) – O primeiro de uma série de interrogatórios acontece. Como é o primeiro contato com o mundo depois de ficar cego, somado às dores da surra e ao estado confuso de Sammy, nessa cena narram-se bastante suas percepções do derredor, barulhos, vozes, necessidade de ficar mais confortável onde está sentado. Depois do interrogatório, o protagonista é levado de volta para a cela e tenta recompor a história dos dias anteriores, pois ele não se lembra do que aconteceu no sábado, o dia de ontem para os personagens.

Cena 3, 26 páginas (p.32-58) – O protagonista é liberado e retorna para a casa de Helen, sua companheira, que não está em casa. Nessa cena, são narradas as dificuldades dele como pessoa que recém ficou cega e não dispõe de ferramentas como bengala e cão-guia para andar pela rua. Além da voz, ele conta apenas com a memória visual da cidade e partes do corpo para encostar nos lugares de referências, como muros e paredes. Dito dessa forma, no resumo, pode parecer simples, “um caso de ir de a até b” como o próprio Sammy menciona umas três vezes ao longo do romance (p. 56, 144 e 260). Na situação de cego, ele pede ajuda a pessoas que não enxerga, toca em tudo que está ao alcance da mão, até possivelmente nos seios de uma mulher¹⁴⁸. Por tudo isso, é uma cena bastante tensa e, pode-se dizer, dinâmica.

Cena 4, 8 páginas (p.58-66) – O protagonista chega no apartamento da companheira, come e repousa. Ele precisa aprender a se movimentar pelo apartamento,

¹⁴⁸ *Fucking hell that felt like a woman's tit he had put his hand on. The name of christ he would get fucking arrested!* (p. 47) Em português: “Putá que pariu, cara, parecia o seio de uma mulher o que ele tinha encostado a mão. Pelo amor de deus, ia acabar sendo preso, porra!”

agora na condição de cego. No entanto, é uma cena que apresenta muito mais o modo fluxo de consciência do que as anteriores, porque ele está relaxado em casa, pensando na vida.

Cena 5, 12 páginas (p.66-78) – Sammy pede ajuda a um vizinho de prédio, que ele não conhece, para fazer uma bengala a partir de um cabo de rodo ou vassoura. Para isso, pede emprestado ao vizinho, que se apresenta como Boab, um serrote. Depois tenta sair de casa, mas ainda cansado e antes de ficar mais desorientado do que já está, desiste do que faria na rua.

Cena 6, 1 página (p.78-79) – O protagonista está em casa, exausto. Tenta se masturbar para relaxar e não consegue, pois está muito cansado e com dores no corpo. É uma situação de frustração que compõe uma cena que é mais engraçada do que vulgar.

Cena 7, 32 páginas (p.79-111) – Sammy é acordado pelo barulho do carteiro que deixa as correspondências pela abertura para cartas da porta, entre elas, a carta do seguro-desemprego. Ele sai de casa para ir ao DSS¹⁴⁹. Antes, compra nas lojinhas perto de casa óculos escuros. Vai ao DSS de ônibus e começa a enfrentar a burocracia. A cada guichê ele tem de responder a muitas perguntas e dar todo tipo de informação sobre sua vida pregressa e sobre a situação que supostamente o deixou cego. Nesses diálogos, o protagonista entra em contradição muitas vezes, pois ele precisa contar o que aconteceu e ao mesmo tempo, por medo de represálias, não quer implicar a polícia na causa da sua cegueira.

Cena 8, 9 páginas (p.111-120) – Ele está em casa pensando na vida e ouvindo música. É uma cena com predominância do modo fluxo de consciência.

Cena 9, 1 página (p.120) – Sammy tinha cochilado enquanto estava deitado no tapete e acorda. Fuma um cigarro, toma uma xícara de chá e volta a dormir, provavelmente na cama dessa vez, o que está implícito.

Cena 10, 39 páginas (p.120-159) – O protagonista sai para marcar a consulta médica e, para tanto, enfrenta mais burocracia e passa pelos guichês onde são solicitadas muitas informações. Volta caminhando para casa, quase se perde e pede ajuda na rua. Em casa, decide pintar a bengala de branco (que é a cor que identifica as bengalas de cegos).

¹⁴⁹ *Department for Social Security*, equivalente ao nosso INSS, mas não existe mais com esse nome no Reino Unido desde 2001.

Como não consegue identificar a lata de tinta branca de duas que havia no armário da despensa, pede novamente ajuda a Boab, que se prontifica a pintá-la para ele. Depois disso, Sammy enche a banheira para relaxar e se lavar (o que ele não tinha feito ainda!), mas durante o banho escuta barulhos no apartamento. Sai da banheira, passa na cozinha e pega uma faca, com ela em punho vai até a sala, onde é surpreendido pela polícia, que invadiu o apartamento para levá-lo preso novamente.

Cena 11, 12 páginas (p.159-171) – Um longo interrogatório acontece. Nessa cena predomina o modo diálogo, que se passa entre Sammy e os policiais.

Cena 12, 4 páginas (p.171-175) – Sammy se encontra deitado no beliche da cela e percebe que há outro preso na cela com ele. Não consegue relaxar nem repousar e fica irritado porque o colega de cela tem flatulência.

Cena 13, 1 página (p.175-176) – Irritado com o companheiro de cela que está caminhando e, com isso, atrapalhando seu repouso, Sammy fala com ele para pedir que pare quieto.

Cena 14, 10 páginas (p.176-186) – Mais um interrogatório se passa e, nesse, os policiais mencionam as camisas novas e embaladas de tamanhos diferentes que encontraram na posse de Sammy (provavelmente no apartamento da Helen, fica implícito). Eles suspeitam que o protagonista é um receptor de mercadoria contrabandeada. Predomina o modo diálogo nessa cena.

Cena 15, 2 páginas (186-188) – Mais um interrogatório, só que nesse há mais vácuos da participação dos policiais. Deve ser a pausa para o chá, pois Sammy os escuta bebendo com tanta satisfação que até supõe estarem tomando bebidas alcoólicas. Há, nessa cena, maior presença do modo fluxo de consciência intercalado com o modo diálogo.

Cena 16, 3 páginas (188-191) – O protagonista está na cela e conversa com o outro preso, de quem desconfia ser um espião da polícia, um alcaguete. Até a conversa, curta e tensa, há mais presença de modo fluxo de consciência.

Cena 17, 7 páginas (p. 191-198) – Esperando ser buscado pelos policiais, que julga demorarem muito, tenta conversar de modo mais amistoso com o companheiro de cela e até lhe dar conselhos de como sobreviver aos policiais que, segundo Sammy, vão

tentar acabar com ele. Como o protagonista desconfia que o sujeito é um alcaguate, os conselhos também são uma forma sutil de acusação.

Cena 18, 63 páginas (p.198-261) – Depois de mais um interrogatório, Sammy volta para a cela, recebe a janta, come e dorme. Ao acordar é levado para a consulta médica. Discute com o médico que diz não poder afirmar que ele está cego, mas diz algo como “A respeito dos estímulos visuais apresentados, você pareceu não ter reagido”¹⁵⁰. Ao sair do posto médico, os policiais não estão mais à sua espera, embora tivessem dito que estariam. Sammy é abordado por Ally, que ouviu uma de suas conversas nos guichês e quer ser seu representante (legal) na causa para um pedido de indenização. Ally é bastante insistente, Sammy tenta recusar sendo até agressivo, mas acaba cedendo. Ao ter também recusado ajuda de Ally para pegar o ônibus, Sammy perde o coletivo e resolve voltar caminhando para o apartamento de Helen. Ele é surpreendido por vento e chuva fortes e, tendo ficado desorientado, tem muita dificuldade para chegar em casa.

Cena 19, 112 páginas (p.261-374) – Sammy está se sentindo revigorado, mas em algum momento se emociona com a sua situação, o que foi engatilhado por uma canção que estava ouvindo. Decide ir ao pub onde Helen trabalha para ver se ela está lá. Pede a Boab para chamar um táxi. Sammy vai ao pub, o Quinn’s, e os funcionários que estão trabalhando lá no dia não a conhecem. Dali vai caminhando para o pub Glancy’s, o pub que ele mesmo costuma frequentar. Lá, encontra alguns conhecidos e, dentre eles, tem a mais longa conversa com Tam, que está muito chateado com Sammy porque foi acordado em sua casa, onde mora com a mulher e dois filhos pequenos, pela polícia, o que pode ter a ver com o protagonista. Sammy vai embora, é abordado no caminho por uma prostituta, que ele dispensa, depois chega em casa e dorme. É acordado pelo barulho na abertura para cartas da porta, vai até a sala de bengala por cima do ombro e disposto à briga, mas é Ally. Este entra e os dois conversam longamente sobre os procedimentos que vão tomar, e o primeiro é tirar fotos dos ferimentos e escoriações da surra que o protagonista tomou da polícia. Depois que Ally vai embora, Sammy começa a arrumar as malas (sacolas) para fugir, levando só o que conseguir carregar, além do toca-fitas e algumas fitas de música. Ele tenta fazer essa fuga às pressas, mas depois de pouco tempo na rua decide voltar, pois ainda está chovendo e “a chuva e o vento pareciam confundir os sentidos dele”¹⁵¹. Depois de algumas horas em casa em que pôs roupa para lavar, tentou escolher melhor o que

¹⁵⁰ No original: In respect of the visual stimuli presented you appeared unable to respond. (p. 225)

¹⁵¹ No original: “the wind and rain seemed do screw up his senses” (p. 327).

levar e dormiu, ouviu barulho na porta do apartamento. Ele esperava que fossem os policiais de novo, mas era Boab, o vizinho. O filho de Sammy, Peter e seu amigo, Keith, estavam atrás de Sammy, que não atendeu a porta e, por isso, estavam no apartamento de Boab, que foi ver se ele estava em casa¹⁵². Os meninos, de 15 anos, traziam a câmera fotográfica que Ally pedira para tirar as fotos dos ferimentos de Sammy. Este não entende como Ally chegou até o seu filho, mas não insiste em tentar descobrir. Depois da seção de fotos, combinam que, quando estivesse pronta a revelação em 24h, eles entregariam as fotos diretamente a Ally. Sammy vai com eles até o pub perto da casa da ex-mulher, mãe do seu filho, para este buscar um dinheiro que tem guardado e emprestá-lo para o pai, e é Peter quem insiste que ele leve. No fim, Peter e Keith ajudam Sammy a ir até a Estação Central, onde o romance termina. O final não precisa ser contado no resumo, apenas cabe dizer que há uma boa escolha de palavras no trecho e que, ao mesmo tempo que descreve a situação de Sammy e o que acontece com ele, deixa o leitor no vácuo, abandonado na estação do trem pela ação narrativa derradeira.

Como se pode observar, é um enredo bem linear e sem grandes reviravoltas, exceto, talvez, pela vez que Sammy é surpreendido dentro de casa pela polícia. O protagonista não enxerga mais e ao mesmo tempo se sente constantemente vigiado. Mesmo depois de liberado, ele é perseguido pela polícia algumas vezes e, por isso, planeja escapar apesar da sua nova condição de cegueira absoluta, o que torna a tensão maior a cada página. O que é envolvente na história é perceber essa tensão e, mais do que isso, a paranoia e o pânico de Sammy, sentimentos que se apresentam ao leitor de um ponto de vista interno ao personagem, em seus três modos de narrar, descritos na próxima seção. Seguem-se exemplos dos modos de narrar no texto original, com a tradução para o português e as traduções para o francês e o espanhol. Os trechos apresentados serão contextualizados dentro das cenas descritas acima.

¹⁵² Apesar de termos acesso apenas ao ponto de vista de Sammy e das situações conforme vão acontecendo para ele, é fácil imaginar o que aconteceu. Peter e Keith bateram insistentemente na porta e Sammy, que estava dormindo e não acordou com o barulho. No entanto, eles chamaram a atenção do vizinho, que os convidou a entrar e resolveu ver pela abertura para cartas se havia movimento dentro do apartamento, ou até mesmo se não veria o protagonista deitado e desfalecido em plena sala. Foi o barulho na abertura de cartas que Sammy ouviu quando já estava acordando. É interessante como, do modo como a história é contada, mesmo a partir do ponto de vista exclusivo de Sammy, é possível recuperar o que possivelmente aconteceu no corredor, do lado de fora do apartamento, e o leitor consegue facilmente complementar esse tipo de lacuna. Kelman dá pistas para que o leitor não fique completamente no escuro como Sammy.

4.2 Os modos de narrar

A tradução para o português, da primeira à última frase do romance, foi feita linearmente, quase da mesma forma que a leitura. Questões específicas de maior dificuldade, que envolviam pesquisa e reflexão, eram tratadas quando surgiam para que se completasse o texto traduzido. Assim, a tarefa de traduzir pode ser entendida, de modo simples, como ler numa língua e escrever em outra, procurando manter o máximo de elementos do texto original, como o sentido, o objetivo do autor. Aqui, no entanto, refiro-me à linearidade da tarefa executada.

As análises a seguir não poderiam ser feitas do mesmo jeito. Apenas, talvez, se o intuito fosse analisar um número bastante limitado de páginas iniciais, frase por frase e, a partir delas, apontar as questões relacionadas à tradução. Isso tem relevância porque, em princípio, o HL aparenta ser inteiramente uma narrativa em forma de fluxo de consciência e, portanto, um texto que poderia ser tão nebuloso quanto se supõe que o pensamento de alguém possa ser. Uma estratégia assim – páginas iniciais, sem um critério de abrangência – não daria conta da plenitude de possibilidades da obra, e sim apenas do que aparecesse naquelas primeiras páginas. Como dito anteriormente, não há em HL, tampouco, divisão por capítulos. Há os dezenove trechos resumidos acima separados do anterior por um espaço maior em branco entre os parágrafos e que marcam o começo de uma nova situação com relativa unidade narrativa (início-meio-fim), o que denominei de “cenas”.

Apesar de facilmente observável, essa divisão das cenas não permitia eleger trechos nem mais significativos nem mais abrangentes. Por isso, foi elaborada uma forma de sistematizar a variedade limitada de modos de narrar existentes dentro da grande narrativa, que é o romance todo. Nessa tentativa de sistematização, que não é a única possível, mas foi a adotada, foram feitas classificações observando estratégias narrativas utilizadas pelo autor e que se repetiam ao longo da obra. Foram identificados, então, três *modos de narrar* em HL:

(1) *fluxo de consciência* propriamente dito, isto é, quando o protagonista está pensando ou “conversando” consigo mesmo;

(2) *descrição de ação*, isto é, da movimentação dele no espaço; e

(3) *diálogos* que Sammy tem com outros personagens no romance.

Pode-se dizer que essas características internas a esses modos de narrar são predominantes e não exclusivas, pois um determinado trecho pode ter ao mesmo tempo fluxo de consciência, descrição de ação e diálogo. Em resumo, todo o romance versa sobre o que o protagonista pensa, faz, fala, escuta e sente. Há uma relação direta do modo fluxo de consciência com o que Sammy pensa, da descrição de ação com o que ele faz, e dos diálogos com o que fala e escuta. Não há um modo onde o sentir tenha predominância, pois o que o protagonista sente aparece bastante, de maneira intercalada, nos modos de narrar descritos. Para ilustrar essa questão, foram selecionados alguns trechos onde se observa a característica predominante, os quais serão analisados em maior detalhe comparando o original com a tradução para o português e com as traduções para o francês e para o espanhol.

O que caracteriza cada um desses modos de narrar é a relação que se estabelece entre narrador e focalizadores, protagonista e outros personagens, além de elementos linguísticos e estilísticos.

No modo *fluxo de consciência*, como dito acima, aparecem predominantemente os pensamentos de Sammy e, por isso, não há diálogo com outros personagens, mas a avaliação do protagonista sobre o momento atual de sua vida, além de suas memórias, suas tomadas de decisão, também suas hesitações sobre isso. São recorrentes micronarrativas internas, que são histórias que ele conta dos “fatos-fascinantes e histórias-da-cadeia” (*Fascinating-facts and Tales-from-the-poky*, p. 16) e “histórias-da-cadeia, lições-que-aprendi” (*Tales-from-the-poky, Lessons-I-have-learnt*, p. 136) como o próprio protagonista define. Além das histórias da cadeia, Sammy também rememora frequentemente ocasiões boas e ruins do relacionamento com Helen, sua companheira.

No modo *descrição de ação*, o passo a passo de sua movimentação é contado minuciosamente a ponto de o leitor perceber as dificuldades físicas pelas quais Sammy passa para se deslocar no espaço. Como ele tem dificuldades para se movimentar estando cego e o foco narrativo é ditado pela “consciência” do protagonista, é natural que ele teça algumas reflexões sobre a situação enquanto esta acontece, bem como diga frases de incentivo a si mesmo, como pode ser observado nos exemplos a seguir.

O *diálogo*, o terceiro modo de narrar identificado, é bastante similar aos diálogos em outras obras literárias, exceto pelo fato de não terem marcas textuais indicando que as

sucessivas linhas de diálogo o são. As falas alternadas entre os participantes no diálogo são iniciadas em nova linha com “*dialogue tags*”, isto é, indicações tipo “*he said*” distribuídas de modo esporádico.

Na análise dos três excertos a seguir foi encontrada uma parte significativa dos itens que compõem o inventário de problemas de tradução, da seção seguinte. Alguns desses itens, para além das questões de variação linguística previstas como hipótese, foram identificados nas etapas de leitura(s) e revisão(ões) do texto traduzido, isto é, não estavam previstos e não podiam ser ignorados.

Abaixo apresento o trecho com predomínio do *fluxo de consciência*. Como já foi dito, não é exclusivo do trecho apresentar o pensamento do protagonista, pois há intercalações de uma ou outra descrição do que ele está fazendo (ação).

4.2.1 Modo fluxo de consciência

Observemos o trecho a seguir, constante na cena 10, em que Sammy está em casa se preparando para dormir, mas muda de ideia, liga o aparelho de som e fica pensando na vida, principalmente na última vez que estivera com a Helen. É apresentado primeiramente o excerto do original e logo abaixo a tradução do trecho para o português:

Ach, he was going to bed. He was hungry but so what, the grub whe didnay eat now was the grub he woud eat later. Fuck Helen. Fuck her.

Sammy was in the living-room, about to get the radio and bring it back to the bedroom, but he left it where it was. He switched it on and sat down. Maybe he would paint the fucking stick. A whole week now she had been away. Nay wonder he was upset. Naw he wasnay. She could do what she wanted. It was fucking up to her. Ye're that long without people what does it fucking matter it doesnay matter, ye do without. He had been gony change his life too; even afore this shit, that was the whole point. He telt her too. Tried to I should say, it hadnay fucking worked. She took the needle about something whatever it was he didnay know cause she wouldnay tell him she just gave him the silent treatment. Sometimes ye wonder about women man I'm telling ye. It was a couple of days afore the row on Friday morning. Cause that was what it was: a row, a fucking row; so okay, the bold Sammy, he made the fatal error, he came clean with her. No totally clean but clean enough to mess things up. He was so used to no talking at all. That was the problem, usually he telt nay cunt fuck all man nothing, fucking nothing. And that was the right way. That was what he was used to. And you get good at it, ye get fucking good at it. (HL, p. 133-134).

Em português:

Ahh, já ia pra cama. Tava com fome, mas e daí, o rango que não comesse agora seria o rango que comeria depois. Foda-se a Helen. Foda-se ela.

Sammy tava na sala, a ponto de pegar o rádio e levar pro quarto, mas deixou onde tava. Ligou o aparelho e sentou. Talvez pintasse a porra da bengala. Já fazia uma semana inteira que ela tava longe. Não era de se estranhar que ele tava chateado. Não, não tava. Ela podia fazer o que quisesse. Era escolha dela, porra. Tu passa um tempo sem as pessoas e o que importa, porra, não importa, tu te vira sem. Ele já tava pra mudar de vida; mesmo antes dessa merda, isso era o “x” da questão. Ele disse isso pra ela também. Tentou, eu deveria dizer, mas não tinha funcionado, porra. Ela ficou alfinetada por causa de alguma coisa seja lá o que fosse, ele não sabia porque ela não ia dizer pra ele, ela só deu o tratamento de silêncio. Às vezes tu não entende nada sobre as mulheres, cara, tô te dizendo. Foi uns dois dias antes da bateção de boca de sexta. Porque foi isso que aquilo foi: uma bateção de boca, porra, então tá, o destemido Sammy, ele cometeu o erro fatal, foi honesto com ela. Não totalmente honesto mas honesto o suficiente pra esculhambar com tudo. Ele tava tão acostumado a não falar nada. Esse era o problema, normalmente ele não dizia porra nenhuma pra nenhum filho-da-puta, cara, nada, porra nenhuma. E assim que era do jeito certo. Era assim que ele tava acostumado. E tu fica bom nisso, tu fica bom pra caralho nisso.

A exibição do primeiro parágrafo curto aqui serve para fornecer o contexto mínimo do que acontece, como quando há referência a “ela”, Helen. O parágrafo maior inicia com descrição de ação e hesitação, também a decisão do que o protagonista talvez fizesse a seguir, tudo isso na sequência: “Sammy tava na sala, a ponto de pegar o rádio e levar pro quarto, mas deixou onde tava. Ligou o aparelho e sentou. Talvez pintasse a porra da bengala.” (*Sammy was in the living-room, about to get the radio and bring it back to the bedroom, but he left it where it was. He switched it on and sat down. Maybe he would paint the fucking stick.*). A hesitação entre estar a ponto de fazer alguma coisa e deixar de fazer pertence ao universo do pensamento, da tomada de decisão, portanto, é nesse trecho que se inicia o fluxo de consciência, ainda que misturado de modo vago à descrição de ação. Logo a seguir, Sammy se lembra da ausência de Helen, fazendo referência explícita ao tempo que ela estava fora, em “Já fazia uma semana inteira que ela tava longe.” (*A whole week now she had been away.*). A frase que segue é sobre ele, a avaliação de como está se sentindo, e mais a costumeira hesitação ou reavaliação, no caso: “Não era de se estranhar que ele tava chateado. Não, não tava.” (*Nay wonder he was upset. Naw he wasnay.*). As frases seguintes são “Ela podia fazer o que quisesse. Era escolha dela, porra” (*She could do what she wanted. It was fucking up to her.*). Em “Tu passa um tempo sem as pessoas e o que importa, porra, não importa, tu te vira sem” (*Ye’re that long without people what does it fucking matter it doesnay matter, ye do without.*) há a menção à 2ª pessoa, que não é um interlocutor como o “cara” (*man*), mas uma afirmação genérica,

típica da fala e que poderia ser formalmente substituída (a 2ª pessoa) por sujeito indeterminado, e são pensamento de Sammy.

Adiante, o protagonista, em pensamento e discorrendo sobre o que tinha decidido a respeito de sua vida de antes e que tinha comunicado à Helen, afirma que “Ele já tava pra mudar de vida; mesmo antes dessa merda, esse era o “x” da questão. Ele disse isso pra ela também.” (*He had been gony change his life too; even afore this shit, that was the whole point. He telt her too.*). A próxima frase é interessante porque é uma das raras vezes em que aparece a 1ª pessoa sem ser no modo diálogo em discurso direto. A frase referida está mais para uma hesitação ou correção do próprio narrador, em “Tentou, eu deveria dizer, mas não tinha funcionado, porra.” (*Tried to I should say, it hadnay fucking worked.*). A seguir há uma frase que ilustra o que será discutido adiante, da alternância ele-ela e que justifica a necessidade de se expressar o pronome na posição do sujeito para fins de clareza: “Ela ficou alfinetada por causa de alguma coisa seja lá o que fosse, ele não sabia porque ela não ia dizer pra ele, ela só deu o tratamento de silêncio” (*She took the needle about something whatever it was he didnay know cause she wouldnay tell him she just gave him the silent treatment.*). A frase seguinte reúne a 2ª pessoa (afirmação genérica) e o interlocutor expresso pelo vocativo “cara”: “Às vezes tu não entende nada sobre as mulheres, cara, tô te dizendo.” (*Sometimes ye wonder about women man I’m telling ye.*). A explanação do que aconteceu ganha mais detalhes, quando ele diz (em pensamento) que “Porque foi isso que aquilo foi: uma bateção de boca, porra, então tá, o destemido Sammy, ele cometeu o erro fatal, foi honesto com ela.” (*It was a couple of days afore the row on Friday morning. Cause that was what it was: a row, a fucking row; so okay, the bold Sammy, he made the fatal error, he came clean with her.*). É interessante observar que esses pensamentos que compõem o fluxo de consciência também dizem mais sobre Sammy, o que estava acontecendo na sua vida antes de ser preso, quem ele é e assim por diante. Existe a narrativa presente, o tempo em que Sammy está, sendo preso, ficando cego, sendo interrogado e sendo liberto, mas é no modo fluxo de consciência que ficamos sabendo mais do que o presente narrado – ainda que linguisticamente no passado – nos mostra. Não são exatamente analepses porque são memórias do protagonista que surgem durante o acontecimento narrado.

Até que termine o parágrafo, o protagonista desenvolve o argumento de qual erro tinha cometido, em “Não totalmente honesto mas honesto o suficiente pra esculhambar com tudo. Ele tava tão acostumado a não falar nada.” (*No totally clean but clean enough*

to mess things up. He was so used to no talking at all.) e em “Esse era o problema, normalmente ele não dizia porra nenhuma pra nenhum filho-da-puta, cara, nada, porra nenhuma.” (*That was the problem, usually he telt nay cunt fuck all man nothing, fucking nothing.*) Sammy encerra o raciocínio referindo-se a seus próprios hábitos e acertos decorrentes, em “E assim que era do jeito certo. Era assim que ele tava acostumado. E tu fica bom nisso, tu fica bom pra caralho nisso.” (*That was what he was used to. And you get good at it, ye get fucking good at it.*).

Na próxima seção, será apresentado o modo descrição de ação, que difere do modo fluxo de consciência porque há uma predominância no modo de narrar sobre o que o protagonista faz, como ele se movimenta, onde encosta para saber onde está e assim por diante.

4.2.2 Modo descrição de ação

Quando Sammy é liberado pela primeira vez depois de ser preso e ficar cego, ele precisa retornar para casa sozinho. O excerto abaixo, na cena 3, descreve a ação, os primeiros passos como cego saindo da porta da delegacia onde esteve preso e fora interrogado diversas vezes. É a primeira vez que ele precisa se locomover por conta própria, enquanto dentro das dependências do prédio da polícia era guiado pelos policiais para onde queriam levá-lo, sem autonomia nem liberdade para se movimentar. Abaixo, o excerto no original:

Sammy felt the draught from the door; it was opened for him and he moved forwards alone. The door shut behind him. There was the steps. He poked his foot forwards to the right and to the left jesus christ man that's fine, to the right and to the left, okay, fucking doing it ye're doing it; okay; down the steps sideways and turning right, his hands along the wall, step by step, reminding ye of that patacake game ye play when ye're a wean, slapping yer hands on top of each other then speeding it up. Sammy wasnay going very fast at all, he was going quite slow really, being honest, it was slow, slow work; slap, slap, slap, slap, slap; okay but cause he was moving, he wasnay standing still and that was fine cause that was all ye needed, even the auld toad or whatever it is, that slow thing, it gets there man it gets there and beats the thingwy, the fast yin, the hare, it was okay, ye just took it easy and contented yerself

along to the corner and then the sudden blast of wind for christ sake like he had got jailed in the spring and let out in the middle of winter. It was warm when they took him in! That was what he remembered anyway, warm, the warm.

Maybe it wasn't him they lifted! Maybe it was some other cunt! Maybe it wasn't him, him here (HL, p. 33-34).

E minha tradução para o português¹⁵³:

Sammy sentiu o vento da rua, a porta foi aberta pra ele, que foi em frente sozinho. A porta se fechou atrás dele. Tinha degraus. Esticou o pé pra frente, pra esquerda e pra direita, Jesus Cristo, cara, tá tudo bem, pra esquerda e pra direita, tá bem, tu tá conseguindo, porra, tá conseguindo; tá bem; descendo as escadas de lado e virando à direita, as mãos encostadas no muro, um passo depois do outro, lembrando do jogo de adoleta que tu brinca quando é criança, batendo uns nas mãos dos outros e depois mais depressa. Sammy não tava indo rápido de jeito nenhum, na real ele tava indo bem devagar, pra dizer a verdade, tava devagar, bem na manha; plat, plat, plat, plat, plat, tudo bem mas porque ele tava indo adiante, não tava parado e isso era bom porque era o que ele precisava, até o sapo velho ou seja lá o que for, aquela coisa lenta, chega em algum lugar, cara, chega em algum lugar e vence o outro bicho, que é rápido, a lebre, tava tudo bem, tu foi na manha e ficou satisfeito

até a esquina e de repente uma rajada de vento, pelo amor de Deus, como se ele tivesse sido preso na primavera e solto no meio do inverno. Tava quente quando foi detido. Era isso o que ele lembrava, enfim, quente, aquele calor. Talvez não tivesse sido ele que arrastaram! Talvez fosse outro filho-da-puta! Talvez não tivesse sido ele, ele aqui

No início do primeiro parágrafo, temos a percepção do clima por Sammy, e os demais sentidos (exceto visão) que guiarão o protagonista durante todo o romance. A ação narrativa é expressa sobretudo pelo tato e pela audição do protagonista, além de sua movimentação física no espaço. Há presença de voz passiva, como na frase “a porta foi aberta para ele” (*it was opened for him*) e, a seguir, uma ação descrita em 3ª pessoa, “que foi em frente sozinho” (*and he moved forward alone*), isto é, deu um passo adiante. Essas três orações curtas da primeira frase caracterizam o trecho de descrição de ação do

¹⁵³ O excerto de descrição de ação inicia com “Sammy sentiu o vento da rua”, que no original é “*Sammy felt the draught from the door*” e que poderia ser traduzido, literalmente, como “Samy sentiu o vento vindo pela porta [aberta]”. Como a continuação, no original, é “*it was opened for him and he moved forward alone*”, surge a questão dos pronomes pessoais, que funcionam de maneira diferente em inglês e no português e, portanto, exigem um tratamento adequado na tradução. Assim, a opção para a continuação da frase foi usar “porta” pela primeira vez onde há o pronome “it” no original, o que pareceu mais enxuto do que “Sammy sentiu o vento da porta, ela foi aberta para ele”. Da mesma forma que o pronome anafórico *it* não foi traduzido por um pronome no português, “*him and he*”, como estão no original, se se quisesse manter a frequência destes pronomes na tradução, seria necessário traduzir a frase como “ela foi aberta para ele e ele se moveu em frente sozinho”. Por isso a opção foi pelo pronome relativo “que”, em substituição ao “ele”, que seria o *he* do original. Decisões como essa foram constantemente tomadas ao longo do trabalho, mas muitas outras decidi manter os pronomes na posição de sujeito expressos, por questões de ênfase ou clareza, como veremos adiante em seção específica sobre os aspectos de oralidade, e nas análises da tradução.

protagonista, apresentam suas percepções sensoriais, o que é feito ao redor dele. No caso específico aqui explicitado, ele percebeu o vento vindo da rua quando lhe abriram a porta, e depois conta-se o que ele faz, isto é, seus movimentos e gestos, quando é dado cada passo adiante. Kelman é um escritor meticuloso na construção das suas frases para mostrar o passo a passo dos seus personagens (HL não é o único romance em que isso acontece), também o que fazem – quando no modo descrição de ação; o que sentem e o que pensam – quando no modo fluxo de consciência), e isso precisa aparecer na tradução.

Seguindo a mesma lógica das frases anteriores, Sammy percebe que “A porta se fechou atrás dele” (*The door shut behind him.*) e que “Tinha degraus” diante de si (*There was the steps.*). Após perceber o derredor, ele se movimenta, e a frase que descreve a ação intercala a descrição propriamente dita na voz da 3ª pessoa, “Esticou o pé pra frente, pra esquerda e pra direita” (*He poked his foot forwards to the right and to the left*), com um comentário (do próprio protagonista seja em pensamento ou em voz alta, não sabemos) de avaliação do sucesso da operação e fazendo alusão a um interlocutor imaginário que atende pelo vocativo “cara”, em “jesus cristo, cara, tá bem” (*jesus christ man that's fine*). Segue mais descrição de ação intercalada de comentário, “pra esquerda e pra direita, tá bem, tu tá conseguindo, porra, tá conseguindo; tá bem; descendo as escadas de lado e virando à direita, as mãos encostadas no muro, um passo depois do outro” (*to the right and to the left, okay, fucking doing it ye're doing it; okay; down the steps sideways and turning right, his hands along the wall, step by step*). Ainda, na mesma frase, observamos a presença de uma memória do tempo de criança, expressa na sentença “lembrando do jogo de adoleta que tu brinca quando é criança, batendo uns nas mãos dos outros e depois mais depressa” (*reminding ye of that patacake game ye play when ye're a wean, slapping yer hands on top of each other then speeding it up*).

A seguir há uma intervenção bastante clara do narrador em 3ª pessoa, numa frase que coloca o nome do protagonista, Sammy, como sujeito, e também faz um juízo sobre o desenvolvimento da ação, em “Sammy não tava indo rápido de jeito nenhum” (*Sammy wasn't going very fast at all*), seguida de hesitação e reafirmação da própria avaliação do narrador em “na real ele tava indo bem devagar, pra dizer a verdade, tava devagar, bem na manha” (*he was going quite slow really, being honest, it was slow, slow work*). Ainda na mesma frase, há a onomatopeia *slap slap* que foi adaptada para o português como “plat plat”. Logo após cinco repetições da onomatopeia que representam a mão de Sammy espalmando paredes e muros por onde ele se desloca, há mais avaliação do

processo em curso e a explicação da avaliação em “tudo bem mas porque tava indo adiante, não tava parado e isso era bom porque era o que ele precisava” (*okay but cause he was moving, he wasnay standing still and that was fine cause that was all ye needed*). O parágrafo é concluído com uma referência à conhecida fábula de Êsopo, “A lebre e a tartaruga”, que o protagonista não lembra com exatidão e por isso menciona um sapo no lugar da tartaruga: “até o sapo velho ou seja lá o que for, aquela coisa lenta, chega em algum lugar, cara [interlocutor marcado na posição de vocativo], chega em algum lugar e vence o outro bicho, que é rápido, a lebre, tava tudo bem tu foi na manha e se esforçou [avaliação do protagonista sobre si mesmo, em diálogo consigo, usando o “tu”]”, (*even the auld toad or whatever it is, that slow thing, it gets there man it gets there and beats the thingwy, the fast yin, the hare, it was okay, ye just took it easy and contented yerself*). Toda essa insistência, as repetições, as avaliações constantes sobre a ação em curso, as hesitações e reafirmações das avaliações, e que aqui foram esmiuçadas para a compreensão do efeito, criam a ideia de esforço físico e mental por que passa o protagonista na condição de cego no mundo que há pouco tempo ele enxergava.

O parágrafo encerra sem ponto final, e o seguinte inicia sem letra maiúscula, mas pode-se supor que a separação entre os parágrafos, e o vácuo deixado pela ausência das marcas tradicionais de pontuação final e letra maiúscula no começo da frase e de parágrafo representam uma pausa ou mesmo um avanço na movimentação de Sammy, que é retomada no novo parágrafo: “até a esquina e de repente uma rajada de vento” (*along to the corner and then the sudden blast of wind*). O clamor ou blasfêmia em “pelo amor de deus” (*for christ sake*) é seguido de uma reflexão sobre o clima com explícita referência à memória de quando tinha sido detido poucos dias antes, “como se tivesse sido preso na primavera e solto no meio do inverno. Tava quente quando foi detido. Era isso o que ele lembrava, enfim, quente, aquele calor” (*like he had got jailed in the spring and let out in the middle of winter. It was warm when they took him in! That was what he remembered anyway, warm, the warm*). Esse parágrafo termina com uma visão fantasmagórica de si, que ele que fora preso não era ele mesmo em “Talvez não tivesse sido ele que arrastaram! Talvez fosse outro filho-da-puta! Talvez não tivesse sido ele, ele aqui” (*Maybe it wasnay him they lifted! Maybe it was some other cunt! Maybe it wasnay him, him here*). A visão fantasmagórica de si talvez mereça uma interpretação mais aprofundada, mas não é esse o objetivo deste trabalho. Do mesmo modo que o parágrafo acima, esse também termina sem ponto final.

Há também no trecho acima vários itens relevantes na discussão feita aqui, mas que são pontuais ao mesmo tempo que permeiam toda a obra e que, como foi dito antes, serão tratadas em cada caso particular no inventário de problemas de tradução de HL.

4.2.3 Modo diálogo

Há uma diversidade de tipos de diálogos em HL que poderiam ser classificados, por exemplo, pelo número de falantes envolvidos (como nos interrogatórios policiais), ou se Sammy está dentro de um lugar e sentado, ou se está na rua e caminhando – que apresentam respectivamente menos ou mais descrição de ação intercalada. Há também diferenciação na fala dos personagens, isto é, não falam todos do mesmo jeito, eles têm um sotaque que algumas vezes é identificado. O protagonista faz referência aos sotaques que identifica, como o sotaque inglês de um policial¹⁵⁴, bem como há aqueles que se expressam dizendo “*you*” e não o “*ye*” de Sammy e alguns outros personagens. Há diálogos bastante longos, que revelam detalhes da história, e uma quantidade menor de diálogos curtos, como quando o protagonista está na rua e pede uma informação ou alguém lhe oferece um serviço, como a prostituta (p. 287, HL) que ele dispensa. No diálogo abaixo, que se passa na cena 10, após retornar do posto de saúde onde fora marcar a consulta, Sammy sabe que está perto de casa, mas como não reconhece exatamente o lugar onde está, pede ajuda a um estranho:

So he was at the back of the building across from his own. Which side but? Christ he wasnay even sure it was that building! Seriously but how ye did know? ye didnay; ye were just guessing. Well it was one or the other, there only were two; there was a third yin but it was a good quarter a mile away man he couldnay have blundered that fucking much. The car engine still revving. He tapped his away along in that direction. When he got close he called: Hullo there! Hullo there!

Whoever it was had a radio blasting; it was a sports' programme. Sammy shouted: Hullo there!

A guy called: Aye what is it?

¹⁵⁴ “O sujeito inglês”: A primeira referência acontece na página 161, em que o narrador/protagonista reconhece o sotaque inglês do policial, “*his accent sounded a bit English*” (em português: “o sotaque dele parecia um pouco inglês”). Posteriormente, mais quatro vezes há referência ao “*the English guy*” (p. 177, 200, 202 e 203). Como Sammy não consegue ver, identifica as pessoas pela voz, também pelo sotaque.

The car stopped revving but Sammy still spoke loud: Naw just eh... I cannay see eh...I'm blind; I've lost my bearings. I've lost my bearings.

...

Any chance of pointing me round to the shops?

Nay bother my man nay bother.

Sammy heard him shifting tools then calling: You stay here... Then he was beside Sammy: Okay? he said.

Aye.

Right... He took Sammy by the wrist and they set off, walking slow. No a bad day eh?

Aye no bad, said Sammy, as long as the rain keeps off. I was heading for a pint but I took a wrong direction.

What ye wanting to go to the pub?

Naw naw, no now, naw, changed my mind: I'll be fine once I get to the shops.

Cause I'll take ye there if ye want I mean it's no a problem,

Naw naw ta, I'm giving it a miss.

Maybe just as well, said the guy, fucking drink eh!

Aye ye're no kidding. Heh d'ye mind if I take your wrist instead of you taking mine?

Naw not at all, on ye go.

Ta, I'm finding it easier this way.

Nay bother my man nay bother.

Aye, he said, I'm trying to get the jalopy on the road.

Aw right, aye.

Heap of fucking scrap, being honest with ye! The lassie's getting merrit in a fortnight. Liverpool. Me and the missis are heading down for it. Fucking headache but and I'm no kidding ye. Even if ye do get it on the road, know what I mean, taking it all that distance! fucking murder – they motorway garages too it's a fucking arm and a leg. Be better getting a bus; cheaper in the long run as well. It's the fucking wedding presents – the house is stowed out with them; all the faimly and the neighbours and that – so I've got to stuff them in. Wells Fargo. Ye merrit yerself?

Aye, said Sammy: he couldnay be bothered saying naw.

The guy chatted on, walking him to the minimarket door. If he hadnay opened the door Sammy might just have headed for the building. Instead he got the messages. Ye were supposed to do it self-service but it was the same guy as yesterday and he was good and okay about it and shouted on somebody to get the milk and bread. (HL, p. 129-130)

A seguir, a tradução para o português:

Então ele tava nos fundos do prédio que ficava na frente do dele. Mas qual lado? Jesus, ele não tinha certeza nem que era um prédio! Sério mesmo, mas como tu sabia? tu não sabia; tu tava só supondo. Bem, era um ou outro, só tinha dois; tinha um terceiro mas ficava a um bom quarto de milha adiante, cara, ele pode ter se perdido tanto assim. O motor do carro ainda acelerando. Ele bateu com a bengala naquela direção. Quando chegou perto ele chamou: Olá, tu! Olá, tu!

Seja quem fosse tava com o som no máximo; era um programa de esportes. Sammy gritou: Olá, tu!

Um sujeito respondeu: Oi, o que é?

O carro parou de acelerar mas o Sammy ainda falava alto. Não, é só que... Eu não consigo enxergar, e... eu sou cego; eu não sei onde eu tô, não sei onde eu tô.

...

Dava pra me colocar na direção das lojas?

Sem problema, meu velho, sem problema.

Sammy ouviu ele mexer em ferramentas e depois dizer: Fica aqui... Daí ele tava no lado do Sammy: Tudo bem? ele disse.

Tá.

Certo... Ele pegou Sammy pelo pulso e foram adiante, caminhando devagar. O dia tá bom, né?

Tá, tá bom, disse o Sammy, desde que não chova. Eu ia tomar uma ceva mas peguei o caminho errado.

Que, então tu quer chegar no pub?

Não, não, não agora, agora, mudei de ideia: eu vou ficar bem quando chegar nas lojinhas.

Porque eu posso te levar lá se tu quiser, quer dizer, não me custa.

Não, não, valeu. Vou dar um tempo.

Talvez eu também, disse o sujeito, a porra da bebida, né!

É, fora de brincadeira. Ah, e tu não te importa se eu pegar no teu braço ao invés de tu pegar o meu?

Não me importo, não, vai em frente.

Valeu, eu tô achando mais fácil desse jeito.

Sem problema, meu velho, sem problema. Né, ele disse, tô tentando botar a caranga na rua.

Tá certo, isso aí.

Uma porcaria de uma lata velha, pra ser honesto contigo! A guria vai se casar em duas semanas. Liverpool. Eu e a mulher vamos pra lá. Uma porra de uma dor de cabeça, não tô brincando. Mesmo se tu consegue fazer ele andar, sabe o quero dizer, mas pra toda essa distância? suicídio, porra – e o aluguel da garagem também, te custa um braço e uma perna. Melhor é andar de ônibus, mais barato a longo prazo. É que a porra dos presentes de casamento – vai a casa no bagageiro com eles; de toda a família, dos vizinhos e tal – então tenho que enfiar tudo pra dentro. Wells Fargo. E tu, é casado?

Sou, disse o Sammy: nem se abalou em dizer que não.

O sujeito seguiu falando, levou ele até a porta do minimercado. Se ele não tivesse aberto a porta, Sammy teria simplesmente se dirigido ao apartamento. Mas no lugar disso pegou os mantimentos. Tu deveria pegar as coisas tu mesmo, mas era o mesmo sujeito de ontem e ele era legal e tranquilo e gritou pra alguém pegar o leite e o pão.

O trecho acima condensa um diálogo completo em que Sammy pede ajuda quando percebe que há alguém perto por causa do barulho do motor de um carro e do som do rádio. Há certamente diálogos muito mais curtos, que não teriam elementos bastantes de análise, e outros mais longos, que ocupam várias páginas do romance. Nesse excerto Sammy está reconhecendo, ou quase, o lugar onde se encontra, próximo de casa, quando conclui que “Então ele tava nos fundos do prédio que ficava na frente do dele” (*So he was at the back of the building across from his own*).

A frase seguinte traz uma das marcas sintáticas do inglês escocês, que é a colocação da adversativa *but* no final da frase. A rigor, essa conjunção pode ter valor adversativo ou apenas funcionar apenas como uma marca conversacional, como o “mas” em português, usado pelos falantes para tomar o turno de fala e sem valor adversativo. Por isso, seja qual for o caso em “*Which side but*”, a tradução ficou “Mas qual lado?”. A seguir o narrador em 3ª pessoa exclama “Jesus, ele não tinha certeza nem que era um prédio!”. Essas duas frases iniciais estabelecem o modo fluxo de consciência, ou em termos mais comuns, o que o personagem está pensando, até começar o diálogo propriamente dito mais adiante.

A próxima frase que inicia com o advérbio “*seriously*” tem uma pergunta indireta, no inglês, com o auxiliar “*did*” colocado após o sujeito. A sintaxe da frase “*how ye did know*” é de pergunta, mas sem o ponto de interrogação. É comum em HL perguntas que usam o auxiliar na posição anterior ao sujeito sem o ponto de interrogação¹⁵⁵. Nesta frase, para expressar uma ênfase típica da oralidade, o protagonista faz uma pergunta retórica usando a estrutura sintática de pergunta sem o ponto de interrogação, para mostrar perplexidade. Sem recursos sintáticos no português para produzir esse efeito, a opção foi usar o enfático “mesmo”, em “Sério mesmo, mas como tu sabia?”. A resposta são as frases seguintes, negativas “*ye didnay, ye were just guessing*”, que foram traduzidas como “tu não sabia, tu tava só supondo”.

¹⁵⁵ Nesses casos, na tradução preferiu-se usar o ponto de interrogação no português pois, do contrário, diferentemente do inglês, não teria o leitor como saber tratar-se de uma pergunta.

Em seguida o narrador demonstra que o protagonista está fazendo cálculos (da quantidade de prédios ao redor) pelo que consegue recuperar de sua memória visual, o que usa para se guiar geograficamente. Um pouco mais adiante há uma descrição do ambiente pelo narrador em 3ª pessoa, em “O motor do carro ainda acelerando” (*The car engine still revving.*). Após isso, a deixa para o início do diálogo, quando o mesmo narrador expressa que “quando chegou perto [do carro que fazia barulho] ele chamou: Olá, tu! Olá, tu!” (“*When he got close he called: Hullo there! Hullo there!*”). Não havendo resposta, a continuação é mais descrição do ambiente com a hipótese de que deveria haver alguém no mesmo lugar do som do rádio e do barulho do carro: “Seja quem fosse tava com o som no máximo; era um programa de esportes” (*Whoever it was had a radio blasting; it was a sports’ programme.*). Depois, o protagonista insiste, com “Sammy gritou: Olá, tu!” (*Sammy shouted: Hullo there!*) e é nesse ponto que o diálogo quase se inicia (sem intercalações da descrição do ambiente), pois de fato há alguém: “Um sujeito respondeu: Oi, o que é?” (“*A guy called: Aye what is it?*”). Depois disso ainda há descrição do ambiente, com menção ao volume alto da voz de Sammy apesar de o motor do carro ter sido desligado, em “O carro parou de acelerar mas o Sammy ainda falava alto” (*The car stopped revving but Sammy still spoke loud*). Após, o protagonista se apresenta como cego que não sabe onde está: “Não, é só que... Eu não consigo enxergar, e... eu sou cego; eu não sei onde eu tô, não sei onde eu tô...” (*Naw just eh... I cannay see eh...I’m blind; I’ve lost my bearings. I’ve lost my bearings.*). A fala dele tem hesitação, paráfrase e repetição, que são características da fala. Há também indicação de pausas, registradas pelas reticências. Na linha seguinte, as reticências indicam a ausência de resposta do homem que mexia no carro. Devido à ausência de resposta, o protagonista pede: “Dava pra me colocar na direção das lojas?” (*Any chance of pointing me round to the shops?*). O homem responde “Sem problema, meu velho, sem problema” (*Nay bother my man nay bother.*). A próxima fala ainda é precedida de descrição do ambiente: “Sammy ouviu ele mexer em ferramentas e depois dizer: Fica aqui...” (*Sammy heard him shifting tools then calling: You stay here...*). Há ainda mais uma descrição de ação, mas do homem que vai ajudar Sammy se posicionando ao seu lado e puxando conversa: “Daí ele tava no lado do Sammy: Tudo bem? ele disse.” (*Then he was beside Sammy: Okay? he said.*). O protagonista responde com “Tá” (*Aye*), e novamente há descrição de ação do homem, sucedida pelo prosseguimento da conversa dos dois personagens: “Certo... Ele pegou Sammy pelo pulso e foram adiante, caminhando devagar. O dia tá bom, né?” (*Right... He took Sammy by the wrist and they set off, walking slow. No a bad day eh?*).

Depois disso, as próximas treze novas linhas são as falas alternadas dos dois, sem interferências do narrador em 3ª pessoa, que reaparece apenas no último parágrafo do trecho com “O sujeito seguiu falando” (*The guy chatted on*).

Assim acontecem os diálogos em HL, com indicações pontuais do narrador de quem está falando, descrição do ambiente e de ação dos envolvidos na situação. Evidentemente, quando há mais envolvidos em um diálogo, como é o caso dos interrogatórios policiais, há mais intervenções do narrador em 3ª pessoa, porque são necessárias. De qualquer modo, as descrições do ambiente e de ação dos outros personagens, no modo diálogo, ocorrem de modo bem pontual e esparso, apenas para situar o leitor, por isso não configuram um dos modos de narrar do romance. Isso não significa dizer que não possa haver descrição de ação de Sammy, também de modo pontual, nos diálogos. Outro fator interessante de observar são as retomadas de uma descrição de ação por uma fala. Por exemplo, é o narrador que conta que “Ele pegou Sammy pelo pulso e foram adiante, caminhando devagar.” (*He took Sammy by the wrist and they set off, walking slow.*), e depois de seis turnos de fala alternados, o protagonista faz a solicitação: “Ah, e tu não te importa se eu pegar no teu braço ao invés de tu pegar o meu?” (*Heh d’ye mind if I take your wrist instead of you taking mine?*). A maioria das falas é curta, pois eles estão apenas interagindo até que Sammy chegue aonde quer, no entanto, o homem decide contar mais do que o tipo de interação propõe. Mesmo que a última fala do homem, longa demais para uma conversa breve entre desconhecidos, não tenha relevância para a narrativa do romance, ela ajuda a compor a situação de diálogo realista que acontece no cotidiano de qualquer pessoa.

4.3 Inventário de problemas de tradução

Nesta seção, estão elencados os problemas de tradução identificados em HL. Embora haja muitos casos que poderiam estar presentes no inventário, aqui serão tratados apenas os mais recorrentes. Seguramente há outros que podem ter sido ignorados e só não o seriam se se analisasse a tradução inteira, cotejando-a com o original, linha por linha, o que será realizado em alguns excertos específicos, na seção 4.4, que sucede o inventário.

Além disso, cabe mencionar que me propus tratar de modo predominante do produto que seria, portanto, o texto completo já traduzido para o português. Apesar disso, como não foi publicado, pode-se dizer que o texto da tradução permanece aberto a revisões e, por isso, o que existe é um objeto não acabado, isto é, ainda um processo tradutório. Isso equivale dizer que a tradução pronta existe, é possível justificar as escolhas feitas bem como é possível alterá-las. Neste mesmo trabalho de pesquisa, em que o texto traduzido foi lido e analisado, inúmeras vezes foram cogitadas outras soluções para alguns problemas de tradução. Essa maleabilidade do objeto é, portanto, uma característica deste trabalho.

Dentre os problemas identificados há a variante escocesa, os aspectos da oralidade, os elementos culturais, os palavrões, os casos específicos, além de linguagem descrevendo movimentação e linguagem descrevendo percepção sensorial. Nem todos esses problemas foram igualmente profícuos, e por isso já cabe distinguir o primeiro problema, a variante escocesa, de todos os demais. Se era uma hipótese e ao mesmo tempo uma possibilidade, antes de executar a tarefa, imaginar um texto em português que expressasse de modo diferenciado a variante escocesa em uma tradução para o português – de alguma forma estilizado para representar isso –, esse objetivo foi abandonado. Os elementos que identificam o falar escocês não só não podem ser expressos em outra língua como também não devem, pois corre-se o risco de formarem uma caricatura. Além disso, o que identifica Glasgow e a forma de falar do protagonista, que é da classe trabalhadora, está presente nos outros problemas abaixo elencados, como os aspectos da oralidade e elementos culturais, por exemplo, e não de forma caricatural.

4.3.1 Variante escocesa

Como dito na introdução, esse problema de tradução era a principal hipótese do trabalho, no que diz respeito ao como seria feita a passagem desse elemento do texto original para o português. No entanto, a questão da variação linguística, ou mais especificamente da variante escocesa ou dialeto escocês, no decorrer da pesquisa, entendeu-se que tratar a variante escocesa como o que é diferente, como o elemento que provoca o estranhamento, não seria ético. Pelo contrário, a língua em que está escrito HL é o “inglês da classe trabalhadora de Glasgow” como concebido por Kelman para fazer

uma literatura também engajada não só na temática, mas também na língua. Ao aprofundar-me na literatura escocesa contemporânea percebi o quanto isso é representativo não só de Glasgow e a da classe trabalhadora, mas de toda a Escócia e do inglês escocês, ou do inglês com influência do scots, ou de uma língua que abarca um conjunto de sotaques diferentes dentro do contínuo que foi discutido em 1.3, sobretudo na subseção 1.3.3, “O dialeto de Glasgow”. A Escócia é diversidade linguística e uma das causas subjacentes à expressão literária de autores como Kelman e Welsh, entre outros, é fazer com que a língua em que escrevem seja entendida como normal, e não como exótica. O uso do termo “resistência”, como forma de em oposição à algo com o que não se concorda, é na literatura de Kelman contra o aparato de poder do estado britânico que impõe o inglês padrão como língua e com isso provoca uma homogeneização da língua e da cultura, levando conseqüentemente ao apagamento das variantes linguísticas de menor prestígio.

Em algum momento cogitei marcar os escoticismos, mas logo percebi que isso poderia soar caricato. Há elementos culturais suficientes no texto para o leitor saber tratar-se de uma história que se passa em Glasgow. O próprio nome da cidade aparece 18 vezes no romance, bem como há inúmeras referências a nomes das ruas principais. No entanto, como não foi possível expressar escoticismos de outra forma além desses elementos lexicais, a característica de ser uma variante reconhecível e periférica pôde ser compensada pela adoção de marcas do português do Sul do Brasil. Assim, o leitor brasileiro, mesmo o do Sul que não está acostumado à literatura com marcas de oralidade pode reconhecer isso na leitura, ao mesmo tempo que percebe o efeito criado pelo texto “com sotaque”, isto é, o efeito do estranhamento (e não de caricatura).

Entre as opções para expressar o português do sul do Brasil, ou mais especificamente o porto-alegrês, estão o uso do pronome de 2ª pessoa “tu” com conjugação de verbo na terceira pessoa (ou apagamento da marca de 2ª, que em hipótese pode ser um fenômeno fonológico, e não necessariamente uma ocorrência agramatical) de modo sistemático. Há distinção entre os que falam “tu sabe” (*ye know*) e o sujeito inglês que fala “you know”, que seria traduzido como “você sabe”. São essas diferenças entre os falantes que permitem falar em variação linguística dentro do romance. Se todos os personagens falassem exatamente da mesma forma, a variação existiria somente em relação ao universo não-ficcional, isto é, fora da narrativa. Elementos do léxico com “pila”, para dinheiro, “crivo” para cigarro e “ceva” para cerveja também foram adotados.

Além da necessidade de ser uma variante reconhecível, o outro aspecto da maior importância são as marcas de oralidade, como as formas abreviadas do verbo “estar”, “tava” e “tá”, usados quando convinha.

Na seção a seguir, analiso as marcas da oralidade no texto original, e as formas encontradas para compensar e marcar oralidade no texto traduzido serão retomadas nas análises.

4.3.2 Aspectos da oralidade

Os aspectos da oralidade estão presentes em todo o romance, a ponto de ele ter sido considerado uma “transcrição de um bêbado falando”. Isto é, como vimos acima, não há distinção entre como o protagonista fala e pensa e como o narrador conta, e o que se imagina ser uma transcrição é um efeito criado pelo escritor através da manipulação deliberada dos elementos linguísticos. Um dos primeiros pontos a ser levado em consideração é que o estilo verbal de Sammy e do narrador – referindo aqui ao narrador em 3ª pessoa – são o mesmo. Por outro lado, embora muito longe de ser uma transcrição, o que o leitor rapidamente identifica são os aspectos da oralidade. Esses aspectos, como veremos adiante, são poucos, na verdade, além de sutis e pontuais – e frequentes.

Para melhor entender o que é o romance HL, é necessário estar atento para o que não é, mas se fala dele. Não é escrito em scots, como sugere o comentário de Ian Rankin, e o que se aplica a *The Busconductor Hines* também se aplica a HL. Não é uma “transcrição de um bêbado falando” e tampouco é um enorme trabalho de transcrição fonética. Para que fosse essa tal transcrição, seria preciso existir de antemão uma gravação do “bêbado falando”, e para existir a gravação seria preciso ter existido a situação de fala com o bêbado contando a sua vida ao mesmo tempo que tudo de ruim acontece em sua vida, que é o caso de Sammy no romance. HL é um livro cujo estilo literário cria o efeito de voz, de fala, e mais especificamente da fala do protagonista que pertence à classe trabalhadora de Glasgow em meados da década de 1990, e onde pessoas diferentes, isto é, os outros personagens, também se expressam de maneira diversa. Chamar de “transcrição”, uma obra de ficção escrita para parecer falada é, de certa forma, reconhecer o efeito produzido intencionalmente pelo escritor que molda a linguagem para obtê-lo.

Como Kelman produz tal efeito? Conforme nos descreve Müller (2011, p. v – viii) já na estrutura de seu trabalho sobre a voz narrativa do autor, ele usa:

- a) pontuação para evocar características prosódicas;
- b) alteração da grafia das palavras para produzir o efeito de sotaque no texto;
- c) escolha lexical para identificação da identidade de classe social;
- d) estruturas gramaticais socialmente demarcadas;
- e) palavrões;
- f) linguagem corporal tanto para comunicar quanto para expressar identidade de classe¹⁵⁶.

A pontuação, embora houvesse tentativas de reproduzir quase fielmente a do original, precisou de adaptações em posições específicas de frases. Por exemplo, não foi possível não separar o vocativo por vírgulas. Por outro lado, os ponto-e-vírgulas e as omissões de pontuação no final de frases puderam ser totalmente mantidos, bem como os pontos de exclamação. No texto em português foi necessário acrescentar ponto de interrogação quando no original a ideia de pergunta era dada pela posição do verbo auxiliar mesmo sem o ponto de interrogação finalizando a frase. De um modo geral, como a estrutura de frases e parágrafos quase não teve alterações do original para a tradução, todo acréscimo feito no português aconteceu quando a ausência de pontuação tornava a compreensão impossível por não separar termos oracionais ou porque não ficaria claro tratar-se de frase interrogativa. Fora isso, a pontuação é a mesma do texto original. Aqui caberiam apenas uns dois ou três exemplos que representam as escolhas generalizadas para o romance todo, e que não resultaram em um problema de tradução de maior dimensão.

No que diz respeito à alteração da grafia de algumas palavras em HL, ocorrem com maior frequência em palavras como *ye*, *naw*, *gony*, *nay*, *wasnay*, *werenay*, *didnay*, *couldnay*, *wouldnay*. O pronome *ye* é variante do pronome pessoal de 2ª pessoa *you*, e suas flexões como o possessivo *yer* e o reflexivo *yerself*. Quanto à frequência, que nem sempre foi possível quantificar com exatidão, o pronome *ye* aparece em “*ye know*” 95 vezes, enquanto “*you know*” apenas 14, para dar um exemplo. Na forma contraída do

¹⁵⁶ Os títulos dos capítulos 2 a 7 no sumário, no original, são: “*Punctuation as a Creative Evocation of Prosodic Features*”, “*Spelling as Accenting the Text*”, “*Vocabulary as Social Identity*”, “*Grammar as Social Demarcation*”, “*What the Fuck*” – capítulo que discute o uso dos palavrões, mas com um título sem metalinguagem –, “*Body Language as Communication and Class Consciousness*”.

pronome com o verbo *to be*, *ye 're* tem 369 ocorrências, enquanto a variante padrão *you 're* e o possessivo *your* juntas (o dispositivo não fez distinção), há 136. O termo isolado *ye* tem mais de 500 ocorrências, mas o dispositivo do leitor Kindle¹⁵⁷ não mostra além disso, e tampouco disponibiliza a quantidade de vezes que *you* aparece como palavra isolada. *Naw*, variante de “*no*”, advérbio de negação e interjeição, aponta 242 ocorrências, enquanto *nay*, também advérbio de negação que não é usado isolado como interjeição e, portanto, é usada somente colocado com outro termo, tem 390 ocorrências. *Gony* aparece 268 vezes, mas o romance também registra suas variantes *gonna* (também grafada de modo informal e comum no inglês do mundo todo) 1 vez apenas e *going to* 26 vezes. *Wasnay*, variante de *wasn't* tem 312 ocorrências e *werenay*, de *weren't*, 31 vezes. O romance registra a forma não contraída *was not* 2 vezes, mas nunca *wasn't* e *weren't*. *Didnay* aparece 335 vezes e *didnt*, 15. Não há registro de *didn't* ou *did not*. *Couldnay* tem 230 ocorrências e *wouldnay*, 118, e apenas esta tem a variante *wouldnt* expressa, uma única vez. *Arenay*, variante de *aren't*, aparece 4 vezes. Há também registros de *yous* e *yez*, duas variantes do pronome de 2ª pessoa com marca de plural que são características do inglês da Escócia, respectivamente com 11 e 38 ocorrências. *Yez* é mais frequente que *yous* tanto quanto *ye* é em comparação a *you*. Inversamente, o numeral *one* assim com a grafia padrão aparece 338 vezes e a variante *yin* apenas 86. O adjetivo *comfortable* tem 8 ocorrências e a forma abreviada *comfy*, informal e não restrita à Escócia, aparece 9 vezes.

Como a intenção aqui não é a quantificação *per se*, mas uma visão geral dos termos grafados na forma não-padrão do inglês, através desses dados comparativos é possível observar que há uso de variantes da mesma variável. A leitura e posterior tradução permitem afirmar que as variantes foram escolhidas conforme o que o personagem falava e em qual situação. Ou seja, a partir disso pode-se afirmar que a obra de Kelman é concebida por ele dentro da realidade de variação linguística de Glasgow, com cada personagem falando do seu próprio jeito e adaptado à situação de fala, sem julgamentos camuflados por um narrador que conta a história em um inglês-padrão culto diferenciando-se de protagonista e personagens. Outro fator a ser mencionado é que essas escolhas de grafia feitas pelo autor para HL não são sempre as mesmas adotadas em seus outros romances.

¹⁵⁷A tradução foi realizada, inicialmente, a partir do livro físico. Em não se tratando de uma tradução profissional e contratada pela editora que disponibilizasse o texto em formato digital, optei por também adquirir o romance em E-book, para o leitor Kindle, da empresa Amazon. Com isso foi possível fazer levantamento de frequência de termos, com limitações, entre outras pesquisas textuais por trechos.

Entre os substantivos que aparecem com grafia diversa da do inglês-padrão estão palavras como *sodjer(s)*, com 65 ocorrências, mas nenhuma para *soldier*, e *polis* com 28 ocorrências, enquanto *police* tem 17. *Sodjer*, é um termo que Sammy usa para se referir aos policiais, uma grafia alternativa de *soldier* na qual a palavra é escrita como se fala. Vale enfatizar que, quando uma palavra é escrita como se fala usando o alfabeto convencional e registrando-a de modo estável, isto é, sempre da mesma forma, isso não é transcrição fonética. A transcrição fonética é feita com um alfabeto fonético que possui símbolos próprios usados para expressar com detalhe cada som da língua que não necessariamente é enunciada pelo falante sempre do mesmo jeito.

Nas escolhas lexicais, há um dado interessante que deriva do trabalho de Müller (2011, p. 160). A partir de uma lista de apenas 11 palavras características do dialeto de Glasgow em toda a obra de Kelman, constata-se apenas uma com 180 ocorrências. Esta é o substantivo *close*, que significa a saída ou entrada de um lugar¹⁵⁸. Todas as demais 10 palavras têm em média 3,7 ocorrências. A pesquisadora afirma que “Kelman não se apoia em palavras típicas de Glasgow para produzir a percepção do lugar”¹⁵⁹. Por outro lado, o efeito dos falares de Glasgow, sendo sobretudo por personagens da classe trabalhadora, é criado através da mudança de registro dos falantes dependendo da situação. A isso Müller chama de “estilo híbrido”, ou “eclético”, porque o escritor se vale tanto do inglês padrão e do vocabulário comum da língua inglesa quanto de escoticismos, inclusive quando são sinônimos. As palavras *yes* e *aye*, por exemplo, são ambas usadas por Kelman, às vezes pelos mesmos personagens em situações distintas. Elas têm, respectivamente, 18 e 416 ocorrências, mas cabe ressaltar que *yes* é bastante formal, enquanto *aye*, além de significar “sim” também pode ser usada como interjeição e marcador conversacional (e diversas vezes foi traduzida como “tá”). O adjetivo *wee* possui 158 ocorrências e a variante do inglês-padrão, *little*, apenas 4. Numa das ocorrências, os dois adjetivos são usados na mesma frase: “*One little wee tiny toty smoke*” (HL, p. 39), e provocam um efeito de ênfase do diminutivo. A frase pode ser traduzida como “uma fumadinhazinha de nada”. *Toty* também tem aproximadamente o mesmo significado e apresenta 3

¹⁵⁸ “*Entrance to a tenement*” (MÜLLER, 2011, p. 159, de acordo com o Scottish National Dictionary, editado por William Grant e David D. Murison de 1931 a 1976.

¹⁵⁹ No original, a citação completa abaixo da lista de ocorrências: “*This list shows that Kelman does not lean upon the above Glaswegian words to convey a sense of place for Glasgow*”.

ocorrências, as outras duas antecedidas por *wee*, “*wee toty steps*” e “*a wee toty island*” (HL, p. 43 e 153, respectivamente)¹⁶⁰.

Além dessas variantes que são sobretudo gráficas ao mesmo tempo que decorrentes de variantes fonéticas no falar de Glasgow, há outros elementos de oralidade que puderam ser utilizados na tradução, como a repetição e ênfase do sujeito pronominal expreso, ao invés de ocultado. No inglês, por um lado, é sempre necessário expressar o sujeito, diferente do português que, por outro lado, admite ocultar o sujeito quando este é dado já pelo contexto, como por alguma frase anterior, de modo anafórico. Por isso, no português, para se evitar a repetição dos pronomes pessoais, por exemplo, é recomendável na escrita, por questões de economia linguística mais do que de clareza, ocultar-se o sujeito para que sua repetição não torne a leitura cansativa. A tradução de HL para português, no entanto, exigiu uma abordagem em que às vezes expressar o sujeito repetidamente era necessário para dar ênfase e ao mesmo tempo criar o efeito de oralidade. Algumas das vezes em que Sammy recorda de Helen, sua companheira, ele cria uma micronarrativa da história do relacionamento deles em que as sucessivas frases alternam o sujeito, isto é, eram frases “ele isso, ela aquilo”. Além de alternância, há casos em que o sujeito é repetido expressamente. Os excertos abaixo ilustram os dois casos:

The radio was on. He was never a great television fan at the best of times so that was something. Sport was alright and some of the documentaries but most stuff he only watched to pass the time, especially if she was in and he was being sociable. He quite liked having a book to read and he quite liked the radio, discussion programmes and things to do with the news. But it was the music he needed, it was music made him jump about, it was music made him excited. She called him a man of moods. That was her words. Fair enough although he didnay think he was. Anybody got moods it was her herself. But if he was a moody bastard then he was entitled to be, the life he had led. (HL, p. 60)

Na tradução em português:

O rádio tava ligado. Ele nunca foi muito fã de televisão, nem nas melhores épocas, para que tivesse importância. Esportes numa boa e alguns documentários, mas a maioria das coisas só assistia pra passar o tempo, especialmente se ela estivesse em casa e ele sendo sociável. Gostava bastante de ler e gostava bastante de rádio, programas de entrevista e alguma coisa a ver com as notícias. Mas era da música que ele precisava, era a música que fazia ele dar piruetas, era a música que deixava ele animado. Ela chamava ele de homem de

¹⁶⁰ “Passinhos bem curtos” e “uma ilhazinha pequena”.

fases. Eram as palavras dela. Vá lá, embora não gostasse, **ele** não achava que era. Se alguém tinha fases era **ela** mesma. Mas se **ele** era um cretino que mudava de humor era um direito dele, com a vida que **ele** tinha levado.

E ainda:

*Dreams. When **he** went south **he** was going on his tod. These things; ye have to face up to them. **She** was gone. No even a note. Fucking weird one that, no even a note. Course how would he know if there was a note? Maybe **she** had left notes all ower the house. **She** could have painted messages on the fucking wall for all **he** knew. Ah fuck it man sooner or later, sooner or later. The worst way the sodjers would get a grip of her and let her know the story, and then **she** would be back, even just to see for herself, how **he** was doing, if **he** was coping. Course **he** was fucking coping. That was what **he** had been telling her for the past fucking month **he** had been coping; a changed man; all that past stuff it was finished, ower and done with. And down south **he** would be treated different too, treated with a bit of thought aforethought thought aforethought thought aforethought he was gonny keep thinking this thought aforethought thought aforethought the bastard walking beside him man and **he** wanted to scream but **he** wasny gony **he** just wasny gony, give them the satisfaction, ye kidding, fucking dirty bastards, I know who ye are. (HL p. 259-260, grifos meus)*

Abaixo, o trecho em português:

Sonhos. Quando fosse para o sul iria por conta própria. Tem coisas que tu tem que encarar. **Ela** tinha ido embora. Nenhum bilhete. Estranho pra caralho isso, de nenhum bilhete. Claro, como poderia saber se tinha um bilhete? Talvez **ela** tivesse deixado bilhetes na casa inteira. **Ela** podia ter pintado recados na porra das paredes, até onde **ele** sabia. Ah, foda-se, cara, mais cedo ou mais tarde, mais cedo ou mais tarde. O pior seria os brigadianos darem uma acalmada nela e contarem a história, e daí **ela** voltaria só pra ver com os próprios olhos como **ele** tava, se tava se virando. Era isso que **ele** andou falando pra **ela** a porra do último mês inteiro, que **ele** tava se virando; um homem mudado; todas aquelas coisas do passado tinham acabado, tavam encerradas. E no sul **ele** seria tratado diferente, também, seria tratado com um pouco de apreço premeditado apreço premeditado apreço premeditado **ele** continuaria pensando nisso apreço premeditado apreço premeditado o filho da puta caminhando do lado dele e **ele** queria gritar mas não iria simplesmente não faria, não ia dar esse gostinho, tá brincando, malditos cretinos de uma figa, sei quem vocês são.

Abaixo, mais um trecho onde há alternância ele/ela e ênfase no mesmo sujeito pronominal:

*The world was full of grumpy bastards. Sammy sat back and prepared to enjoy the ride. Mind you there had been nay real need to tell Boab **he** was going to Quinn's, **he** could as easy have telt him the truth, it wouldnay have fucking mattered. In fact it might have been better. Then **he** could have kidded on **she** was still down in Dumfries. Maybe **she** was still down in Dumfries! Maybe **she** had went there. That was what **he** had thought earlier. It's just when **she** did go there **she** never stayed more than a couple of days. **He** leaned forward on the seat, Eh driver can ye smoke in here? (HL p. 265-266, grifos meus)*

Abaixo a tradução para o português:

O mundo tá cheio de cretinos reclamões. Sammy sentou pra trás e se preparou pra curtir o passeio. Tá ligado, não tinha mesmo necessidade de dizer pro Boab que **ele** tava indo pro Quinn's, **ele** podia facilmente ter dito a verdade, não teria feito diferença, porra. Na verdade, foi melhor assim. **Ele** poderia ter fingido que **ela** ainda tava em Dumfries. Talvez **ela** ainda tava lá em Dumfries. Talvez **ela** tivesse ido pra lá. Foi isso que **ele** achou antes. É só que quando **ela** ia pra lá nunca ficava mais do que uns dois dias. Se inclinou pra frente e perguntou, ei, motorista, dá pra fumar aqui?

4.3.3 Palavrões

Este trabalho não versa especificamente sobre a temática dos palavrões em tradução, portanto, não se pretende original nem aprofundado nesse aspecto. Existe apenas um reconhecimento da linguagem chula no texto original. Como o objetivo é traduzi-lo fazendo com que o texto-alvo provoque efeito semelhante nos leitores em português, cada palavra – porque é parte da linguagem do protagonista/narrador – deve aparecer e, se possível, produzir o mesmo impacto. Não deixo de reconhecer que há trabalhos sobre tradução, legendagem e dublagem de palavrões que, embora de menor amplitude, podem ser mais aprofundados do que uma tese que é sobre outro assunto e tange essa temática. Por isso, reporto-me a eles, alguns artigos, uma dissertação e uma monografia de conclusão de curso.

Em nenhum momento do processo tradutório, cogitei não traduzir ou amenizar os palavrões de HL em português, talvez, por ignorância ou ingenuidade. Mas o fato é que os mercados editorial e cinematográfico têm suas normas quanto a isso. O que os trabalhos verificados (COLLET, 2011; LOBATO, 2016; SILVA, 2016; STEPHAN,

2016) mostram é que existe uma prática de amenização ou apagamento da linguagem considerada ofensiva, provavelmente mais nas obras fílmicas do que nas literárias. Isso se deve ao fato que a literatura, sobretudo a canônica, tem sido modelo de língua, ou língua modelo, enquanto o cinema não se submete a (ou não impõe?) uma norma de língua idealizada, isto é, a oralidade é naturalmente aceita. A literatura se expressa eminentemente pela escrita, às vezes imagens, enquanto os textos no cinema e o teatro são falados. Nesse aspecto distinto está talvez um dos motivos que mais cativa audiência para o cinema do que leitores para a literatura. No filme, seja qual for, se algum personagem falar como ninguém fala, será rejeitado ou considerado caricato. Na literatura, de modo predominante, acontece exatamente o contrário. A obra de Kelman subverte essa lógica, ele traz para a literatura o linguajar “feio, sujo e malvado” que é rejeitado na alta literatura, mas já é há bastante tempo aceito no cinema, incluindo os palavrões. A “língua suja” de HL foi rejeitada por alguns críticos e juizes literários, e digna de reprimendas públicas, mas o livro acabou arrebatando um dos prêmios britânicos mais importantes da literatura em língua inglesa.

Caberia, então, ao tradutor a tarefa de higienizar a obra ao transpô-la para a língua de chegada? Quando mencionado acima que o cinema é mais livre para o uso de linguagem chula, é exatamente isso que a legendagem e a dublagem fazem/faziam. Cabe ressaltar que a legendagem tem mais limitações de espaço e tempo para atender a necessidade de legibilidade da tarja escrita, então é sempre uma boa opção omitir um longo xingamento ou substituí-lo por “Que droga!”. A dublagem, por outro lado, considerando que a fala traduzida pode ter a mesma duração da original, tem, no entanto, maior limitação de público. Isto é, imagine-se um filme de aventura com personagens adultos que falam palavrões, mas que, para ser exibido de tarde na televisão aberta, a emissora desejará que as famílias se sintam seguras de que suas crianças não estarão expostas à linguagem ofensiva. Até porque o que aparece na televisão pode ter um efeito de naturalização.

Por questões assim, é possível afirmar que a dublagem sobretudo, também a legendagem, precisaram muitas vezes e ainda precisam, amenizar os palavrões, ou omiti-los (e não a oralidade). Mais recentemente, principalmente depois que os filmes e programas de televisão passaram a ter indicação por faixa etária e descrição do tipo de conteúdo (por exemplo, “linguagem ofensiva”, “sexo”, “violência” etc.) é que já na elaboração de roteirização e todas as suas etapas até a edição, e posteriormente na

legendagem da obra, existe a preocupação com a adequação da linguagem. Isto é, no caso da legendagem de filmes com classificação acima de 16 anos, para citar um caso possível, não é tão necessário higienizar a linguagem ofensiva.

Nesta seção serão comentadas as escolhas feitas para as palavras em HL e os motivos que levaram a tais escolhas. Esta seção da tese não se pretende aprofundada nem questionadora dos palavrões existentes no romance de Kelman. Eles existem no texto e o que efetivamente se pretendeu foi uma forma de traduzir sem de maneira alguma tentar “melhorar” a obra. Respondendo à pergunta feita acima, isso não é função do tradutor, pelo menos não do que trabalha com os livros de Kelman.

Há uma incidência bastante grande de palavrões no romance de Kelman, o que tornou o livro reconhecido por isso. *Fuck* é o palavrão que tem mais ocorrências. De acordo com a ferramenta de busca do Kindle, são 500 ocorrências, contando as flexões, *fuckt (fucked)* e *fucking*. A seguir, veremos o tratamento adotado para traduzir a palavra em diferentes posições na frase. Outros palavrões são *cunt* (193 ocorrências), *bloody* (46 ocorrências), *crap* (18 ocorrências), *shit* (25 ocorrências) e *shite* (11 ocorrências)¹⁶¹. As partes do corpo cujas palavras são consideradas tabu são *arse* (9 ocorrências), *tits* (5 ocorrências), *buttock* (1 ocorrência), e *penis*, *cock* e *prick* (1 ocorrência cada). Há também referências à masturbação, com o uso do termo *wank* (4 ocorrências), que é um verbo e é estigmatizado como “punheta” é em português, ao contrário de “masturbação”. O tratamento da tradução a tais palavras foi usar a palavra em português mais equivalente possível, sendo que *arse* (também *ass*, no inglês americano) e *buttocks* representam quase a mesma parte do corpo, sendo a primeira mais vulgar e a segunda não tanto e às vezes é considerada infantilizada como “bumbum” em português. *Arse*, por outro lado, dependendo do contexto de uso, pode ser uma referência à “bunda” e, conseqüentemente, esse é o equivalente, ou até ser uma referência a “cu”, outro equivalente possível. Na consulta com o médico Logan, por exemplo, Sammy encerra a conversa dizendo ao médico “*Stick that up yer fucking arse!*” (p. 225). Ainda outro equivalente, o “rabo”, como em “enfia isso no teu rabo” também pode ser usado, mas com o risco de não ser reconhecido em muitas variantes do português e, embora vulgar e agressivo, também pode ser considerado uma suavização de “cu”, que é o termo mais extremo para a referida parte do corpo em português, o ânus, tanto em termos de vulgaridade e agressividade no

¹⁶¹ Interessante observar que *crap*, *shit* /ʃɪt/ e *shite* /ʃaɪt/, embora com o mesmo significado (merda), são muito diferentes no uso, e a última é considerada de uso dialetal.

uso (quando por exemplo, na frase “enfia isso no teu cu”). *Arsehole* (4 ocorrências) tem o mesmo radical que *arse*, e se observada morfológicamente, *arse* + *hole*, significa “buraco do cu”, mas é rarissimamente usada com esse significado em inglês. Na obra, todas as quatro ocorrências de *arsehole* são para se referir a uma pessoa idiota ou babaca, entre tantas palavras que são possíveis equivalentes, dentro de uma série de termos ofensivos que versam em torno da pouca inteligência ou das atitudes negativas do ser adjetivado.

Cunt é um termo bastante versátil na variante escocesa. Em muitas variantes do inglês é preferencialmente um termo vulgar para vagina, o que teria como equivalente em português a palavra “buceta”. No entanto, também é usado para se referir a uma pessoa muito idiota (como *arsehole*, acima), além de um epíteto bastante comum, usado inclusive entre amigos próximos ou íntimos, sem ser considerado uma ofensa quando usado em diversas ocasiões. Por isso, e pela quantidade de ocorrências (193), na tradução era necessário um equivalente que trouxesse tanto a ideia de uso ofensivo ou alternativamente bastante amigável, e que contivesse parte pudenda do corpo e/ou expressão vulgar. Na tradução de *Trainspotting*, para citar outra solução possível, mas diversa, os tradutores usaram “puto(s)” para *cunt(s)*. A maior vantagem dessa escolha é o tamanho da palavra, com quatro letras – mas diferente quantidade de sílabas de qualquer modo; *cunt* é uma palavra de uma sílaba no inglês, enquanto “puto” conta duas. No que diz respeito ao sentido e à frequência de uso, por outro lado, não se equivalem. “Puto” não é um termo comumente usado como epíteto amigável, mas como ofensa e em situações de revolta¹⁶². Na minha tradução de HL, levei em conta sobretudo o peso do significado aliado à frequência de uso, e a expressão em português que atende esses critérios – embora falhe em ter tamanho parecido – é “filho-da-puta” (também “filha-da-puta”). Essa expressão em português é bastante frequente, pode ser usada como xingamento, mas também ocorre entre amigos inclusive em situações festivas, de comemoração, e até como um elogio, paradoxalmente.

¹⁶² Como *Trainspotting* é uma tradução publicada de um livro que tinha potencial para vender bastante, é possível que a escolha de “putos” como equivalente de *cunt* tenha se dado por uma decisão editorial, em hipótese. Numa estimativa grosseira, todas as ocorrências de *cunt* de HL, se agrupadas, cabem em 10 linhas em folha A4 com margem de 2,5 cm de cada lado. A mesma quantidade de ocorrências de “filho-da-puta” ocupa 27,5 linhas, praticamente uma página a mais, pelo menos. Outras expressões no português também tendem a ser mais compridas do que o equivalente no original.

As traduções de “fuck” e suas flexões (léxico)

A palavra *fuck* é bastante versátil no inglês. Funciona em praticamente qualquer função sintática com o auxílio das formas flexionadas “*fucked*” (passado e particípio do verbo) e “*fucking*” (gerúndio, adjetivo e advérbio). No entanto, a tradução de “fuck” não é regular no sentido de se usar sempre a mesma palavra em português como equivalente, nem mesmo uma palavra derivada de “fuder/foder”. Sendo assim, os usos em HL foram classificados de acordo com a classe gramatical, também em decorrência da função sintática desempenhada na frase, e observei se havia regularidade em cada uma dessas classes, a saber, substantivo, verbo, adjetivo, advérbio e interjeição. Abaixo são apresentadas em cada classe gramatical algumas frases retiradas da obra, no original, a tradução adotada, e a discussão se a escolha foi mantida durante todo o texto em tradução.

Substantivo

O substantivo é antecedido por um determinante, artigo, pronome ou numeral. As ocorrências de *fuck* como substantivo no inglês ocorrem na fala predominantemente precedidas dos artigos indefinido “*a*” e do definido “*the*”. É provável que não ocorram com frequência precedidos de pronomes (por exemplo, os possessivos: *my fuck*, *your fuck*, *his/her fuck*), e de forma nenhuma, se gramaticalmente, precedidas de numerais, por ser termo incontável. No entanto, por tratar-se de linguagem informal, é difícil afirmar com segurança que essas possibilidades não ocorram na fala, em especial se há contextos que justifiquem seu uso¹⁶³.

¹⁶³ O website www.urbandictionary.com registra “*two fucks*” na expressão “*I couldn’t give Two Fucks about...*” e define a expressão como “*A crueller and more epic way to say you don’t care about something*”, isto é, uma maneira mais cruel e épica – impactante – de dizer que você não se importa com alguma coisa. Disponível em <https://www.urbandictionary.com/define.php?term=Two%20Fucks>, acesso em agosto de 2020. A mesma página de internet também registra *his/her fuck* e apresenta como definição “*A phrase use [sic] directly in place of “What is his/her name?”*”, ou seja, expressão usada para perguntar o nome de uma terceira pessoa. Disponível em <https://www.urbandictionary.com/define.php?term=What%27s%20her%2Fhis%20fuck%3F>, acesso em agosto de 2020. O “urban dictionary” é uma espécie de glossário colaborativo que permite aos usuários a definição de uma palavra ou expressão informais e, num momento posterior, consulta os demais usuários se as novas contribuições devem constar na página.

Em HL, “*a fuck*” ocorre sempre como objeto do verbo *give* (dar), na expressão que significa não dar importância a uma situação, seja em frase interrogativa, negativa ou afirmativa. Não há, em português, equivalente com palavrão para esse significado, mas existe a expressão informal “dar a mínima”, que possivelmente é um encurtamento de “dar a mínima importância”. A seguir, todas as 13 ocorrências de “*a fuck*” de HL e suas traduções:

they dont give a fuck (não dão a mínima) – 1 ocorrência, na p. 4.

Who gives a fuck (quem dá a mínima) – 10 ocorrências, p. 8, 13, 15, 113, 158, 190, 205, 318, 321.

who fucking gives a fuck (quem caralhos dá a mínima?) – 1 ocorrência, na p. 113.

Ah fuck it man who gives a fuck (Ah, foda-se, cara, quem dá a mínima?) – 1 ocorrência, na p.136.

Ye think I give a fuck? Eh! (Tu acha que eu dou a mínima? Hein!) – 1 ocorrência, na p. 319.

Quando precedido do artigo definido, o substantivo *fuck* tem muito mais ocorrências em HL, são 42 vezes que *the fuck* é antecedido por uma das *WH-words*, as equivalentes aos nossos pronomes interrogativos, *what* (o que ou qual), *who* (quem), *why* (por que – interrogativo), e também *how* (como) e *whatever* (o quer que seja). Este uso de *the fuck* no mesmo contexto tem como concorrentes mais suaves os substantivos “*hell*” (inferno) ou ainda seu eufemismo “*heck*”, que não são, a rigor, palavrões. Tudo isso se traduzia comumente como “diabos”, como em “Onde diabos...?” e seu uso em português parece estar mais restrito à escrita, não ocorrendo tanto na fala. No entanto, há em HL 5 ocorrências de “*how the hell...?*” e 3 de “*what the hell...?*” e, por isso, optei por traduzir estas ocorrências com “diabos”, para diferenciá-las das de *the fuck*, traduzidas como “caralhos” uma expressão vulgar mais comum à fala.

Verbo

Como verbo, o *fuck* pode expressar o mesmo sentido em português e inglês, sentido esse que inclui tanto o ato sexual quanto uma ofensa. Em HL, embora haja

algumas referências ao ato sexual propriamente dito, são sutis e não utilizam o verbo “*fuck*”. Nas linhas abaixo podemos observar as ocorrências de *fuck* + pronome pessoal, formando um imperativo e que são traduzidas, com poucas variações, como descrito nos parênteses logo ao lado da expressão em inglês, abaixo:

fuck ye (Vai te fuder!) – 22 ocorrências, nas páginas 3, 47 (2 vezes), 68, 71, 72, 79, 86, 107, 114, 117, 194, 210, 213, 225 (2 vezes), 229, 246, 253, 254, 324 e 330.

fuck you (idem) – 10 ocorrências, p. 13, 51, 79, 91(2 vezes), 125, 196, 210, 239 e 260.

fuck them (Que se fodam! Fodam-se eles!) – 18 ocorrências, p. 3 (2 vezes), 15, 18, 33, 62, 107 (3 vezes), 208 (2 vezes), 284 (3 vezes), 291, 318, 321 e 324.

fuck her (Que ela se foda! Foda-se ela!) – 3 ocorrências, p. 107, 133 e 208.

fuck him (Que ele se foda! Foda-se ele!) – 4 ocorrências, p. 68, 72, 117 e 208.

Além de pronomes pessoais, substantivos também podem ocupar a posição de objeto, como em:

Fuck the people going by. (Fodam-se as pessoas passando.) p. 54.

Fuck Helen (Foda-se a Helen! A Helen que se foda!) p. 133.

Fuck Tam (Foda-se o Tam! O Tam que se foda!) p. 286.

Também foi encontrado:

She’s fucked ye man. With one look. (“Ela fudeu contigo, cara. Com um olhar.”) – ocorrência exclusiva da forma *fucked*, em uma situação em que Sammy se lembra de uma professora de colégio que o constrangeu diante dos colegas, só pela maneira que olhou para ele, na p. 12 do romance.

No participípio, foram encontradas 80 ocorrências, todas elas grafadas como *fuckt*, e cuja tradução é invariavelmente “fudido” ou “fudida”, também podendo aparecer escritas em português como “fodido” e “fodida”, respectivamente. Por tratar-se de termo informal, não tem forma ortográfica consagrada ou preferencial, sendo as duas bastante frequentes. Na minha tradução, optei por “fudido”, bem como “fuder”, quando verbo no infinitivo, pela sua semelhança com a maneira como a palavra é falada no Sul do Brasil. Essas ocorrências encontram-se nas p.6 (2 vezes), 8, 16 (2 vezes), 17, 18, 20, 25, 29, 30,

36, 39, 43, 51 (3 vezes), 54, 57 (3 vezes), 59 (2 vezes), 68, 70, 72, 74 (2 vezes), 77, 111, 112 (2 vezes), 114, 115 (5 vezes), 118, 126, 137 (2 vezes), 138, 142, 172, 173, 174, 175 (3 vezes), 197, 198, 205 (3 vezes), 207, 228, 231, 242 (2 vezes), 248, 249, 251, 267, 278, 282 (3 vezes), 290, 306 (2 vezes), 317 (2 vezes), 318 (4 vezes), 323, 328, 329 e 334. Abaixo, vemos alguns exemplos de frases no original e suas traduções para o português.

Nas funções de substantivo e verbo, o *fuck* e suas flexões não são numerosos, se comparados à forma *fucking*, seja como adjetivo ou como advérbio. Há raríssimas ocorrências de *fucking* como verbo, apenas duas vezes aparece “*fucking him*” (p. 55 e 107) e uma vez apenas foi encontrada “*fucking her*” (p. 172). Nos demais usos, no entanto, são inumeráveis. A ferramenta do Kindle mostra 500 ocorrências a cada grupo de páginas que não se sabe qual é. Além disso, quando são palavras muito frequentes, o aplicativo mostra um número limitado de exemplos em páginas sucessivas. Foram encontradas 293 ocorrências da p. 1 à 56, fazendo uma média de 5,2 ocorrências por página. O leitor de e-books Kindle não faz busca automática para além disso. Portanto, não é um instrumento confiável para esse tipo de quantificação, o que, enfim, não é o objetivo aqui, uma vez que minha análise é mais qualitativa do que quantitativa. A menção à quantidade de ocorrências, além de mera curiosidade, demonstra que cada um dos casos foi observado para fins de sistematização. Com isso, é possível assegurar que *fucking*, nas funções de adjetivo (modificando um substantivo) ou advérbio (modificando um adjetivo, verbo ou advérbio) está coberto pela amostragem das cinco primeiras, cinco no meio e cinco últimas páginas do romance.

Adjetivo:

He was fucking trouble (p.56)

Tradução: Ele era uma porra de um problema.

Advérbio:

so fucking be it (p. 56) (então que seja, porra)

he was fucking exhausted (p.55) (ele tava exausto pra caralho)

4.3.4 Casos específicos¹⁶⁴

Os casos específicos são aqueles que não se encaixaram nos itens acima (variante escocesa, aspectos da oralidade e palavrões) e para efeitos de sistematização foram classificados em três categorias, de acordo com a disponibilidade de um ou mais equivalentes no português. São eles: os casos em que o termo ou expressão no original tem tradução fixa, isto é, que tem equivalente consagrado ou pelo menos estável; e os casos com tradução variável, em que um termo ou expressão não é sempre traduzida da mesma forma, dependendo do contexto.

4.3.4.1 Com tradução fixa

Tá ligado, sabe a que me refiro (*know what I'm saying*), sabe do que tô falando (*know what I'm talking about*), sabe o que quero dizer (*know what I mean*).

Um conjunto de expressões similares típicas do inglês não só da Escócia, permeia as páginas do livro. É mais uma das características da fala, de um modo geral, e da fala (ou pensamento) de Sammy de um modo específico. Ele está sempre checando com o seu interlocutor imaginário se esse está atento ao que conta. As expressões, “*know what I'm saying*”, “*know what I mean*” e “*know what I talking about*” são comuns no original, mas não muito frequentes (78, 69 e 58 ocorrências, respectivamente). São ao todo 205 ocorrências de expressões sinônimas que ocorrem, em média, pouco menos de uma vez a cada duas páginas. É de se cogitar que o leitor não atente tanto para essas expressões no decorrer da leitura, isto é, não note se são apenas parecidas ou a mesma de modo inequívoco. Mas na atividade de traduzir, o que parece ter pouca distinção ganha destaque e se torna um problema ao qual se quer dar a solução mais apropriada. Se não se quisesse considerar que há uma diferença entre elas, menos de significado e mais de uso, mas que ficaria indistinto no texto, seria possível traduzi-las do mesmo jeito. Contudo, no texto traduzido, a tendência foi diferenciá-las adotando, na prática, uma estratégia de tradução literal dos termos. Com isso, “*know what I'm saying*” ficou “sabe do que tô falando”,

¹⁶⁴ Os casos aqui tratados são sistemáticos e recorrentes, e vão além dos aspectos da oralidade, embora possam ser um caso (como o vocativo “cara”)

“*know what I mean*” ficou “sabe o que quero dizer” e “*know what I’m talking about*” ficou “sabe a que me refiro”. Assim, respectivamente, na primeira foram reproduzidas a locução verbal do presente contínuo, na segunda o significado do verbo *to mean* e, na terceira, o verbo “referir” porque rege a preposição “a”, equivalendo a estrutura de “*talking about*” (verbo + preposição).

Curiosamente, ao contabilizar as mesmas expressões traduzidas¹⁶⁵ chega-se a um número um pouco menor das frases “sabe o que quero dizer”, com 54 ocorrências e “sabe do que tô falando”, com 48. A contagem de “sabe a que me refiro” foi a mesma de “*know what I’m talking about*”, com 58 ocorrências para a expressão no original e sua tradução. O que aconteceu é que esta é mais fixa do que as anteriores e, por isso, no processo, a sua reprodução termo a termo foi mais automática. As outras duas expressões tiveram variações quanto à presença do sujeito, isto é, sua não ocultação, ficando “sabe o que eu quero dizer” e “sabe do que eu tô falando”, e também de registro do verbo estar em “sabe do que estou falando”, e também tendo aparecido “sabe do que eu estou falando”. Essa reflexão serve também para, num momento de revisão, procurar sistematizar essas escolhas, mas não de modo obrigatório. É possível que nem todas as ocorrências sejam de fala informal, e nem sempre de Sammy. As frases no original, talvez exceto pela contração de “*I’m*” não apresentam nada em termos de gramática que as tornem mais ou menos informais; é o uso dessas expressões que é típico da fala, como uma marca conversacional. Sendo assim, a distinção entre “sabe do que eu tô falando” e “sabe do que estou falando” pode ter sido uma escolha adequada para aquele contexto. Isso não será revisado nesse momento porque o objetivo nesta seção é mostrar os casos em que houve maior sistematização, isto é, os casos específicos com tradução fixa, e não os menos sistemáticos.

A seguir, observem-se as primeiras ocorrências de cada um dos exemplos no original e sua tradução. A frase em inglês do primeiro exemplo é quando Sammy está acordando e percebendo que não está com o mesmo calçado de antes: “*A new pair of leathers man he got them a fortnight ago and now here they were fucking missing man know what I’m saying, somebody must have blagged them, miserable bastards, what chance ye got*”. (HL, p. 1, grifo meu). Em português: “Um par novo de sapatos de couro, cara, que tinha comprado uns quinze dias antes e agora já não tavam mais no pé, **sabe do**

¹⁶⁵ Usando o mecanismo de busca do editor de texto Word, no formato no qual está salvo o texto traduzido.

que tô falando, alguém deve ter roubado eles, malditos filhos da puta, não dá pra vacilar”. Como não interfere na estrutura geral, isto é, é uma expressão fixa e é usada intercalada aos demais elementos da frase, pode ser usada na tradução de igual forma. O próximo exemplo, também a primeira ocorrência é:

Maybe they were tourists, they might have been tourists; strangers to the city for some big fucking business event. And here they were courtesy of the town council promotions office, being guided round by some beautiful female publicity officer with the smart tailored suit and scarlet lips with this wee quiet smile, seeing him here, but obliged no to hide things; to take them everywhere in the line of duty, these gentlemen foreigners, so they could see it all, the lot, it was probably part of the deal otherwise they werenay gony invest their hardwon fortunes, that bottom line man sometimes it’s necessary, if ye’re a businessman, **know what I’m talking about.** (HL p. 2, grifo meu).

E em português:

Talvez fossem turistas, deviam ser turistas, gente de fora da cidade para alguma porra de evento de negócios. E ali era o passeio de cortesia feito pela secretaria de promoções da cidade, guiados por uma mulher bonita de relações públicas de terminho elegante e lábios vermelhos, com aquele sorrisinho quieto, vendo ele ali, mas obrigada a não esconder as coisas, obrigada a levar eles cumprindo o dever, esses senhores de fora, para que vissem tudo, o conjunto, que era provavelmente parte do acordo se não não investiriam suas suadas fortunas, que no fundo, cara, às vezes é necessário, se tu é do mundo dos negócios, **sabe a que me refiro.**

Este segundo exemplo, que acontece no final de uma parágrafo – e que equivale a uma reflexão completa de Sammy, acontece também nas páginas iniciais, na Cena 1, quando ele começa a ficar irritado com as pessoas em volta, que o observam como um objeto curioso do centro da cidade, com um de seus mendigos, talvez, ou exatamente o que ele é, um bêbado que dormiu ao relento. No trecho, quando menciona “não investiriam suas suadas fortunas” e “se você é do mundo dos negócios” leva a uma conclusão irônica, que é representada pela expressão fixa. Isso não quer dizer que toda vez que “*know what I’m talking about*” é usada seja para uma conclusão irônica. No excerto, é uma ironia porque Sammy não é do mundo dos negócios e não sabe como é ser isso, e o que fala para parecer empatia não pode ser interpretado com esse sentido. No próximo exemplo Sammy está interagindo com os policiais à paisana e, de modo

provocativo, pede dinheiro para a condução, pois gastou ou perdeu tudo na noite de bebedeira:

*The guy nearest Sammy looked a bit puzzled by this irritating behaviour; he squinted at his mate for a second opinion. So Sammy got in fast and controlled: Naw, he said, being honest, I had the wages and went straight into the boozier with a couple of mates; and one thing led to another; I woke up in the outer limits somewhere – ye need twenty-two buses to get back home, **know what I mean, wild!** (HL, p. 4, grifo meu)*

E a tradução para o português:

O sujeito mais perto de Sammy pareceu um pouco confuso por causa desse comportamento irritante; ele olhou pro colega esperando uma segunda opinião. Então Sammy agiu rápido e controlado: Não, ele disse, sendo honesto, eu tava com a grana e fui direto beber com uns amigos; uma coisa levou a outra; eu acordei fora dos limites em algum lugar – tu precisa de vinte e dois ônibus para ir para casa, **sabe o que quero dizer**, dureza!

Observados esses três exemplos, pode-se afirmar que são intercambiáveis e que podem ter sido assim variados por uma escolha do escritor para não ser repetitivo. Na prática, na tradução, como demonstrado acima, sua aplicação não foi exatamente sistemática. Mesmo quando observados dentro dos modos de narrar, fluxo de consciência, descrição de ação e diálogo, ocorrem de modo aleatório. Quanto aos modos, nos exemplos acima, os dois primeiros exemplos são estritamente fluxo de consciência, enquanto o terceiro tem maior participação do narrador em 3ª pessoa contando sobre os personagens ao redor de Sammy, com “O sujeito mais perto de Sammy pareceu um pouco confuso por causa desse comportamento irritante” e volta sua observação para Sammy, no que mistura descrição de ação e diálogo, sendo a ação a fala de Sammy, que “agiu rápido e controlado”, e disse o que vem na sequência.

Man e guy

Uma das soluções fáceis e estáveis (não livre de controvérsia) foram os termos *man* e *guy*. As duas formas foram traduzidas, respectivamente, como “cara” e “sujeito” na quase totalidade das ocorrências. O referido *man* que aparece muitas vezes na obra é

o vocativo, o interlocutor imaginário a quem Sammy/narrador se dirige com frequência. Ou seja, não pode ser traduzido como “homem” porque não funcionaria, isto é, deixaria o texto muito estranho e não familiar e coloquial, como é o objetivo. *Guy*, por outro lado, é o que se traduz no português, de modo sistemático, como “cara” (a pessoa, um cara, como em “um cara entrou no bar”), e é na prática o equivalente consagrado. Se *guy* fosse traduzido como “cara”, o que seria uma escolha óbvia e correta, não seria possível utilizar a mesma palavra para traduzir o vocativo *man*, pois assim não haveria distinção entre os dois termos. Outra possibilidade para o vocativo *man* que chegou a ser cogitada seria usar “meu”, palavra igualmente curta, além de mais jovial embora menos frequente, e pareceu que funcionaria bem. No entanto, por ser homônimo do pronome possessivo (bem como cara é sinônimo de rosto), essa escolha traria problemas com palavras vizinhas. Cabe mencionar que essa decisão aconteceu logo no começo da tradução, quando ainda não tinha sido tomada a deliberação de separar o vocativo, qual fosse, dos demais termos da oração por vírgula. Essa questão da pontuação, em que se cogitou “imitar” a pontuação adotada por Kelman no original, logo se percebeu, não funcionaria em vários lugares do texto. Isso se dá porque o inglês tem uma estrutura sintática SVO (sujeito + verbo + objeto) mais fixa que no português, e por isso não é tão dependente da pontuação para que, na leitura, perceba-se a função sintática de cada um dos seus elementos e entenda-se o significado da frase.

A utilização de “cara” como tradução para *man* e “sujeito” para *guy* não só funcionou como foi produtiva, isto é, pôde ser repetida em quase todas as ocorrências, exceto, por exemplo, nas em que *man* se referia ao substantivo “homem”. Nos trechos abaixo, transcrição de dois parágrafos integrais, estão contextualizados o *man*, na função de vocativo “cara”, e *guy*, o substantivo que foi traduzido como “sujeito”. Observemos como ficaram essas escolhas na tradução, depois da leitura do original:

*Helen would get him out of trouble. Where the fuck was she but I mean ye had to put these questions, cause that's what they were gony do, nothing surer, like if something bad had happened **man** ye had to start asking yerself, ye had to start, make a start at it, ye had to **man**, these questions, ye had to, ye had to put them, if like she was dead or something if somebody had done her in **man** ye had to say it. Get it out. Ye had to: if some, if some **guy**, some **guy man** if some **guy** fucking, if some bastard had so much as touched a hair on her head **man**, one fucking hair on her head **man** that's all, that's all it would fucking take, so much as touched one hair on that lassie's head **man** (p. 174, grifos meus)*

E a tradução para o português:

A Helen ia resolver o problema dele. Onde ela tava, porra, quer dizer, tu tinha que te perguntar, porque era isso que eles iam fazer, nada mais certo, como se algo ruim tivesse acontecido, **cara**, tu tinha que começar a te perguntar, tinha que começar, iniciar isso, tu tinha que fazer, **cara**, aquelas perguntas, tinha que fazer, tinha que levantar as questões, se tipo ela tava morta ou algo assim, se alguém tinha dado um jeito nela, **cara**, tu tinha que falar sobre isso. Pôr pra fora. Tu tinha que falar: se algum, se algum **sujeito**, algum **sujeito**, **cara**, se uma porra de um **sujeito**, se um cretino tivesse chegado a tocar num fio de cabelo dela, **cara**, um fio de cabelo dela, **cara**, já bastava, era mais do suficiente, porra, se tivessem chegado a tocar num único fio de cabelo da gurria, **cara**

No trecho do original, acima, constante na cena 12, lemos um pensamento de Sammy em que ele aparenta estar bastante nervoso pela sucessão de frases referindo à possibilidade de alguém, ou “algum sujeito” mais especificamente, ter encostado num fio de cabelo da Helen. A sequência de frases apresenta um crescendo até o clímax em “se algum, se algum sujeito, algum sujeito, cara, se uma porra de um sujeito, se um cretino...”. A cada nova referência ao “sujeito” a repetição é reformulada sem ser exatamente uma repetição *ipsis literis*, mas acrescida de uma nova informação. O “sujeito” que não era referido depois da condicional “se” e do pronome indefinido “algum” depois se tornou “algum sujeito”, logo a seguir este foi dado a conhecer ao vocativo “cara”, e próximo ao clímax, ele passa da “porra de um sujeito” a “um cretino”. O clímax, no entanto, não é concluído com a ameaça ao sujeito que porventura tenha encostado em um fio de cabelo de Helen. Sammy não finaliza a frase, que fica suspensa sem o ponto final e ancorada no vocativo “cara”, que seria na frase um elemento intercalado, entre a primeira e a segunda parte da frase condicional. A naturalidade com que está expressa a sequência de palavras em “se algum sujeito, cara” atesta que a relação de equivalência entre *man/cara* e *guy/sujeito* está estabelecida. O termo “sujeito”, embora não restrito à literatura, funciona bem na linguagem literária e ao mesmo tempo coloquial de Sammy. Segundo o dicionário, entre suas acepções, “sujeito” é um “indivíduo indeterminado” ou, de modo depreciativo, um “indivíduo qualquer, tipo” (Amora, 2008 p. 698). Segundo o mesmo dicionário, no uso informal, “cara” tem como sinônimos “sujeito” e “fulano” (p. 122).

Não são frequentes no romance os trechos em que *guy* e *man* aparecem estando tão próximos, isto é, dentro do mesmo parágrafo e em linhas ou frases sucessivas, e é por

isso que esses dois trechos, o anterior e o próximo, foram escolhidos aqui. No trecho abaixo, parte da cena 16, Sammy relembra a história de um ex-companheiro de cela:

*That was the way with the **guy** with the personal stereo; ye knew he was coming a cropper; he had gave up the ghost; sitting there backed into the wall with his eyes shut, his knees up and his chin down, the earplugs, dreaming his fucking dreams. He wanted to be back in his own country but he didnay at the same time even though his wife and weans were there. They were waiting to fucking kill him **man** the troops. Hard to believe, wee **guy** like that, but that 's the way it goes **man** I mean fuck sake what do ye do, there 's fuck all except what Sammy done, lie on the fucking bunk. He listened if the **guy** spoke, but no always. When he offered him a blast of the waccy stuff he wouldnay take it, he was a Muslim and didnay smoke nor drink, hell mend him. I am a good **man**. That was what he used to say, I am a good **man**. I ask for nothing. That was his fucking problem, he asked for nothing, so he got fuck all, whereas Sammy (p. 189, grifos meus)*

E a tradução para o português:

Foi assim com o **sujeito** do *walkman*; tu sabia que ia chegar a hora dele; ele já tinha entregue os pontos; sentado lá no canto com os olhos fechados, os joelhos pra cima e o queixo pra baixo, os fones de ouvido, sonhando a porra dos sonhos. Queria ter voltado pro país dele mas ao mesmo tempo não podia, mesmo a esposa e os filhos estando lá. Tavam esperando pra matar ele, porra, o exército, **cara**. Difícil de acreditar, um **sujeito** pequeno como aquele, mas é assim que a vida é, **cara**, quer dizer, puta que pariu, o que se pode fazer, porra nenhuma, exceto pelo que o Sammy fazia, deitar na porra do beliche. Ele ouvia se o **sujeito** falava, mas nem sempre. Quando ele oferecia um pega no baseado o cara não aceitava, era muçulmano e não fumava nem bebia, que vá pro inferno. Eu sou um **homem** bom. É isso que ele costumava dizer, eu sou um **homem** bom. Não peço nada. Esse era o problema, porra, ele não pedia nada e conseguiu porra nenhuma, enquanto o Sammy

Nesse excerto temos *man* com dois sentidos e usos distintos, como vocativo, ora traduzido como “cara”, e ora como substantivo “homem”, sendo esta a tradução de escolha. Para que não haja dúvidas, os dois trechos são a transcrição integral de um parágrafo, que encerra sem ponto final como é comum em diversas outras partes do romance.

4.3.4.2 Com tradução variável

Ser ou estar cego (*to be blind*)

Um caso de tradução que merece atenção em HL é quando o *to be/being blind* pode ser traduzido ou como ser ou como estar cego. O verbo *to be*, como é comum saber a todos os estudantes de nível fundamental, equivale tanto ao “ser” quanto ao “estar” no português. Para os falantes desta língua, o verbo “ser” descreve uma condição permanente e o “estar” uma situação temporária, ao passo que no inglês ambas as ideias são expressas com o mesmo verbo. Na língua inglesa, se a condição é permanente, ou se é situação definitiva, temporária ou passageira, e a diferença se faz nítida, isso é muitas vezes dado pelo contexto. Como dito anteriormente, o protagonista Sammy fica cego, isto é, ele não era cego antes e passou a sê-lo logo no início da narrativa. No original, há inúmeras ocorrências do adjetivo *blind* e de maneira predominante em par com o verbo *to be*. Toda vez que surgia uma frase como “*I’m blind*”, “*he was blind*” e “*are ye blind?*”, era necessário buscar no contexto da narrativa algo que sustentasse a escolha e dizer que o protagonista era ou estava cego.

O que se observou é que quando a situação narrativa tratava a cegueira com dúvida (por exemplo, dúvida se o protagonista era mesmo cego e, conseqüentemente, se estava mesmo cego), a opção era pelo verbo “estar”. Também em trechos de introspecção em que o Sammy “fala” consigo mesmo, ele afirma muitas vezes que “está cego”, e não que é cego, porque ele tem esperança de que a deficiência visual seja temporária, o que o faz perguntar sobre isso ao médico, Dr. Logan, na consulta a esse profissional (HL, p. 217 – 226). Mas ele mesmo, o protagonista, dizia ser cego (“sou cego”), nas situações em que solicitava ajuda de alguém na rua, também procurando que os transeuntes fossem condescendentes com ele e seus tropeços, literais ou não, como na cena em que ele acha que toca o seio de uma mulher na rua (trecho no modo descrição de ação), e imediatamente começa a se justificar. Nas situações de rua em que o protagonista precisa de ajuda porque está cego, mesmo que tenha esperança de ser uma situação passageira, ele precisa passar credibilidade e, com isso, obter a compaixão alheia, para ser ajudado depressa. Por isso, nessas situações ele fala “sou cego”, na tradução.

É importante ressaltar que essa diferença entre o Sammy dizer “sou cego” e “tô cego”, do romance traduzido, não existe no original, pelo menos não expresso por um verbo de ligação diferente. Isso implica dizer que se atribui a Sammy, enquanto personagem falante de português no romance traduzido, um instinto para usar ora um ora outro verbo.

Além de “ser” e de “estar” cego, em alguns poucos casos a opção foi por “fiquei/ficou cego”, quando o contexto permitia concluir que o sentido subjacente era o de mudança repentina de estado. Como essa diferença não existe no original, é preciso justificar as escolhas não só pelas sutilezas lexicais de língua de chegada, mas também pelo sentido errado que a tradução equivocada poderia expressar. Isso não equivale a dizer que a mesma sutileza de sentido não exista na língua de partida, e apenas que não necessariamente ocorra no nível lexical, nesse caso específico.

Algumas vezes foi usado exclusivamente o verbo “ser”, em outras o verbo “estar”, e algumas outras vezes, quando o contexto não apresentava as condições para distinguir entre situação permanente ou temporária, podia ser tanto um quanto outro. É óbvio que, quando tanto “ser” quanto “estar” eram possíveis, no romance traduzido uma escolha foi feita, mas para fins de análise deste trabalho, tais frases são apresentadas como tendo as duas escolhas igualmente possíveis, para complementar a discussão.

Outro caso é quando uma frase é uma afirmação genérica sobre “ser cego”, e não sobre “estar cego”, bem como nas ocorrências com orações subordinadas em que a generalização não suporta a ideia de uma cegueira temporária, *Somebody else that was blind* (HL, p.40) e *Who did he know that was blind*. (HL, p.56). As traduções dessas frases são, respectivamente, “outra pessoa que fosse cega” e “quem ele conhecia que era cego?”. É inimaginável no português pensar essas frases com o verbo “estar”, como se uma cegueira total fosse uma condição temporária que se contraísse normalmente, como uma gripe que se pega e depois de um tempo passa.

Por não serem muito numerosos, todas as ocorrências foram listadas e enumeradas para serem referenciadas no parágrafo depois do quadro abaixo.

Quadro 3 – Ser/estar cego (*to be blind*)

Nº	Frase no original	Tradução
1	He was definitely blind (p.10)	Ele tava definitivamente cego. (ESTAR)
2	now I'm fucking blind. (p.19)	agora tô cego, porra. (ESTAR)
3	Now here he was blind (p. 23)	Agora, aqui, ele tava cego (ESTAR)
4	Ye've been blind ... (p.34)	
5	Somebody else that was blind (p.40)	Alguém que também fosse cego. (SER)
6	I'm blind and I've lost my wallet (p. 40)	Eu sou cego e perdi a minha carteira (SER)

7	Sorry for bumping into ye, it's just I'm blind, somebody took my wallet, with all my documents. I'm blind. Sorry. (p.41)	Desculpa por esbarrar em ti, é que sou cego, alguém levou a minha carteira, com todos os meus documentos. Sou cego. Desculpa. (SER)
8	Help! I'm blind I'm bloody blind. (p.41)	Ajuda aqui! Sou cego, eu sou cego, droga. (SER) Eu tô cego, eu sou cego, droga (alternativa)
9	Hullo? I'm blind. Gony help me? (p.42)	Oi? Sou cego. Vai me ajudar? (SER)
10	I'm bloody blind please help me (p.42)	Sou cego, droga, por favor me ajuda (SER)
11	I dont know where I am I'm blind. I've lost my stick. (p. 42)	Não sei onde eu tô, sou cego. Perdi minha bengala. (SER)
12	Naw just I'm blind ye know (p.42)	É só que eu sou cego, sabe (SER)
13	It wasnay his fault he was fucking blind! (p.46)	Não era culpa dele que tava cego, porra! (ESTAR)
14	ye're blind (p. 50)	Tu tá cego (ESTAR) (ele diz pra si mesmo)
15	I'm blind, he said in the offchance somebody was there (p.53)	Eu sou cego, disse para se por acaso alguém estivesse ali (SER)
16	Could ye give me a hand across the street? he said What? I cannay see ... I'm blind Ye're blind? Aye. (p.53)	Pode me dar uma mão pra atravessar a rua? disse. O que? Não enxergo. ... Sou cego. (SER) Tu é cego? (SER) Sou.
17	So that was him. He was blind. Okay. Blind (p. 56)	Aí tava ele. Tava cego. Tá bem. Cego. (ESTAR)
18	Who did he know that was blind. (p.56)	Quem ele conhecia que era cego (SER)
19	It's nothing to do with being blind (p.62)	Não tem nada a ver com isso de ser/estar cego (SER/ESTAR)
20	plus ye're blind into the bargain (p.65)	além disso tu fica/tá cego na jogada (FICAR/ESTAR)
21	This being blind man (p.71)	Isso de ser cego (SER)
22	Alright he was blind but he could walk (p.76)	Certo, ele tava cego mas podia caminhar (ESTAR)
23	If they found that he was blind he wouldnay survive a month (p. 80)	Se descobrissem que ele tava cego não sobreviveria um mês (ESTAR)
24	A woman said: The man's blind (p.82)	Uma mulher disse: o homem é cego (SER)
25	It's cause I'm blind; I didn't see it (p.88) (mais 4 ocorrências na mesma página)	É porque eu sou cego, não vi (SER)
26	What are you blind as well? (p. 91)	O que, tu também é cego? (SER)

27	cause all weans are blind at birth (p. 101)	porque todos os bebês são cegos ao nascer (SER)
28	here I am I mean I'm blind, I know it wasnay the polis fault (p.107)	Aqui tô eu, tô cego, sei que não foi culpa da polícia (ESTAR)
29	One thing about this being blind (p. 116)	Uma coisa sobre isso de ser/estar cego (SER/ESTAR)
30	Ye blind son? She says (p.121)	Tu é cego, rapaz? Ela disse (SER)
31	This being blind (p.126)	Isso de estar cego (SER)
32	Imagine if ye were blind from birth (p.128)	Imagina se tu fosse cego de nascença (SER)
33	I cannay see eh... I'm blind (p.129)	Não consigo enxergar, hein.... sou cego (SER)
34	as if he wasnay blind (p.133)	como se não estivesse cego, como se não pensasse em si como cego (SER)
35	I'm actually blind. It sounds daft. (p. 147)	Na verdade eu sou cego. Parece bobo. (ESTAR)
36	She didnay say ye were blind (p. 147)	Ela não disse que tu era cego (SER)
37	If he knew Sammy was blind he would come and visit (p. 154)	Se ele soubesse que Sammy tava cego iria vir pra visitar (ESTAR)
38	Is that cause ye're blind? (p. 165)	Isso é porque tu é cego? (SER)
39	That was something about being blind (p. 174)	Isso era uma coisa sobre estar cego (ESTAR)
40	Are ye really blind? (p. 185)	Tu é cego mesmo? (SER)
41	me being blind (p. 185)	eu tando cego (SER/ESTAR)
42	ye think if ye were blind from the start (p. 206)	tu acha que se tu fosse cego desde o começo (SER)
43	Ye're blind int ye? (p. 214)	Tu é cego, né? (SER)
44	You're blind and dont let him tell ye diferente (p.216)	Você é cego e não deixa ele te dizer o contrário (SER)
45	Sorry doctor I'm blind, I'm not sure where ye're talking about (p. 217)	Desculpa, doutor, eu sou cego, não tenho certeza de onde o senhor tá falando
46	I'm talking about this being blind, if ye think it's gony be temporary of what? (p. 221)	Tô falando disse de estar cego, se tu acha que vai ser temporário ou o que? (ESTAR)
47	Are ye saying that you don't really think I'm blind? (p. 225)	Tu tá dizendo que não acha que eu tô cego mesmo? (ESTAR)
48	Ye saying ye dont think I'm blind? (p. 225)	Tá dizendo que não acha que tô cego? (ESTAR)
49	So ye're saying I'm blind (p. 225)	Então tu tá dizendo que eu tô cego? (ESTAR)
50	The only thing they know is ye're blind (p. 230)	A única coisa que eles sabem é que tu é/tá cego (SER/ESTAR)
51	I mean, that's what ye want if ye're blind (p. 234)	Quer dizer, isso é o que tu quer se tu é cego (SER)
52	consistent with being blind (p. 234)	Coerente com ser cego (SER)

53	Alright, the guy's blind (p.235)	Tá bem, o sujeito é cego (SER)
54	Are ye really blind? (p.235)	Tu tá cego mesmo? (ESTAR) Ally pergunta, a dúvida dele é o motivo do ESTAR
55	I'm really blind, aye (p. 235)	Tô cego mesmo, sim (ESTAR)
56	That was one thing he liked about being blind (p. 248)	Isso era uma coisa que ele gostava sobre estar cego (ESTAR)
57	The boy, it meant he would know he was blind (p. 252)	O guri, significava que ia saber que ele tava cego (ESTAR)
58	Is it cause I'm blind ye're not letting me through? (p.270)	É porque eu sou cego que tu não tá me deixando entrar? (SER)
59	If okay ye're blind, ye're blind and ye're sitting there (p. 274)	Tudo bem que tu tá cego, tu tá cego e tá sentado aqui (ESTAR)
60	But cause ye're blind ye dont know it but every cunt's staring at ye (p. 274)	Mas porque tu tá cego tu não sabe, mas cada filho da puta tá te encarando (ESTAR)
61	You know him as a guy that insay blind (p. 275)	Tu conhece ele como um sujeito que não é cego (SER)
62	No if he's really blind (p.276)	Não se ele tá realmente cego (ESTAR) ?
63	Cause even if ye're blind ye've got to Wander (p. 285)	Mesmo que tu seja/esteja cego tu tem que caminhar (SER/ESTAR)
64	If ye wernay blind I'd be expecting more of ye (p. 310)	Se tu não estivesse cego eu esperaria mais de ti (ESTAR)
65	How long now it is ye've been blind? (p. 310)	Até agora, há quanto tempo tu tá cego? (ESTAR)
66	He was a blind bastard (p. 324)	Ele era um canalha cego (SER) (é uma afirmação genérica)
67	Da are ye blind? (p. 324)	Pai, tu tá cego? (ESTAR)
68	He didnay say he was blind? (p. 338)	Ele não disse que eu tava cego? (ESTAR)
69	Maybe it was cause he was blind (370)	Talvez fosse porque ele tava cego (ESTAR)

Fonte: Elaborado pelo autor.

4.4 Análise de trechos selecionados

Nesta seção são realizadas as análises minuciosas de trechos, e cotejados o original às traduções para o português, francês e espanhol. Aqui são tratados os pormenores de cada trecho e apontados todos os elementos – narratológicos, estilísticos e os problemas de tradução – que aparecem nos excertos escolhidos. Trata-se de uma

proposta de análise por segmentos onde são apontados todos os problemas de tradução que aparecem no recorte em análise. Enquanto as classificações anteriores (4.1 Cenas; 4.2 Modos de narrar; 4.3 Problemas de tradução) pretendiam-se abrangentes e holísticas, nas análises a seguir a intenção é o exame detalhado da tradução para o português, comparada ao original, também cotejada com as traduções para o francês e para o espanhol. A relevância do texto-alvo nessas línguas está no fato de que elas também demonstram que seus tradutores tiveram, em maior ou menor medida, as mesmas preocupações que guiaram a tradução para o português, isto é, preservar o caráter oral e informal que se observa no original, mobilizando elementos da própria língua – e da escrita – para produzir tal efeito.

O efeito produzido pelo texto de Kelman, em se falando de forma, acontece por causa da estrutura, da organização dos elementos sintáticos (incluindo as repetições que seriam desnecessárias na escrita e são comuns na fala), das marcas conversacionais, dos palavrões e vocativos também intercalados e recorrentes que imprimem um ritmo, que se assemelha à oralidade.

Para as análises a seguir, primeiramente foram elencados alguns critérios de escolha de trechos para que todas as classificações anteriores fossem abordadas nas análises das traduções. Assim, objetivou-se primeiramente que deveria haver pelo menos um trecho de cada modo de narrar, não repetindo o constante em 4.2. O segundo critério foi a completude narrativa, o que acontece de certo modo nas cenas. Foi selecionado um excerto da cena 3 cujo modo de narrar predominante é descrição de ação, com a ressalva de que não há nenhuma cena inteira onde este modo predomine. Além deste, os outros dois trechos escolhidos atendem ao critério da completude de narrativa. Na cena 6 o modo predominante é o fluxo de consciência e na cena 15 o modo predominante é o diálogo, que acontece num interrogatório. Embora sejam cenas completas, são excertos relativamente curtos, a cena 6 ocupa uma página do romance e a 15, duas.

Observemos abaixo o trecho abaixo consta na cena 3. Há descrição de ação de Sammy e sua percepção do entorno, o que também é, em certa medida, descrição de ação de terceiros, percebida por ele através de tato e audição. Por causa da presença intensa de avaliações do protagonista sobre o que está acontecendo, o excerto também pode ser lido como sendo fluxo de consciência, sem prejuízo à classificação proposta em 4.2.

Fucking hell. There was people passing. He heard them. He was fucking blind man he wasnay deaf. He wanted to grab them and tell them, fucking tell them and he turned about, he had lost the wall, he moved for it with his hands out but he had lost it he had lost the bastard and his foot struck something hard and he went to the left and the same foot skited off something and down he went and all he could do was lie there, just lie, no knowing nothing, what to do, nothing. A motor whooshed past, hell of a loud and near. He moved to the right to touch the kerb but couldnay find it. He reached the other way, the left, his hand out but he couldnay find it, the kerb, he reached further. Then stopped. More traffic. Help, he said. He was on the road. Surely no. Surely he wasnay on the fucking road man he couldnay be; Help, he said. Fuck sake man he couldnay be. Mutter mutter. Voices. He got onto his knees then up, keeping as tight in the movements as possible, so he would be standing where he had been lying, his arms held out, he shouted: Help! Help! (HL p. 41).

Abaixo a tradução para o português:

Putá que pariu. Tinha gente passando. Ele ouviu. Tava cego, porra, não surdo, cara. Queria agarrar aquelas pessoas e dizer pra elas, porra, e dizer pra elas mas se virou e perdeu o muro, procurou o muro com as mãos mas ele tinha perdido tinha perdido a porcaria e o pé bateu em alguma coisa dura e ele foi pra esquerda e o mesmo pé resvalou em alguma coisa e pro chão ele foi e tudo o que podia fazer era ficar esticado no chão, só esticado, sem saber de nada, o que fazer, nada. Sentiu o barulho de um motor, alto e perto pra caralho. Ele se moveu pra direita pra tocar o meio-fio, mas não encontrou. Esticou o braço pro outro lado, pra esquerda, a mão procurando mas não encontrando o meio-fio, esticou mais o braço. E então parou. Mais trânsito. Ajuda, disse. Ele tava na via. Com certeza não. Com certeza não tava na via, porra, não podia estar, cara; Ajuda, disse. Porra do caralho, cara, não podia estar. Murmúrio e murmurinho. Vozes. Ele se ajoelhou e depois ficou de pé, mantendo-se o mais firme possível, daí ele ia estar de pé onde tinha caído, com os braços estendidos, e gritou: Ajuda aqui! Ajuda aqui!

A distinção entre o que aqui é chamado de descrição de ação e fluxo de consciência nem sempre é muito clara, visto tratar-se de uma tentativa de classificação. No trecho selecionado, por exemplo, as duas frases em sequência “*There was people passing*” e “*He heard them*”, a primeira é descrição do entorno feita pelo narrador em 3ª pessoa. A frase seguinte também é uma descrição feita pelo narrador, mas da percepção do protagonista. Seria fácil dizer que há mudança de um focalizador externo para um focalizador interno. Contudo, há uma relação explicativa implícita entre as duas frases, que pode ser explicitada assim: “[*He knew*] *There was people passing [because] he heard them*”¹⁶⁶. Kelman articula esses elementos de maneira que os focalizadores, externo e interno, sejam codependentes entre si. Uma frase posterior que remete à sua consciência,

¹⁶⁶ Ele sabia que havia gente passando porque ele ouviu.

“*He wanted to grab them...*”, expressa a intenção momentânea de Sammy. No quadro abaixo temos a primeira coluna mostrando o número das orações traduzidas, na segunda o segmento em inglês e, na terceira, em português. Os comentários sobre a tradução encontram-se logo abaixo do quadro.

Quadro 4 – excerto da cena 3 (ing-por)

Nº	Segmento do texto original	Tradução para o português
01	Fucking hell.	Putaque pariu.*
02	There was people passing.	Tinha gente passando.
03	He heard them.	Ele ouviu.
04	He was fucking blind man he wasnay deaf.	Tava cego, porra, não surdo, cara.
05	He wanted to grab them and tell them, fucking tell them	Queria agarrar aquelas pessoas e dizer pra elas, porra, e dizer pra elas*
06	and he turned about, he had lost the wall	mas se virou e perdeu o muro,
07	he moved for it with his hands out	procurou o muro com as mãos
08	but he had lost it he had lost the bastard	mas ele tinha perdido tinha perdido a porcaria
09	and his foot struck something hard	e o pé bateu em alguma coisa dura
10	and he went to the left and the same foot skited off something	e ele foi pra esquerda e o mesmo pé resvalou em alguma coisa
11	and down he went and all he could do was lie there, just lie	e pro chão ele foi e tudo o que podia fazer era ficar esticado no chão, só esticado
12	no knowing nothing, what to do, nothing.	sem saber de nada, o que fazer, nada.
13	A motor whooshed past, hell of a loud and near.	Ouviu o barulho de um motor, alto e perto pra caralho.*
14	He moved to the right to touch the kerb but couldnay find it.	Ele se moveu pra direita pra tocar o meio-fio, mas não encontrou.
15	He reached the other way, the left,	Esticou o braço pro outro lado, pra esquerda,
16	his hand out but he couldnay find it, the kerb,	a mão procurando mas não encontrando o meio-fio,*
17	he reached further.	esticou mais o braço.
18	Then stopped.	E então parou.
19	More traffic. Help, he said.	Mais trânsito. Ajuda, disse.
20	He was on the road. Surely no.	Ele tava na via. Com certeza não.
21	Surely he wasnay on the fucking road man he couldnay be; Help, he said.	Com certeza não tava na via, porra, não podia estar, cara; Ajuda, disse.
22	Fuck sake man he couldnay be.	Porra do caralho, cara, não podia estar.
23	Mutter mutter. Voices.	Murmúrio e murmurinho. Vozes.

24	He got onto his knees then up,	Ele se ajoelhou e depois ficou de pé,
25	keeping as tight in the movements as possible,	mantendo-se o mais firme possível,
26	so he would be standing where he had been lying,	daí ele estaria de pé onde tinha caído,
27	his arms held out, he shouted: Help! Help!	com os braços estendidos, e gritou: Ajuda aqui! Ajuda aqui!

Fonte: Elaborado pelo autor.

Análise do trecho da cena 3 do inglês para o português:

Na primeira oração, temos a passagem de “*Fucking hell*” para “Putaquepariu”, e o tratamento dessa adaptação já foi abordado na seção sobre os palavrões. No segmento 02, o substantivo “gente” antecedido pelo verbo “ter” com sentido informal do “haver”, dão o tom de oralidade. Na oração original, embora não haja marca específica de oralidade, acontece a não-concordância do plural de “*people*”, que gramaticalmente seria antecedido por “*there are*”, o que pode acontecer na fala.

Na frase da linha 03, a única observação é quanto à elisão do objeto do verbo “ouvir”, na tradução. No segmento 04, a forma “tava”, típica da oralidade, além da intercalar de palavrão e vocativo, garante a equivalência de estrutura e significação da frase no inglês.

No segmento 05 a oralidade é expressa pela forma “pra” da preposição “para”. Tal como no original, há repetição da oração “dizer pra elas”, com o tratamento para o palavrão conforme visto em 4.3.3. Na frase da linha 06, a conjunção aditiva do inglês transformou-se na adversativa “mas” em português e a oração seguinte, que no original é separado por vírgula, é ligada pela conjunção “e”.

Em 07, enquanto no original o pronome “*it*”, que retoma o substantivo “*wall*” da oração anterior, na tradução foi necessário repetir o substantivo “muro” para não usar “procurou-o” nem “procurou ele”, que pareceram menos adequados por motivos diferentes. O primeiro seria formal demais e o segundo causaria um excesso no uso do pronome, que logo a seguir aparece referindo-se ao protagonista.

A oração 08 traduzida mantém a estrutura da frase no original, e o substantivo “*bastard*”, que se refere a “*wall*”, no português tornou-se “porcaria”. As orações dos

segmentos 09 e 10 são bastante similares no par de línguas. Na oração 11 há uma inversão em “*down he went*” (a frase não começa com o sujeito, e sim com advérbio de lugar) que pôde ser mantida no com “pra baixo ele foi”. O verbo “*lie*”, do inglês, que significa “deitar-se”, foi traduzido como “ficou esticado” porque o “deitar”, no português, soa intencional, e Sammy cai acidentalmente.

No segmento 12 estão preservados a estrutura e o significado. Em 13 há uma adaptação significativa. Enquanto no original a oração inicia com o substantivo “motor” como sujeito seguido do verbo “*woosh*”, que é onomatopéico, no português a opção foi usar “ele” como sujeito oculto do verbo “ouviu” e “o barulho de um motor” como objeto. A continuação “*hell of loud and near*” para “alto e perto pra caralho” teve como adaptação a expressão “*hell of*” para “pra caralho”, no português.

Na oração da linha 14 há bastante semelhança entre as duas línguas, sendo que no português o objeto do verbo “encontrar” é elidido, enquanto no inglês é expresso por “*it*”, que retoma “*kerb*” (meio-fio).

Em 15 a adaptação é semântica, pois o verbo “*reach*” (alcançar) deixa implícita a informação que o movimento é realizado com mão e braço. Por isso a tradução adotada para “*He reached the other way*” foi “Esticou o braço pro outro lado”. Na continuação da frase, no segmento 16, a preposição “*out*”, em “*his hand out*”, como é comum no inglês, dá ideia de movimento que foi recuperada no português através do verbo “procurar” em “a mão procurando”. A oração do inglês “*he couldnay find it, the kerb*” não teve a estrutura mantida e ficou, simplesmente, “não encontrando o meio-fio”. A última oração da frase, “*he reached further*” manteve as equivalências do segmento 15, e foi traduzida como “esticou mais o braço”.

O segmento 18, no original, é omitido o sujeito do verbo “*stop*”, precedido pelo advérbio “*then*” e não pelo pronome “*he*”. No português, foi acrescentada a conjunção aditiva “E” à frase “então parou”, que é tradução literal de “*Then stopped*”. Em 19, as frases ficaram semelhantes nas duas línguas.

Na linha 20 foi utilizada a forma verbal “tava”, ainda que não tenha marca específica de oralidade na frase do original, mas para fins de uso sistemático no português e conseqüente compensação à oralidade do inglês, expressa em outras partes da frase.

No conjunto de segmentos 20, 21 e 22 acontece aquele tipo de hesitação, discutido no modo fluxo de consciência e, para tanto, o narrador em 3ª pessoa afirma que “Ele tava na via” e “Com certeza não”. No segmento 21 acontece a adaptação para o palavrão “*fucking*”, e também do vocativo “*man*”, ambos os casos discutidos anteriormente. Em 21, “*Fuck sake*” é traduzido como “Porra do caralho”. A locução verbal “[não] podia estar” para “*he couldnay be*” foi preferida em detrimento da possibilidade “podia tá”, pois, embora esta seja mais informal, de uma maneira sistemática as formas “tá” e “tava” foram utilizadas após o sujeito, como em “Ele tava na via”, na linha 20.

No segmento 23, o que é simplesmente repetição em “*Mutter mutter*” ganhou um acréscimo com o diminutivo na segunda ocorrência de “murmúrio”, além de os dois substantivos serem ligados pela conjunção aditiva “e”.

Na linha 24, a oração “*He got onto his knees*” foi traduzida literalmente como “Ele se ajoelhou” e “*then up*”, cuja ideia de movimento é expressa pela preposição “*up*”, foi traduzida como “depois ficou de pé”, mantendo apenas o sentido. Ainda na mesma frase, mas no segmento seguinte, a oração pôde continuar com o gerúndio equivalente de “*keeping*”, “mantendo”, com diferenças para o restante da frase. Se o original fosse traduzido literalmente, seria algo “mantendo-se no movimento tão firme quanto possível”. Na tradução acontece uma condensação em que o substantivo “movimento”, que está implícito, não precisa aparecer, e a frase ficou “mantendo-se o mais firme possível”.

No segmento 26 a tradução é literal e a estrutura é bastante similar à do inglês. Para o verbo “*lie*”, em “*where he had been lying*”, foi utilizado o verbo “cair”, diferente da expressão “ficar esticado” da linha 11. Essa escolha deve-se, no entanto, ao mesmo motivo, o verbo “deitar” soa intencional. Mas nesse caso foi melhor usar um verbo que expressasse a ideia de movimento, exatamente o verbo “cair”, que, além disso, também está em estrutura verbal equivalente ao *past perfect continuous*, no inglês, o pretérito mais que perfeito composto no português. No segmento 27 a ideia de gesto ou posição dos braços expressa pela preposição “*out*” é recuperada no português com o adjetivo “abertos”.

Abaixo o trecho em francês e, a seguir, a tabela comparativa entre o original e a tradução para o francês:

Putain de merde. Y avait des gens qui passaient. Il les entendait. Il était aveugle mec il était pas sourd. Il avait envie de les empoigner pour leur dire, pour leur dire putain et il est retourné, il avait perdu le mur, il l'a cherché avec ses mains tendues mais il l'avait perdu il avait perdu cette saloperie et puis son pied a heurté brutalement quelque chose alors il s'est déporté sur la gauche et son même pied a glissé sur un truck et il s'est étalé et tout ce qu'il pouvait faire c'était rester allongé là, rester allongé, sans rien savoir du tout, quoi faire, rien. Une bagnole est passé à toute allure, super près et en faisant un putain de raffut. Il s'est décalé sur la droite pour trouver le bord du trottoir mais il l'a pas trouvé. Il a cherché de l'autre côté, à gauche, la main tendue mais il l'a pas trouvé, le bord du trottoir, il a cherché plus loin. Puis il a arrêté. D'autres voitures. À l'aide, il a dit. Il était sur la route. Quand même pas. Il était quand même pas sur cette putain de route mec c'était pas possible ; À l'aide, il a dit. Putain de merde mec c'était pas possible. Marmonnements marmonnements. Des voix. Il s'est mis à genoux pour s'est relevé, en faisant le moins de gestes possible, de façon à rester à l'endroit où il était allongé, les bras tendus, il a crié : À l'aide ! À l'aide ! (KELMAN, 2015 p. 51)

Quadro 5 – excerto da cena 3 (ing-fra)

Nº	Segmento do texto original	Tradução para o francês
01	Fucking hell.	Putain de merde.
02	There was people passing.	Y avait des gens qui passaient.
03	He heard them.	Ils les entendait.
04	He was fucking blind man he wasn't deaf.	Il était aveugle mec il était pas sourd.* (pontuação)
05	He wanted to grab them and tell them, fucking tell them	Il avait envie de les empoigner pour leur dire, pour leur dire putain
06	and he turned about, he had lost the wall	et il est retourné, il avait perdu le mur,
07	he moved for it with his hands out	il l'a cherché avec ses mains tendue
08	but he had lost it he had lost the bastard	mas il l'avait perdu il avait perdu cette saloperie* (repetição)
09	and his foot struck something hard	et puis son pied a heurté brutalement quelque chose* (compensação)
10	and he went to the left and the same foot skited off something	alors il s'est déporté sur la gauche et son même pied a glissé sur un truck
11	and down he went and all he could do was lie there, just lie	et il s'est étalé et tout ce qu'il pouvait faire c'était rester allongé là, rester allongé,
12	no knowing nothing, what to do, nothing.	sans rien savoir du tout, quoi faire, rien.
13	A motor whooshed past, hell of a loud and near.	Une bagnole est passé à toute allure, super près et en faisant un putain de raffut.
14	He moved to the right to touch the kerb but couldn't find it.	Il s'est décalé sur la droite pour trouver le bord du trottoir mais il l'a pas trouvé.
15	He reached the other way, the left,	Il a cherché de l'autre côté, à gauche,
16	his hand out but he couldn't find it, the kerb,	la main tendue mais il l'a pas trouvé, le bord du trottoir,

17	he reached further.	il a cherché plus loin.
18	Then stopped.	Puis il a arrêté.
19	More traffic. Help, he said.	D'autres voitures. À l'aide, il a dit.
20	He was on the road. Surely no.	Il était sur la route. Quand même pas.
21	Surely he wasn't on the fucking road man he couldn't be; Help, he said.	Il était quand même pas sur cette putain de route mec c'était pas possible ; À l'aide, il a dit.
22	Fuck sake man he couldn't be.	Putain de merde mec c'était pas possible.
23	Mutter mutter. Voices.	Marmonnements marmonnements. Des voix.
24	He got onto his knees then up,	Il s'est mis à genoux pour s'être relevé,
25	keeping as tight in the movements as possible,	en faisant le moins de gestes possible,
26	so he would be standing where he had been lying,	de façon à rester à l'endroit où il était allongé,
27	his arms held out, he shouted: Help! Help!	les bras tendus, il a crié : À l'aide ! À l'aide !

Fonte: Elaborado pelo autor.

Pode-se observar que no francês foi possível manter a pontuação muito parecida com a do inglês porque em ambas as línguas é obrigatório expressar o sujeito pronominal. Nesse par de línguas o sentido é dado de forma sistemática a cada vez que são preenchidos os termos essenciais da oração, sujeito e predicado, nesta ordem de modo inexorável, com algumas exceções. No segmento 04, onde ocorrem tanto o palavrão quanto o vocativo, temos no original “*He was fucking blind man he wasn't deaf*” e, no francês, “*Il était aveugle mec il était pas sourd*”. Também é possível observar que a tradução desse trecho não registra o palavrão. No segmento 21, no entanto, no original temos “*Surely he wasn't on the fucking road man he couldn't be; Help, he said.*” e no francês “*Il était quand même pas sur cette putain de route mec c'était pas possible ; À l'aide, il a dit.*” Foram mantidos o palavrão com a adaptação preposicional necessária e o vocativo. O advérbio “*surely*” na frase negativa “*surely he wasn't on the fucking road*” foi compensado pela expressão “*pas sûr*” em “*Il était quand même pas sur cette putain de route*” e foi alterado o sentido de “*he couldn't be*” para “*c'était pas possible*”. Novamente, no segmento 22, o vocativo *mec*, do francês, é utilizado como no inglês, separando o palavrão da oração seguinte, sem vírgulas. No segmento 09, no original lê-se “*and his foot struck something hard*”, e no francês “*et puis son pied a heurté brutalement quelque chose*”, sendo o adjetivo “*hard*” compensado pelo advérbio “*brutalement*”. Com essas estratégias, na

medida do possível, a tradutora manteve a estrutura e conservou o sentido, primando pela naturalidade do trecho em francês.

Abaixo o trecho na tradução para o espanhol e, logo após, a tabela comparativa com o original:

Put a mierda. La gente pasaba a su lado. Él la oía. Estaba ciego, coño, no sordo. Quería agarrarles y explicárselo, joder, sólo explicárselo, así que se dio la vuelta y de repente había perdido la pared, se movió hacia ella con las manos extendidas, pero había perdido la puta pared y golpeó con el pie algo duro, así que se desplazó hacia la izquierda y el mismo pie tropezó en algo y se cayó; y lo único que podía hacer era seguir allí, tirado, tirado en el suelo, sin tener idea de nada, ni de qué hacer, de nada. Un coche pasó silbando, muy fuerte y muy cerca. Se movió hacia la derecha, buscando el bordillo, pero no lo encontró. Tanteó en la otra dirección, la izquierda, con la mano extendida, pero tampoco lo encontró, no dio con el bordillo y eso que estiró la mano más lejos. Entonces se quedó quieto. Más tráfico. Socorro, medio de la calle. O seguramente no. Seguro que no estaba en el medio de la calle, no podía ser. Socorro, repitió. Joder, no podía ser. Murmullos que murmuraban. Voces. Se puso de rodillas y por fin se irguió del todo, intentando que sus movimientos fueran lo más normales que podía, y así se puso de pie en el mismo sitio donde había estado tirado, con los brazos extendidos: ¡Ayúdenme! ¡Ayúdenme! (KELMAN, 2013 p. 43)

Quadro 6 – excerto da cena 3 (ing-esp)

Nº	Segmento do texto original	Tradução para o espanhol
01	Fucking hell.	Put a mierda.
02	There was people passing.	La gente pasaba a su lado.
03	He heard them.	Él la oía.
04	He was fucking blind man he wasn't deaf.	Estaba ciego, coño, no sordo. *
05	He wanted to grab them and tell them, fucking tell them	Quería agarrarles y explicárselo, joder, sólo explicárselo,
06	and he turned about, he had lost the wall	así que se dio la vuelta y de repente había perdido la pared
07	he moved for it with his hands out	se movió hacia ella con las manos extendidas,
08	but he had lost it he had lost the bastard	pero había perdido la puta pared* (não faz a repetição)
09	and his foot struck something hard	y golpeó con el pie algo duro,
10	and he went to the left and the same foot skited off something	así que se desplazó hacia la izquierda y el mismo pie tropezó en algo y se cayó;
11	and down he went and all he could do was lie there, just lie	y se cayó; y lo único que podía hacer era seguir allí, tirado, tirado en el suelo,*
12	no knowing nothing, what to do, nothing.	sin tener idea de nada, ni de qué hacer, de nada.

13	A motor whooshed past, hell of a loud and near.	Un coche pasó silbando, muy fuerte y muy cerca.*
14	He moved to the right to touch the kerb but couldnay find it.	Se movió hacia la derecha, buscando el bordillo, pero no lo encontró.
15	He reached the other way, the left,	Tanteó en la otra dirección, la izquierda,
16	his hand out but he couldnay find it, the kerb,	con la mano extendida, pero tampoco lo encontró, no dio con el bordillo
17	he reached further.	y eso que estiró la mano más lejos.
18	Then stopped.	Entonces se quedó quieto.
19	More traffic. Help, he said.	Más tráfico. Socorro, medio de la calle. O seguramente no.*
20	He was on the road. Surely no.	
21	Surely he wasnay on the fucking road man he couldnay be; Help, he said.	Seguro que no estaba en el medio de la calle, no podía ser. Socorro, repitió.
22	Fuck sake man he couldnay be.	Joder, no podía ser.* (sem o vocativo)
23	Mutter mutter. Voices.	Murmullos que murmuraban. Voces.*
24	He got onto his knees then up,	Se puso de rodillas y por fin se irguió del todo,
25	keeping as tight in the movements as possible,	intentando que sus movimientos fueran lo más normales que podía,* (diferente nas 4 línguas)
26	so he would be standing where he had been lying,	y así se puso de pie en el mismo sitio donde había estado tirado,
27	his arms held out, he shouted: Help! Help!	con los brazos extendidos: ¡Ayúdenme! ¡Ayúdenme!

Fonte: elaborado pelo autor.

A partir da análise do excerto na tradução para o espanhol, pode-se afirmar que o tradutor do espanhol também procurou manter a estrutura e preservar o sentido, e fez algumas compensações para isso. Há, no entanto, diferenças muito sutis como a falta da repetição no segmento 08, ficando somente com “*había perdido la puta pared*”, e o “*repitió*” do segmento 21, que no inglês é o simples “*he said*”. Para uma narrativa em que a ação instantânea é tão relevante, isto é, o narrador de Kelman, no original, nunca faz observações sobre o que é repetição, ele não tem consciência disso ao mesmo tempo que é parte do processo em curso. Trata-se, portanto, de um acréscimo semântico.

Há também observações interessantes a se fazer quando comparadas as quatro línguas mobilizadas para produzir o mesmo significado. No trecho, há muito mais semelhanças do que diferenças e, considerando a concretude e as descrições físicas do texto de Kelman, a tradução literal, sempre que é possível, torna o texto traduzido mais

fiel ao original mesmo se pensarmos na intenção de produzir o efeito, e aparentemente todos os tradutores aqui observados seguem a mesma lógica. No segmento 25, contudo, talvez por uma necessidade de cada uma das línguas para qual se traduziu, a tradução não foi literal. No original, tem-se “*keeping as tight the movement as possible*”, no português, o que se pensava ser uma tradução literal, tem-se “mantendo-se o mais firme possível”, em que não se menciona o substantivo “movimento”. No francês o segmento é traduzido como “*en faisant le moins de gestes possible*” que seria, literalmente em português “fazendo o mínimo de gestos possível”. Ou seja, também não aparece o substantivo equivalente a “*movement*”, “*mouvement*”, que dá lugar a “*de gestes*”. No espanhol, o segmento ficou “*intentando que sus movimientos fueran lo más normales que podía*”, e no qual aparece o substantivo “*movimientos*”, mas o adjetivo usado para qualificá-lo é “*normales*”.

A seguir a análise da cena 6. Abaixo, o trecho original.

He was feeling along the mantelpiece again, no just for money but in case there was a note from Helen. It had dawned on him she might have went off somewhere for a reason. Maybe to see her weans. Something like that. Plus she did take notions. She had a habit of that – especially after some stupid thing he had done. No turning up when he said he would, or else if he was hitting the bevy too much. That kind of stuff pissed her off. Nay wonder. But still, sometimes she left a note. And she might have this time. That was the fucking point but how would he know if she had! Even if he found it how would he fucking know! Wild! Then he would need some cunt to read it for him. There was a lot of wee bits of paper, ye couldnay tell what was what.

Plus he still hadnay gave up hope of finding a couple of quid. Helen probably kept a plank somewhere; that was the kind of woman she was, experienced.

Ah fuck it.

The ten o'clock news was on the telly. On Thursday nights ye sometimes got a movie on after; he was gony give it a buzz.

Being honest he felt quite good. When ye think about the last few days. He hadnay flung in the towel anyway man that was one thing. These bastards, they think they can just fuck ye; ye'll go and lie down out the road.

They didnay know yer man, no like they thought they did.

His feet were toasting; he had the socks off. He had went to bed an hour ago but had to get back up again cause he couldnay sleep. A bath: aye, he thought about it, that was as far as it went. The morrow, he would be fit the morrow. He was shattered. He had been gony steep his feet but it was too much of an effort finding the basin and getting the hot water and all that kind of stuff. Even the bollocks; lying in bed, he thought about having a wank; but he couldnay. At one point he clutched them and they slipped out his fucking hand; they felt funny; soft and kind of tender, like they had been sore and were getting better, like he had been sick for a long time, like he was maybe lying in a hospital bed, as if he had been there for a while and was now on the road to recovery. But still no ready to go

home yet, he still wasnay ready for that; although he felt good mentally, he wasnay right, his body, it wasnay right. And that was the bollocks telling him, the auld bollocks man that was them telling him; fuck you and yer wanks, that was what they were telling him.

The adverts were on the TV. Maybe he would just go to his fucking kip. (HL p. 78-9)

Abaixo, o original e a tradução para o português, com indicação de relação entre os parágrafos:

Quadro 7 – cena 6 (ing-por)

<p>1 He was feeling along the mantelpiece again, no just for money but in case there was a note from Helen. It had dawned on him she might have went off somewhere for a reason. Maybe to see her weans. Something like that. Plus she did take notions. She had a habit of that – especially after some stupid thing he had done. No turning up when he said he would, or else if he was hitting the bevy too much. That kind of stuff pissed her off. Nay wonder. But still, sometimes she left a note. And she might have this time. That was the fucking point but how would he know if she had! Even if he found it how would he fucking know! Wild! Then he would need some cunt to read it for him. There was a lot of wee bits of paper, ye couldnay tell what was what.</p>	<p>1 Ele tava passando a mão no aparador de novo, não só pelo dinheiro, mas caso tivesse um bilhete da Helen. Passou pela cabeça dele que ela pudesse ter partido para algum lugar por alguma razão. Talvez pra ver os filhos. Algo assim. Além disso ela tinha ímpetos. Ela tinha esse hábito – especialmente depois que ele fazia alguma coisa idiota. Não aparecer quando ele dizia que apareceria, ou então se ele andasse bebendo muito. Esse tipo de coisa irritava ela. Sem dúvida. Mas ainda assim, às vezes deixava um bilhete. E devia ter feito isso dessa vez. Aí é que tava, porra, mas como ele poderia saber se ela deixou? Mesmo que encontrasse, como iria saber? Sinistro! Iria precisar que algum filha-da-puta lesse pra ele. Tinha vários papeizinhos, mas não dava pra dizer o que era o quê.</p>
<p>2 Plus he still hadnay gave up hope of finding a couple of quid. Helen probably kept a plank somewhere; that was the kind of woman she was, experienced.</p>	<p>2 Além disso ele não tinha perdido as esperanças de encontrar uns pilas. A Helen provavelmente mantinha um esconderijo em algum lugar; ela era esse tipo de mulher, precavida.</p>
<p>3 Ah fuck it.</p>	<p>3 Ah, foda-se.</p>
<p>4 The ten o'clock news was on the telly. On Thursday nights ye sometimes got a movie on after; he was gony give it a buzz.</p>	<p>4 As notícias das dez tavam passando na tevê. Nas quintas de noite às vezes tu pegava um filme depois; ele ia dar uma arriscada.</p>
<p>5 Being honest he felt quite good. When ye think about the last few days. He hadnay flung in the towel anyway man that was one thing. These bastards, they think they can just fuck ye; ye'll go and lie down out the road.</p>	<p>5 Pra ser honesto, ele tava se sentindo muito bem. Quando tu pensa nos últimos dias. Ele não tinha jogado a toalha, cara, isso era uma coisa. Aqueles cretinos, eles acham que podem foder contigo; tu vai e te deita na avenida.</p>
<p>6 They didnay know yer man, no like they thought they did.</p>	<p>6 Eles não conheciam ele, o cara, não como eles achavam que conheciam.</p>

<p>7 His feet were toasting; he had the socks off. He had went to bed an hour ago but had to get back up again cause he couldnay sleep. A bath: aye, he thought about it, that was as far as it went. The morrow, he would be fit the morrow. He was shattered. He had been gony steep his feet but it was too much of an effort finding the basin and getting the hot water and all that kind of stuff. Even the bollocks; lying in bed, he thought about having a wank; but he couldnay. At one point he clutched them and they slipped out his fucking hand; they felt funny; soft and kind of tender, like they had been sore and were getting better, like he had been sick for a long time, like he was maybe lying in a hospital bed, as if he had been there for a while and was now on the road to recovery. But still no ready to go home yet, he still wasnay ready for that; although he felt good mentally, he wasnay right, his body, it wasnay right. And that was the bollocks telling him, the auld bolloks man that was them telling him; fuck you and yer wanks, that was what they were telling him.</p>	<p>7 Os pés tavam fervendo; ele tinha tirado as meias. Tinha ido pra cama uma hora antes, mas teve que voltar porque não conseguia dormir. Um banho: sim, pensou nisso, e foi até onde isso foi. No dia seguinte, estaria em forma no dia seguinte. Ele tava destruído. Tava afim de botar os pés na água quente mas dava muito trabalho achar a bacia e esquentar a água, todo esse tipo de coisa. Até mesmo as bolas; deitado na cama, ele pensou em bater uma punheta; mas não conseguiu. Num dado momento agarrou as bolas e elas escorregaram da mão dele; estavam esquisitas; macias e meio que moles, como se estivessem machucadas mas melhorando, como se ele estivesse doente por bastante tempo, como se ele estivesse num leito de hospital, como se ele estivesse lá por um tempo e agora a caminho da recuperação. Mas ainda sem estar pronto pra ir pra casa, ainda não tava pronto pra isso; embora se sentisse bem mentalmente, não tava bem, o corpo não tava bem. E isso tudo era o que as bolas diziam pra ele, as bolas do saco, cara, tavam dizendo pra ele; vai te foder tu e as tuas punhetas, era isso que elas tavam dizendo pra ele.</p>
<p>8 The adverts were on the TV. Maybe he would just go to his fucking kip.</p>	<p>8 Os comerciais tavam passando na televisão. Talvez ele só fosse para a porra da toca.</p>

Fonte: elaborado pelo autor.

Análise da tradução da cena 6 do português para o inglês:

Na cena 6 o modo predominante é o fluxo de consciência, mas também há descrição de ação. Na primeira frase, Sammy é descrito passando a mão no “*mantelpiece*” que é o consolo ou cornija da lareira. Embora as lareiras possam ser comuns na Escócia mesmo em moradias mais populares, o mesmo não acontece no Brasil, em parte em virtude do clima subtropical. Mesmo no Sul do país, onde o inverno é mais rigoroso, não são comuns casas ou apartamentos com lareira, e quando existem não são associadas à classe trabalhadora, exceto talvez nas áreas rurais. O problema, no entanto, foi com o vocábulo mesmo, que não tem um equivalente facilmente reconhecível em português brasileiro. Por isso, adotei a palavra “aparador”, que é um móvel mais comum, onde as pessoas colocam as chaves e o conteúdo dos bolsos quando entram em casa. A menção à lareira e fogo, no romance, foi um pouco problemática na tradução. Sammy várias vezes ligou (ou acendeu) a lareira sem a menor dificuldade, sem que para isso tivesse que colocar lenha e realizar o restante do processo, então é possível tratar-se de uma lareira elétrica, e possivelmente dentro de uma lareira construída, que tem “*mantelpiece*”. A

hipótese de ser um aquecedor não foi descartada, mas do mesmo jeito, não tem a parte da cornija. A opção por “aparador” simplifica essa referência ao objeto, que fica mais clara para o leitor brasileiro. As menções à lareira e ligar o fogo, na tradução de um modo geral, foram com referência à lareira elétrica e aquecedor.

Além disso, nesse primeiro parágrafo, ocorre a sucessão de frases com os sujeitos ela/ela, como foi discutido em 4.3.2 Aspectos da oralidade. A expressão “*Nay bother*” foi traduzida como “Sem dúvida”, embora pudesse ser traduzida mais literalmente como “sem surpresa”, que não é uma expressão corrente em português brasileiro. “*Wee bits of paper*” foi traduzido como “papeizinhos”.

No segundo parágrafo, “*a couple of quid*” foi traduzido como “alguns pilas”, que marca regionalidade, uma vez que “*quid*” é um termo informal para uma libra no inglês britânico, não especificamente escocês. No quarto parágrafo, a frase “*the ten o’clock news was on the telly*” foi traduzida como “as notícias das dez tavam passando na tevê”. A forma verbal “tavam” marca oralidade no português, e “tevê” é usada como equivalente à forma diminutiva “*telly*”, de “*television*”. “*He was gony give it a buzz*”, que significa tentar algo, no sentido de se interessar, foi traduzida como “ele ia dar uma tentada”, que é uma construção bastante comum na fala em português brasileiro.

No parágrafo 5 há bastante literalidade na tradução, inclusive para a frase “*ye’ll go and lie down the road*”, que pôde ser traduzida como “tu vai e te deita na avenida”, que significa desistir, “jogar a toalha”, como em “*flung in the towel*”, o que em pensamento Sammy conclui que não fez.

No sexto parágrafo o pronome reto “ele” é usado como objeto em “eles não conheciam ele”, que é comum na oralidade do português brasileiro, e compensa “*They didnay know yer man*”, onde são usados “*didnay*” e “*yer*”. O “*yer man*”, em português passou a ser “ele, o cara”, e isso está de acordo com o tratamento usado para o vocativo “*man*”, mas no caso referindo-se ao próprio Sammy, numa espécie de autoafirmação, que ele faz algumas vezes no romance, como forma de incentivo verbal a si próprio (aparece também “*the bold Sammy*”, que foi traduzido como “o destemido Sammy”).

No parágrafo 7 é narrado um dos momentos mais íntimos do protagonista em todo o romance. Outro dessa natureza é quando ele recém fica cego, na cadeia, atrapalha-se com o pênis para mijar e teme molhar-se no ato e ficar com cheiro de urina. Kelman alterna meticulosamente fluxo de consciência e descrição de ação para criar um efeito.

Depois de expressar a intenção de colocar os pés na água quente e das dificuldades que teria para fazê-lo, ele cogita masturbar-se. Há uma descrição de ação muito clara, intercalada com pensamentos, e inclusive a percepção tátil de Sammy no contato com suas partes íntimas é disponibilizada ao leitor. Isso é obtido através de uma sequência de adjetivos, “*funny*”, “*soft*”, “*tender*”, “*sore*” e “*sick*”, que no português foram traduzidos, respectivamente, como “esquisitas”, “macias”, “moles”, “machucadas” e “doente”. Há um pouco de humor – e de frustração – no fato de ele tentar e não conseguir¹⁶⁷. O efeito de humor acontece principalmente porque os testículos, em discurso indireto, dialogam com o protagonista. O vocábulo “*bollocks*” é considerado vulgar no inglês, e a opção por “bolas” (também poderia ser “bagos”, que é mais regional, ou “colhões”) preserva um pouco da sonoridade, que de alguma forma está relacionada ao efeito de humor.

Abaixo a cena 6 nas traduções para o francês e para o espanhol¹⁶⁸:

Quadro 8 – cena 6 (ing-fra-esp)

<p>1 He was feeling along the mantelpiece again, no just for money but in case there was a note from Helen. It had dawned on him she might have went off somewhere for a reason. Maybe to see her weans. Something like that. Plus she did take notions. She had a habit of that – especially after some stupit thing he had done. No turning up when he said he would, or else if he was hitting the bevy too much. That kind of stuff pissed her off. Nay wonder. But still, sometimes she left a note. And she might have this time. That was the fucking point but how would he know if she had! Even if he found it how would he fucking know! Wild! Then he would need some cunt to read it for him. There was a lot of wee bits of paper, ye couldnay tell what was what.</p>	<p>1 Il tâtonnait à nouveau la cheminée, pas seulement pour trouver de l’argent mais au cas où Helen y aurait laissé un mot. Il s’était dit qu’elle était peut-être partie quelque part pour une raison quelconque. Peut-être pour aller voir ses mômes. Un truc comme ça. Et puis elle avait des coups de tête. Elle réagissait souvent comme ça – surtout quand il avait fait un truc débile. Pas venir quand il avait dit qu’il viendrait, ou alors picoler un peu trop. Ce genre de truc la foutait hors d’elle. Tu m’étonnes. Mais bon, de fois elle laissait un message. Et elle avait pu le faire cette fois-ci. Mais c’était bien là le problème comment il aurait pu le savoir ! Hallucinant ! Là il aurait besoin d’un connard pour le lui lire. Il y avait tout un tas de petits bouts de papier, tu pouvais pas toujours savoir ce que c’était.</p>	<p>1 Palpó la repisa otra vez, no tanto por buscar dinero como por si Helen le había dejado una nota. Se le había ocurrido que podría haberse ido a algún sitio por algún motivo. A lo mejor a ver a sus hijos. Algo así. Además ella se imaginaba cosas. Tenía esa costumbre, sobre todo después de algunas estupideces que había hecho él. No presentarse cuando había dicho que lo haría, o cuando privaba demasiado. Ese tipo de cosas la cabreaba. Nada raro. Pese a todo, a veces dejaba una nota. Y podría haberla dejado esta vez. Ésa era la cuestión, pero ¿cómo coño iba a saber si la había dejado? Incluso si la encontrara ;como iba a saber que lo era! ¡De locos! Y luego tendría que buscar a alguien que se la leyerá. Por allí había un montón de papelitos, no sabías qué era qué.</p>
---	--	---

¹⁶⁷ A exceção dos romances de 2008, 2012 e 2016, os protagonistas de Kelman são predominantemente homens. Mas a masculinidade de seus personagens não é estereotipada como infalíveis, heróicos, machões, pelo contrário, é problematizada, e eles são vulneráveis, são seres mais inclinados à falha, como um problema de ereção (que nesta cena também é justificada pelo cansaço, dor ou falta de estímulo), do que o contrário. Há um artigo interessante de Carole Jones sobre esse tema, intitulado *Kelman and Masculinity* na coletânea de ensaios da Universidade de Edimburgo (HAMES 2010, p. 111-120).

¹⁶⁸ Na tradução para o francês: Kelman, 2015 p. 74-5. Para o espanhol: Kelman, 2013, p. 90-2.

<p>2 Plus he still hadnay gave up hope of finding a couple of quid. Helen probably kept a plank somewhere; that was the kind of woman she was, experienced.</p>	<p>2 En plus il avait toujours pas abandonné l'espoir de trouver une ou deux pièces. Helen devait sûrement avoir une planque quelque part ; c'était bien ce genre de femme, expérimentée.</p>	<p>2 Además todavía no había abandonado la esperanza de encontrar un par de libras. Helen seguramente guardaba algo en algún sitio, era ese tipo de mujer, con experiencia.</p>
<p>3 Ah fuck it.</p>	<p>3 Ah fait chier.</p>	<p>3 Ah mierda.</p>
<p>4 The ten o'clock news was on the telly. On Thursday nights ye sometimes got a movie on after; he was gony give it a buzz.</p>	<p>4 Il avait le journal de vingt-deux heures à la télé. Le jeudi soir y avait parfois un film après, il allait peut-être se laisser tenter.</p>	<p>4 En la tele estaban dando las noticias de las diez. Los jueves por la noche a veces emitían una película; probaría a ver.</p>
<p>5 Being honest he felt quite good. When ye think about the last few days. He hadnay flung in the towel anyway man that was one thing. These bastards, they think they can just fuck ye; ye'll go and lie down out the road.</p>	<p>5 Pour être honnête il se sentait pas mal du tout. Quand tu penses à ces derniers jours. Il avait pas jeté l'éponge mec c'était déjà. Ces enfoirés, ils croient qu'ils peuvent te niquer ; que tu vas aller t'allonger en travers de la route.</p>	<p>5 La verdad era que se sentía bastante bien. Sobre todo si piensas en los últimos días. No había tirado la toalla, tío, y eso era algo. Aquellos cabrones se creen que te pueden joder, que te vas, te vas y te quedas por el camino.</p>
<p>6 They didnay know yer man, no like they thought they did.</p>	<p>6 Ils connaissaient pas notre homme, contrairement à ce qu'ils croyaient.</p>	<p>6 No te conocían, tío, no tanto como se creían.</p>
<p>7 His feet were toasting; he had the socks off. He had went to bed an hour ago but had to get back up again cause he couldnay sleep. A bath: aye, he thought about it, that was as far as it went. The morrow, he would be fit the morrow. He was shattered. He had been gony steep his feet but it was too much of an effort finding the basin and getting the hot water and all that kind of stuff. Even the bollocks; lying in bed, he thought about having a wank; but he couldnay. At one point he clutched them and they slipped out his fucking hand; they felt funny; soft and kind of tender, like they had been sore and were getting better, like he had been sick for a long time, like he was maybe lying in a hospital bed, as if he had been there for a while and was now on the road to recovery. But still no ready to go home yet, he still wasnay ready for that; although he felt good mentally, he wasnay right, his body, it wasnay right. And that was the bollocks telling</p>	<p>7 Il avait les pieds en feu ; il avait quitté ses chaussettes. Il était allé se coucher un heure plus tôt mais avait dû se relever parce qu'il arrivait pas à dormir. Un bain : ouais, il y avait pensé, mais c'était pas allé plus loin que ça. Demain, il serait en forme demain. Il était fracassé. Il avait voulu prendre un bain de pieds mais ça demandait trop d'efforts de trouver la bassine et d'aller chercher de l'eau chaude et tout. Même ses couilles ; allongé dans son lit, il a envisagé une petite branlette ; mais il pouvait pas. À un moment il les a serrées mais elles lui ont glissé des mains putain ; elles avaient l'air bizarres ; douces et un peut molles, comme si elles lui avaient fait mal et qu'elles allaient mieux, comme s'il avait été malade pendant longtemps, comme si peut-être il était resté couché dans un lit d'hôpital, comme s'il était resté là pendant un moment e qu'il était maintenant en voie de rétablissement. Mais pas encore</p>	<p>7 Le adían los pies; se había quitado los calcetines. Se había acostado hacía una hora pero tuvo que levantarse porque no podía dormir. Un baño; sí, lo había pensado, hasta ahí había llegado, hasta pensárselo. Mañana se encontraría bien. Estaba hecho polvo. Había querido remojar-se los pies pero era demasiado trabajo buscar la palangana, calentar el agua y todo lo demás. Hasta los cojones; acostado en la cama, pensó en hacerse una paja, pero no pudo. En un momento dado, se agarró las pelotas pero se le escaparon de la mano; las notó raras; blandas, como tiernas, como si hubieran estado escocidas pero fueran mejorando, como si llevara enfermo mucho tiempo allí y ahora estuviera en vías de recuperación. Pero todavía no estaba listo para irse a casa, todavía no estaba preparado; aunque se sentía bien de cabeza, no estaba bien, su cuerpo no, su cuerpo no estaba bien. Y sus pelotas se lo decían, las pelotas</p>

him, the auld bolloks man that was them telling him; fuck you and yer wanks, that was what they were telling him.	prêt à rentrer chez lui, il était pas encore prêt pour ça ; même s'il se sentait bien mentalement, il était pas en forme, son corps, il allait pas bien. Et c'était ce que lui disaient ses couilles, ces bonne vieilles couilles mec c'est ce qu'elles lui disaient ; dégage avec ter branlettes, voilà ce qu'elles lui disaient.	tío, se lo estaban diciendo; a la mierda tú y tus pajas, eso era lo que le decían.
8 The adverts were on the TV. Maybe he would just go to his fucking kip.	8 Il u avait les pubs à la télé. Il allait peut-être aller se foutre au pieu.	8 En la tele había anuncios, a lo mejor se iba al puto catre.

Fonte: Elaborado pelo autor.

Análise da cena 6 nas traduções para o francês e o espanhol:

No primeiro parágrafo, de maneira descomplicada, na tradução francesa o vocábulo “*mantelpiece*” foi traduzido como “*cheminée*”, o que possivelmente garante ao leitor francês a compreensão. No espanhol a escolha adotada pelo tradutor foi parecida com a tradução para o português, com “*repisa*”, que significa estante. A tradução para “*weans*”, crianças em scots foi traduzido no francês como “*mômes*”, que é um termo mais informal que “*enfants*”, enquanto na tradução para o espanhol usou-se o substantivo “*hijos*”. Os “*wee bits of paper*” foram traduzidos como “*petits bouts de papier*”, no francês, que mantém a frequência de palavras e fica muito parecido, enquanto no espanhol a escolha adotada foi similar à do português, “*papelitos*”, com a forma diminutiva.

No segundo parágrafo, “*a couple of quid*” foi traduzido para o francês como “*une ou deux pièces*” que recupera a ideia de moeda, e a mesma expressão foi traduzida para o espanhol como “*um par de libras*”, portanto bastante literal. No parágrafo 4, a frase “*he was gony give it a buzz*” foi traduzida para o francês como “*il allait peut-être se laisser tenter*”, e para o espanhol como “*probaria a ver*”. Nos dois casos preservou-se o sentido de tentativa, com estruturas bastante diversas. Na tradução francesa parece haver muito mais amplificações e explicitações (“*peut-être*”, por exemplo, é um acréscimo) que resultam, como se observa visualmente no parágrafo 7, em um texto muito mais extenso.

No parágrafo 5 ambas as traduções para “*flung in the towel*” são literais, “*jeté l'éponge*” (com uma pequena adaptação de objeto, mas preservado o sentido), e “*tirado la toalla*”. De maneira similar, “[*you*] *lie down the road*” foi traduzido como “*t'allonger em travers de la route*”, no francês, enquanto “*te quedas por el camino*” não preserva ideia de desistência total, de deitar-se intencionalmente na estrada, e sim de ficar para

trás. No parágrafo 6, de apenas uma frase, novamente a tradução francesa acrescenta palavras, que o caso de “*contrairement*” e utiliza uma estrutura diferente em “*contrairement a ce qu’ils croyaient*”, e que poderia ter sido “*comme ils croyaient [qu’ils lui connaissent]*”

No parágrafo 7, algo que chama atenção são as traduções para o adjetivo “*shattered*”, exausto ou destruído, que foi traduzida para o francês como “*fracassé*” e que mantém o sentido em inglês (é falso cognato no português). No espanhol o tradutor optou pela expressão metafórica “*hecho polvo*”, que mantém o significado, é usual na língua e de fácil visualização, com os membros inertes e largados, como um polvo. Para o vocábulo “*bollocks*” em francês foi usado “*couilles*”, também vulgar, e no espanhol a primeira ocorrência do parágrafo foi traduzida como “*cojones*” e as outras como “*pelotas*”. No original acontece uma diferença de grafia entre as primeiras ocorrências, “*bollocks*” e a última “*bolloks*”.

A seguir, a análise da cena 15. Abaixo, o trecho original:

Somebody was smoking a fag again. Also there was slurps from cunts drinking tea or coffee. They were making a big thing out of it, like they were really enjoying themselves. Maybe it was a real fucking drink they had; couple of cans of superlager, a half bottle. Ye wouldnay put it past the cunts. Mutter mutter – one of them was talking about golf. Some kind of championship was on in America and it was getting shown on the telly. That was a boring game man golf, fucking boring; all these fat bastards walking about the place, some poor cunt having to carry their stuff. Football was different. If things had been right Sammy would have made it. His head was too full of shit, as a boy I mean, otherwise

he still missed it the now; ye could imagine it, running onto the park, somebody passing the ball to ye, trap, on ye go.

Movement. He tensed, then rested his wrists on his thighs and tried to sit in a way that was comfortable, but keeping his feet square on the floor.

The serjeant said, Sammy, ye’re a terrible man, ye really are. Between me, you and the doorpost I dont think you realise the shit ye’re in. I’m serious. This isnay a bit of reset ye know. And no matter what ye might think, we’ve got nay interest in keeping ye here. It’s only we need some clarification. See ye’re a loose end. For some reason known only to yerself ye’re hindering this investigation. Now I dont know why ye’re doing it cause ye’re a knowledgeable guy and ye’re well aware that unsought information that provides us with concrete help or assistance is of great personal benefit to you the customer. The fact is ye havenay offered this information, ye havenay offered any information. So we’ve immediate grounds for believing – firm and solid – that you may be withholding evidence. Now ye understand that that puts ye up shit creek?

Aye if it was true, but I’m no. He sighed.

We find that ye are. And if we can show good cause for that finding then the burden of proof winds up back-to-maverick, I’m talking about yerself.

You see Sammy what we're saying is we're not stupid; you know your record and we know your record, and we also know more than your record, we know everything. Eh...give the man a cigarette.

It's okay, thanks, I dont want one.

You dont want one. Just as well I think really since it would have been an improper action on our part. Now you see we know that you met Mister Barr. We know it for two reasons: one, he was under surveillance by ourselves; two, Mister Donaghue advised us of it, he told us.

I didnay say I didnay meet Charlie Barr I said I didnay meet him as far as I could mind: cause I was drunk. I might've met him, I just dont know. Look yez must know as well I've got nay involvement with him, so I mean what would I no tell ye for? if there was something I knew, it wouldnay be worth fuck all, so there would be nay point in me no telling ye.

So ye're saying ye might have met him?

Aye, christ...

He's an auld mate Sammy ye would've remembered.

Sammy shook his head.

Here's another thing off the record; we've got no interest in your girlfriend. We know enough to know that if something violent has happened to her then it wont be through actions of yours. But even if it were... Understand what I'm saying to you now. There are colleagues of ours who dont take the same view, they have what you might call a cut and dried attitude to what they regard as serious crime and to those they regard as serious criminals. The disappearance of Helen McGilvaray is a very very serious matter and you I'm afraid are a man already convicted of very serious crime. But you are here on our say-so and not theirs; let me repeat; we've got no interest in you, none whatsoever.

...

Do you wish to say anything?

Eh no.

That's fair, you're entitled to give the matter some thought. At the same time I'm afraid we're obliged to leave you with the cuffs. Dont take it personally. (HL, p. 186-8).

Abaixo, o original e a tradução para o português, com indicação de relação entre os parágrafos:

Quadro 9 – cena 15 (ing-por)

<p>1 Somebody was smoking a fag again. Also there was slurps from cunts drinking tea or coffee. They were making a big thing out of it, like they were really enjoying themselves. Maybe it was a real fucking drink they had; couple of cans of superlager, a half bottle. Ye wouldnay put it past the cunts. Mutter mutter – one of them was talking about golf. Some kind of championship was on in America and it was getting shown on the telly. That was a boring game man golf, fucking boring;</p>	<p>1 Alguém tava fumando um crivo de novo. Também tinha barulho de gente sorvendo café ou chá. Eles tavam bebendo muito espalhafatosamente, como se estivessem gostando muito. Talvez fosse a porra de uma bebida de verdade o que tavam bebendo, uns latões de ceva, uma garrafa. Não iria se surpreender com os filhas-da-puta. Murmúrio, murmúrio – um deles tava falando de golfe. Um tipo de campeonato que acontecia nos Estados Unidos e que tava</p>
---	---

<p>all these fat bastards walking about the place, some poor cunt having to carry their stuff. Football was different. If things had been right Sammy would have made it. His head was too full of shit, as a boy I mean, otherwise</p>	<p>aparecendo na televisão. Que jogo chato, cara, o golfe, chato pra caralho; esses babacas gordões caminhando num gramado, um pobre coitado tendo que carregar as coisas deles. Futebol era diferente. Se as coisas tivessem dado certo, Sammy teria conseguido. Ele tinha muita merda na cabeça, quando era guri, quer dizer, se não</p>
<p>2 he still missed it the now; ye could imagine it, running onto the park, somebody passing the ball to ye, trap, on ye go.</p>	<p>2 ainda sentia falta hoje em dia; tu podia imaginar, correndo no campo, alguém te passando a bola, tu domina e segue o jogo.</p>
<p>3 Movement. He tensed, then rested his wrists on his thighs and tried to sit in a way that was comfortable, but keeping his feet square on the floor.</p>	<p>3 Movimento. Ficou tenso, depois relaxou os pulsos sobre as coxas e tentou ficar sentado de uma maneira confortável, mas mantendo os pés firmes no chão.</p>
<p>4 The serjeant said, Sammy, ye're a terrible man, ye really are. Between me, you and the doorpost I dont think you realise the shit ye're in. I'm serious. This isnay a bit of reset ye know. And no matter what ye might think, we've got nay interest in keeping ye here. It's only we need some clarification. See ye're a loose end. For some reason known only to yerself ye're hindering this investigation. Now I dont know why ye're doing it cause ye're a knowledgeable guy and ye're well aware that unsought information that provides us with concrete help or assistance is of great personal benefit to you the customer. The fact is ye havenay offered this information, ye havenay offered any information. So we've immediate grounds for believing – firm and solid – that you may be withholding evidence. Now ye understand that that puts ye up shit creek?</p>	<p>4 O sargento disse, Sammy, tu é um cara péssimo, tu é mesmo. Só entre nós e as paredes, acho que tu não sabe o tamanho da merda em que tu tá. Falando sério. Não se trata de mera receptação de produto roubado, tá ligado? E não importa o que tu acha, a gente não tem o menor interesse em te manter aqui. É só que a gente precisa esclarecer umas coisas. Sabe, tu é uma ponta solta. Por alguma razão que só tu tem conhecimento tu tá travancando essa investigação. Agora, eu não sei porque tu tá fazendo isso porque tu é um sujeito bem informado e tu tá bem ciente que qualquer informação que nos ajude concretamente pode beneficiar a ti, o envolvido. O fato é que tu não nos ofereceu essa informação, tu não nos ofereceu informação nenhuma. Então a gente tem razões de sobra pra acreditar – razões firmes e sólidas – que tu pode estar ocultando evidências. Agora tu entende a furada em que tu te meteu?</p>
<p>5 Aye if it was true, but I'm no. He sighed.</p>	<p>5 Entendo, se isso fosse verdade, mas eu não tô. Suspirou.</p>
<p>6 We find that ye are. And if we can show good cause for that finding then the burden of proof winds up back-to-maverick, I'm talking about yerself.</p>	<p>6 A gente tem certeza que tu tá. E se a gente achar uma boa justificativa pra nossa convicção, o ônus da prova recai sobre o suspeito. Tô falando de ti.</p>
<p>7 You see Sammy what we're saying is we're not stupid; you know your record and we know your record, and we also know more than your record, we know everything. Eh...give the man a cigarette.</p>	<p>7 Olha bem, Sammy, o que estamos dizendo é que não somos idiotas; tu conhece a tua ficha e a gente conhece a tua ficha, só que a gente conhece mais do que a tua ficha, nós sabemos de tudo. Hum... dá um cigarro pro cara.</p>
<p>8 It's okay, thanks, I dont want one.</p>	<p>8 Tá bem, obrigado, eu não quero.</p>

<p>9 You dont want one. Just as well I think really since it would have been an improper action on our part. Now you see we know that you met Mister Barr. We know it for two reasons: one, he was under surveillance by ourselves; two, Mister Donaghue advised us of it, he told us.</p>	<p>9 Você não quer um cigarro. Melhor assim, acho, uma vez que isso seria um gesto inadequado da nossa parte. Você agora observa que nós sabemos que você encontrou o Sr. Barr. Sabemos disso por duas razões: a primeira, ele estava sendo vigiado por nós mesmos; a segunda, o Sr. Donaghue nos deu a informação, ele nos contou.</p>
<p>10 I didnay say I didnay meet Charlie Barr I said I didnay meet him as far as I could mind: cause I was drunk. I might've met him, I just dont know. Look yez must know as well I've got nay involvement with him, so I mean what would I no tell ye for? if there was something I knew, it wouldnay be worth fuck all, so there would be nay point in me no telling ye.</p>	<p>10 Eu não disse que encontrei Charlie Barr, eu disse que não encontrei ele até onde me lembro: porque eu tava bêbado. Posso ter encontrado ele, mas não sei. Olha, cês têm que saber também que não tenho nenhum envolvimento com ele então, quer dizer, por que eu não contaria? se eu soubesse de alguma coisa, não ia valer à pena mesmo, porra, não teria sentido nenhum eu não contar.</p>
<p>11 So ye're saying ye might have met him?</p>	<p>11 Então tu tá dizendo que pode ter encontrado ele?</p>
<p>12 Aye, christ...</p>	<p>12 Sim, jesus...</p>
<p>13 He's an auld mate Sammy ye would've remembered.</p>	<p>13 Ele é um velho amigo teu, Sammy, tu teria lembrado.</p>
<p>14 Sammy shook his head.</p>	<p>14 Sammy negou com a cabeça.</p>
<p>15 Here's another thing off the record; we've got no interest in your girlfriend. We know enough to know that if something violent has happened to her then it wont be through actions of yours. But even if it were... Understand what I'm saying to you now. There are colleagues of ours who dont take the same view, they have what you might call a cut and dried attitude to what they regard as serious crime and to those they regard as serious criminals. The disappearance of Helen McGilvaray is a very very serious matter and you I'm afraid are a man already convicted of very serious crime. But you are here on our say-so and not theirs; let me repeat; we've got no interest in you, none whatsoever.</p>	<p>15 Mais uma coisa que não vai ficar registrada; não estamos interessados na tua namorada. A gente tem informação suficiente pra saber que se algo violento aconteceu com ela não deve ter sido por ação sua. Mas mesmo se fosse... Entende o que estou dizendo pra você agora? Tem uns colegas nossos que não compartilham dessa visão, eles têm o que dá pra chamar de uma opinião formada sobre o que consideram um crime grave e sobre quem eles consideram criminosos graves. O desaparecimento de Helen McGilvaray é um assunto muito, muito grave e você, eu acho, é um homem que já foi condenado por um crime grave. Mas você está aqui sob o nosso poder e não o deles; deixa eu repetir; não estamos interessados em você, de forma alguma.</p>
<p>16 ...</p>	<p>16</p>
<p>17 Do you wish to say anything?</p>	<p>17 Você gostaria de dizer alguma coisa?</p>
<p>18 Eh no.</p>	<p>18 Ahn, não.</p>
<p>19 That's fair, you're entitled to give the matter some thought. At the same time I'm afraid we're obliged to leave you with the cuffs. Dont take it personally.</p>	<p>19 Muito bem, você tem o direito de pensar um pouco sobre o assunto. Ao mesmo tempo acho que é nossa obrigação deixar você algemado. Nada pessoal.</p>

Fonte: Elaborado pelo autor.

A cena 15 é composta por 19 parágrafos e foram aplicadas as compensações para criar a equivalência do efeito de oralidade. A variante escocesa é representada, na tradução, pela variante do Sul do Brasil, como no restante da tradução. Trata-se de um dos inúmeros interrogatórios a que Sammy é submetido sendo, portanto, o modo de narrar predominante o diálogo.

No primeiro parágrafo, “*Somebody was smoking a fag again*” na tradução ficou “Alguém tava fumando um crivo de novo”. A forma “tava” compensa a oralidade no trecho, e não especificamente da frase original. O vocábulo “crivo”, gíria para cigarro usada nos anos 1980 e 1990 em Porto Alegre, faz equivalência com a gíria “*fag*”, também datada no inglês britânico, enquanto nos EUA já era um termo pejorativo usado para referir-se a homossexuais. A não-concordância em “*there was slurps*”, que indica oralidade e informalidade, é o mesmo caso do segmento 2 do quadro excerto da cena 3 ing-port (*there was* + plural). O substantivo “*slurps*” é onomatopeico, o que pôde ser compensado pelo verbo “sorver” do português, que recupera os sons do [s] e do [r]. Da frase “*they were making a big thing out of it*”, a expressão “*big thing*”, não deve ser traduzida como simplesmente “grande coisa”, pois isto tem significado muito diverso em português. As expressões “*big thing*” e “*big time*” são idiomáticas e o adjetivo “*big*” serve para qualificar o substantivo como algo muito bom, um festejo. Por isso, a tradução procurou recuperar a ideia de barulho, com o advérbio em “Eles tavam bebendo muito espalhafatosamente”. O restante da frase é similar nas duas línguas, no que diz respeito ao sentido, com “como se estivessem gostando muito” para “*like they were really enjoying themselves*”.

A tradução de “*superlager*” e “*half-bottle*” sofreu adaptação cultural e ficaram, respectivamente, “latões de ceva” e “uma garrafa”. Embora hoje em dia, seja comum referir-se à variedade da cerveja, acredito que nos anos 1990 não era. Ainda assim, hoje em dia, é apenas em determinados contextos (sociais, culturais e econômicos) que se denomine a qualidade com precisão. O vocábulo “*half-bottle*” impõe uma dificuldade de outra ordem. Pode significar uma garrafa aberta, pela metade, de bebida destilada, ou uma garrafa pequena, menor do que a normal, de bebida como vinho e cerveja. Na falta de dados mais precisos sobre isso, a opção foi pela simplificação, inclusive omitindo o adjetivo. A palavra “*telly*”, que é uma espécie de diminutivo para “*television*” foi traduzida como “tevé”, ao passo que quando há referência à palavra completa (na cena 6) a tradução ficou “televisão”.

A ligação entre o primeiro e o segundo parágrafos é um daqueles casos em que há omissão de pontuação, e é um fluxo de consciência, pois Sammy está pensando e rememorando partes da sua vida. O terceiro parágrafo é descrição de movimento no derredor. Há bastante semelhança de estrutura e significado no par de línguas. A expressão “*keeping his feet square on the floor*”, foi traduzida como “mantendo os pés firmes no chão”, que retoma o sentido. De acordo com o mecanismo de busca Google, “*keep feet square on the floor*” é raro, enquanto a expressão mais frequente é “*keep feet flat on the floor*”. No entanto, não há dados sobre se o uso da escolha feita pelo escritor seja uma marca da variante escocesa ou apenas um uso mais criativo da linguagem.

No parágrafo 4 o diálogo inicia com a oração “*The serjeant said, Sammy, ye’re a terrible man*. O sargento usa, de modo predominante e sistemático o pronome “*ye*”, e as formas verbais “*isnay*” e “*havenay*”. Para a fala do sargento, no português, o tratamento foi usar o pronome “tu” e o verbo sem a conjugação gramatical de 2ª pessoa, e sim de 3ª pessoa. Para dar coerência à sua forma de falar, “*we’ve got nay interest*” e “*we need some clarification*” foram traduzidos não com o pronome de 1ª pessoa do plural, mas com a forma “a gente”. No quinto parágrafo, Sammy responde, e a tradução para “*Aye*”, que é concordância, foi “Entendo”, como é típico no português de retomar o verbo usado na pergunta.

A fala do sargento no parágrafo 6 apresenta a expressão “*back-to-maverick*”, que sequer foi encontrada, exceto por “*maverick*”, sozinha, que pode significar “alguém que se recusa a jogar pelas regras”¹⁶⁹. A tradução adotada foi “suspeito”, e “*burden of proof winds up back to [maverick]*” foi traduzido como “o ônus da prova recai sobre [o suspeito].

No parágrafo 7 nota-se uma mudança de falante precisamente por causa do uso do pronome “*you*” e das formas verbais, o que ocorre novamente nos parágrafos 9 e 15, que são turnos de fala do mesmo personagem, o policial inglês. Na tradução da fala deste personagem, a opção foi pela forma de tratamento “você” para “*you*” e o pronome “nós” para “*we*”. Lendo atentamente, entendemos que há três personagens nessa interação, e pelas escolhas linguísticas é possível saber quando é o sargento, quando é Sammy e quando é o policial inglês.

¹⁶⁹ De acordo com o Urban Dictionary. Disponível em <https://www.urbandictionary.com/define.php?term=Maverick>, acesso em novembro de 2020.

No parágrafo 10, um turno de fala de Sammy, aparece no original o pronome “yez”, que é o plural de “ye” (uso regular e frequente no scots e, conseqüentemente, no inglês escocês). No português foi adotada a forma “cês”, que é usual em todo o Brasil, uma abreviação (apagamento da pré-tônica) de “vocês). No parágrafo 11, um turno de fala do sargento, a compensação se dá pelo uso do pronome reto “ele” na posição de objeto, em “tu tá dizendo que pode ter encontrado ele”. Isso faz a compensação da marca de oralidade/informalidade onde é possível na língua de forma natural, para a tradução de “*ye’re saying ye might have met him*”.

No parágrafo 12, em que quem fala é Sammy, a expressão “Aye” é traduzida como “Sim”, pois a fala é apenas uma afirmação sucinta, breve e sem paciência por parte do locutor, seguida de “*christ*”, que foi traduzido como “jesus” (mantendo a letra minúscula). No parágrafo 13 aparece o adjetivo “*auld*”, “*old*” em scots, que não recebeu nenhum tratamento, tendo sido traduzido simplesmente como “velho”.

No parágrafo 15 é o policial inglês que fala novamente, e foram adotadas as escolhas de “você” e “nós”, para deixar a sua forma de falar coerentes na cena e no restante tradução. A expressão metafórica “*cut and dried*” em “*cut and dried attitude*”, que significa algo bem definido, já decidido, foi traduzida como “[opinião] formada” mantendo o sentido, não a forma criativa. O adjetivo “*serious*” que aparece algumas vezes foi traduzido como “grave”, para ser usado em todas as ocorrências, não sem parecer um pouco estranho em “criminosos graves”. Os parágrafos seguintes, em que se alternam turnos de fala curtos entre Sammy e o policial inglês, não apresentam nada muito relevante a ser comentado, a não ser a última frase, “*Dont take it personally*”, que foi traduzida de uma maneira simplificada como “Nada pessoal”, porque se fosse traduzida como “não leve para o lado pessoal” o que aconteceria seria uma amplificação desnecessária.

Abaixo, a comparação do original com as traduções para francês e para o espanhol¹⁷⁰:

Quadro 10 – cena 15 (ing-fra-esp)

<p>1 Somebody was smoking a fag again. Also there was slurps from cunts drinking tea or coffee. They were making a big</p>	<p>1 Quelqu’un fumait une clope à nouveau. Il entendait aussi des slurp de connards en train de boire du thé ou du café. Ils</p>	<p>1 Alguien estaba fumando otra vez. También oía sorbos de tipos bebiendo té o café. Lo hacían regodeándose, como si lo</p>
---	---	---

¹⁷⁰ No francês, Kelman 2015, p. 165-7, e no espanhol, Kelman 2013, p. 202-5.

<p>thing out of it, like they were really enjoying themselves. Maybe it was a real fucking drink they had; couple of cans of superlager, a half bottle. Ye wouldnay put it past the cunts. Mutter mutter – one of them was talking about golf. Some kind of championship was on in America and it was getting shown on the telly. That was a boring game man golf, fucking boring; all these fat bastards walking about the place, some poor cunt having to carry their stuff. Football was different. If things had been right Sammy would have made it. His head was too full of shit, as a boy I mean, otherwise</p>	<p>faisaient ça ostensiblement, comme s'ils prenaient vraiment leur pied. Peut-être qu'ils s'enfilaient un truck plus fort ; une ou deux canettes de blonde forte, du whisky. Ça aurait pas été surprenant de la part de ces connards. Marmonnements, marmonnements – l'un d'eux parlait de golf. Une espèce de championnat se déroulait en Amérique et il était retransmis à la télé. C'était un sport ennuyeux mec le golf, carrément chiant ; tous ces gros lards qui se baladaient, et ce pauvre connard qui devait leur porter leurs affaires. Le foot c'était une autre histoire. Si les choses avait bien tourné Sammy aurait percé. Il avait la tête trop pleine de merde, quand il était gamin je veux dire, sinon</p>	<p>disfrutaran. A lo mejor es que se estaban trincando una bebida de verdad: un par de latas de <i>superlager</i>, media botella. No me extrañaría nada de ellos. Murmullos, murmullos, uno hablaba de golf. Había un torneo en América que estaban dando por la tele. Ése sí que era un deporte aburrido, tío, un puto coñazo; todos esos cabrones paseando por el campo y un pobre desgraciado cargando con sus cosas. El fútbol era distinto. Si las cosas hubieran ido de otro modo, Sammy habría llegado a algo. Pero tenía la cabeza demasiado llena de mierda, cuando era chaval, me refiero, si no</p>
<p>2 he still missed it the now; ye could imagine it, running onto the park, somebody passing the ball to ye, trap, on ye go.</p>	<p>2 ça lui manquait encore ; tu te voyais bien, courir dan le stade, quelqu'un qui te passe la balle, blocage, et hop.</p>	<p>2 todavía lo echaba de menos; te lo imaginabas, entrabas corriendo en el parque, alguien te pasaba la pelota, párala, vamos.</p>
<p>3 Movement. He tensed, then rested his wrists on his thighs and tried to sit in a way that was comfortable, but keeping his feet square on the floor.</p>	<p>3 Mouvement. Il s'est crispé, puis a posé les poignets sur ses cuisses et essayé de trouver une position confortable sur sa chaise, mais en gardant les pieds bien à pat sur le sol.</p>	<p>3 Movimiento. Se tensó, apoyó las muñecas sobre los muslos e intentó acomodarse mejor, pero mantuve los pies apoyados con firmeza en el suelo.</p>
<p>4 The serjeant said, Sammy, ye're a terrible man, ye really are. Between me, you and the doorpost I don't think you realise the shit ye're in. I'm serious. This isnay a bit of reset ye know. And no matter what ye might think, we've got nay interest in keeping ye here. It's only we need some clarification. See ye're a loose end. For some reason known only to yerself ye're hindering this investigation. Now I don't know why ye're doing it cause ye're a knowledgeable guy and ye're well aware that unsought information that provides us with concrete help or assistance is of great personal benefit to you the customer. The fact is ye havenay offered this information, ye havenay offered any information. So we've</p>	<p>4 Le sergent a dit, Sammy, vous êtes incorrigible, franchement. Entre nous je ne pense pas que vous compreniez bien dans quelle merde vous êtes. Je suis sérieux. Il s'agit pas d'un peu de recel vous savez. Et quoi que vous en pensiez, nous n'avons aucun intérêt à vous retenir ici. Simplement nous avons besoin d'éclaircissements. Vous comprenez vous êtes mal barré. Pour une raison connue de vous seul vous entravez cette enquête. Je ne sais pas pourquoi vous faites ça parce que vous êtes un type bien informé et vous vous savez pertinemment que des informations spontanées capables de nous apporter une aide ou une assistance concrète sont d'un grand intérêt personnel pour le prévenu. Le fait est que vous ne nous avez pas fourni ces</p>	<p>4 El sargento dijo: Sammy, eres un desgraciado, chaval, un auténtico desgraciado. Mira, que quede entre nosotros, pero me parece que no tienes ni idea del marrón en el que te has metido. Lo digo en serio. No se trata de recolocar mercancías robadas, ¿sabes? Y, te lo creas o no nosotros no tenemos ningún interés en retenerte aquí. Pero necesitamos algunas aclaraciones. Mira, tú eres un cabo suelto. Por algún motivo que sólo tú sabes estás entorpeciendo esta investigación. Pero no sé por qué lo haces, la verdad, porque eres un tipo enterado y sabes perfectamente que cualquier información que se nos proporcione y nos sea de alguna ayuda o utilidad tiene grandes beneficios personales, para ti, el</p>

immediate grounds for believing – firm and solid – that you may be withholding evidence. Now ye understand that that puts ye up shit creek?	informations, vous ne nous avez pas fourni aucune information. Nous avons donc toutes les raisons de croire – sans l'ombre d'un doute – que vous nous dissimulez des preuves. Vous comprenez maintenant que ça vous met dans un merde noire ?	implicado. Y el caso es que no nos has dado nada de información nada de nada. Así que tenemos razones inmediatas – firmes y sólidas – para creer que podrías estar ocultándonos pruebas. A ver, ¿entiendes que esto te mete en un lío de cojones?
5 Aye if it was true, but I'm no. He sighed.	5 Oui si c'était vrai, mais je sais rien du tout. Il a soupiré.	5 Claro, si fuera así, pero no oculto nada. Suspiró.
6 We find that ye are. And if we can show good cause for that finding then the burden of proof winds up back-to-maverick, I'm talking about yerself.	6 On est certains du contraire. Et si on arrive à le prouver alors la charge de la preuve vous reviendra en pleine gueule, je parle de vous là.	6 Nosotros estamos convencidos de que sí. Y si podemos justificar nuestras razones para esa convicción, entonces el que tiene que probar que nos equivocamos es el incordio, es decir, tú.
7 You see Sammy what we're saying is we're not stupid; you know your record and we know your record, and we also know more than your record, we know everything. Eh...give the man a cigarette.	7 Vous voyez Sammy ce qu'on essaie de vous dire c'est qu'on n'est pas idiots ; vous connaissez votre casier et nous connaissons votre casier, et nous en savons plus que ce qui figure dans votre casier, nous savons tout. Euh... donnez-lui une cigarette.	7 Mira, Sammy, lo que te estamos diciendo es que no somos tontos; tú tienes claros tus antecedentes, y nosotros también, y no sólo eso, nosotros estamos al tanto de algo más, de todo. Eh, dadle un cigarrillo al hombre.
8 It's okay, thanks, I don't want one.	8 C'est bon, merci, j'en veux pas.	8 Estoy bien, gracias, no quiero.
9 You don't want one. Just as well I think really since it would have been an improper action on our part. Now you see we know that you met Mister Barr. We know it for two reasons: one, he was under surveillance by ourselves; two, Mister Donaghue advised us of it, he told us.	9 Vous n'en voulez pas. C'est pas plus mal si vous voulez mon avis parce que cela aurait été une pratique irrégulière de notre part. Bien voyez-vous nous savons que vous avez vu M. Barr. Nous les savons pour deux raisons : la première, c'est qu'il était sous notre surveillance ; la seconde, c'est que M. Donaghue nous en a informés, il nous l'a dit.	9 No quieres. No quieres. Pues mejor, de verdad, porque habría sido un acto indebido por nuestra parte. Bien, ahora ya sabes que nosotros sabemos que te viste con el señor Barr. Lo sabemos por dos razones: la primera, porque lo estábamos vigilando; y la segunda, porque el señor Donaghue nos informó, nos lo contó.
10 I didnay say I didnay meet Charlie Barr I said I didnay meet him as far as I could mind: cause I was drunk. I might've met him, I just don't know. Look yez must know as well I've got nay involvement with him, so I mean what would I no tell ye for? If there was something I knew, it wouldnay be worth fuck all, so there would be nay point in me no telling ye.	10 J'ai pas dit que j'avais pas vu Charlie Barr j'ai dit que je me souvenais pas l'avoir vu : parce que j'étais saoul. Je l'ai peut-être vu, mais j'en sais rien. Écoutez vous devez bien aussi savoir que j'étais pas en affaire avec lui, alors c'est vrais quoi pourquoi je vous le dirais pas ? si je savais quelque chose, ça vaudrait que dalle, et j'aurais aucun intérêt à pas vous le dire.	10 Yo no he dicho que no viera a Charlie Barr, he dicho que, por lo que recordaba, no lo había visto, porque estaba borracho. Es posible que sí lo viera, no lo sé. Mirad, ya debéis saber que yo no tengo ninguna relación con él, así que, quiero decir, ¿por qué no iba a contároslo? Si yo supiera algo, esa información valdría media mierda, así que no tendría sentido que no os lo contaré.
11 So ye're saying ye might have met him?	11 Donc vous dite que vous l'avez peut-être vu.	11 ¿Estás diciendo que podrías haberle visto?
12 Aye, christ...	12 Oui, merde...	12 Sí, díos...

13 He's an auld mate Sammy ye would've remembered.	13 C'est un vieux pote Sammy vous vous en souviendriez.	13 Es un viejo amigo tuyo, Sammy, te acordarías.
14 Sammy shook his head.	14 Sammy a secoué la tête	14 Sammy negó com la cabeza.
15 Here's another thing off the record; we've got no interest in your girlfriend. We know enough to know that if something violent has happened to her then it wont be through actions of yours. But even if it were... Understand what I'm saying to you now. There are colleagues of ours who I take the same view, they have what you might call a cut and dried attitude to what they regard as serious crime and to those they regard as serious criminals. The disappearance of Helen McGilvaray is a very very serious matter and you I'm afraid are a man already convicted of very serious crime. But you are here on our say-so and not theirs; let me repeat; we've got no interest in you, none whatsoever.	15 Encore un chose entre nous ; votre copine ne nous intéresse pas. Nous avons assez d'éléments pour savoir que si quelque chose de violent lui est arrivé ça ne sera pas de votre fait. Mais même si ça l'était... Vous comprenez ce que je vous dis maintenant. Certains de nos collègues ne voient pas les choses de la même façon, ils ont ce que vous pourriez appeler une opinion toute faite concernant ce qu'ils considèrent comme un délit grave et ceux et ce qu'ils considèrent comme des criminels notoires. La disparition d'Helen McGilvary est une affaire très très sérieuse et vous j'en ai bien peur vous êtes un homme qui a déjà été condamné pour des délits très graves. Mais vous êtes ici sur notre demande et pas la leur ; laissez-moi répéter ; vous nous intéressez pas, absolument pas.	15 Y voy a decirte otra cosa <i>off the record</i> : no tenemos ningún interés em tu novia. Sabemos que si le hubiera pasado algo violento no serías tú el responsable. Pero incluso si lo fueras... Entiéndeme bien: algunos colegas nuestros no comparten nuestra opinión, mantienen lo que podríamos llamar concepciones tajantes acerca de los delitos graves y os delincuentes peligrosos. La desaparición de Helen McGilvaray es un asunto muy grave, y tú, me temo, eres un hombre que ya ha sido condenado por delitos muy graves. Pero estás aquí, en nuestras manos, no en las tuyas; permíteme que te lo repita: no tenemos ningún interés en ti, ni le más mínimo.
16 ...	16 ...	16 ...
17 Do you wish to say anything?	17 Souhaitez-vous dire quelque chose ?	17 ¿Quieres decirnos algo ahora?
18 Eh no.	18 Euh non.	18 Eh, no.
19 That's fair, you're entitled to give the matter some thought. At the same time I'm afraid we're obliged to leave you with the cuffs. Don't take it personally.	19 À votre guise, vous avez le droit de réfléchir à la question. En même temps j'ai bien peur que nous soyons obligés de vous laisser les menottes. N'y voyez rien de personnel.	19 Está bien, tienes derecho a pensártelo un poco. Pero estamos obligados a mantenerte esposado. No te lo tomes como algo personal.

Fonte: Elaborado pelo autor.

Comentários às traduções da cena 15 para o francês e o espanhol.

No primeiro parágrafo, a tradução para o francês utilizou o termo “*clope*”, que é informal, para “*fag*”, enquanto o espanhol omite o sujeito de “*Alguien estaba fumando otra vez*”. No francês manteve-se a expressão onomatopeica “*slurp*”, mas como objeto do

que Sammy explicitamente ouvia em “*Il entendait aussi des slurps*”. Há acréscimo de “*aussi*” (também), que não acontece no original e nas outras traduções vistas. Supõe-se que a percepção de que havia alguém fumando seja olfativa, e que estavam bebendo seja auditiva. “*Il entendait aussi*” faz parecer que ele primeiro ouviu alguém fumando e também ouviu-os bebendo. As traduções para “*They were making a big thing out of it*” foram parecidas com a adotada para o português, ficando “*Ils faisaient ça ostensiblement*”, no francês, e “*Lo hacían regodeándose*”, no espanhol, mantendo as duas línguas, a primeira no advérbio e a segunda no verbo, a ideia de fazer algum barulho enquanto se faz algo que se gosta. A tradução de “*they were really enjoying themselves*” no francês ficou “*ils prenaient vraiment leur pied*”, que embora seja estruturalmente distinta, preserva o sentido (o que não aconteceria no português com a mesma expressão). No espanhol, a tradução para a mesma frase ficou “*como si lo disfrutaran*”, bastante similar ao original.

Ainda no primeiro parágrafo, os tradutores fizeram opções diferentes para “*superlarger*” e “*half-bottle*”. A frase anterior que contextualiza o uso desses vocábulos, “*Maybe it was a real fucking drink they had*”, no francês foi interpretada como “*Peut-être qu'ils s'enfilaient un truc plus fort*”, que quer dizer que talvez estivessem bebendo algo mais forte (que uma bebida alcoólica leve?), e a seguir, “*une ou deux canettes de blonde forte, du whisky*”. No espanhol foi adotada uma tradução mais literal com “*A lo mejor es que etaban trincando una bebida de verdade: un par de latas de superlarger, media botella*”.

Enquanto nos parágrafos 2 e 3, como na análise da tradução para o português, há pouco a se comentar, a partir do quarto parágrafo acontece algo muito significativo. Nas duas traduções, apaga-se a diferença na maneira de falar do sargento e do policial inglês, que ocupa turnos de fala a partir do parágrafo 7. De maneira sistemática, ambos se dirigem a Sammy com o “*vous*”, no francês, e o “*tu*” no espanhol. Esse apagamento prejudica a compreensão de que há mais pessoas no diálogo, o sargento que é escocês e pertencente à classe trabalhadora de Glasgow e o policial inglês, que é um representante do estado britânico, ambos identificados pela sua maneira de falar. É possível que as alternativas existentes nas línguas, o “*tu*” no francês e o “*vos*” no espanhol tenham sido descartadas porque são, respectivamente, de uso íntimo e formal demais para a ocasião e os personagens envolvidos. No entanto, seria necessário fazer de alguma forma a distinção. Outra possibilidade que levou os tradutores a não fazer distinção entre a fala do sargento

e do policial inglês é porque eles pertencem ao centro de onde emana a força pela homogeneização da língua-padrão, (são de Paris e Madri, mas isso é só uma suposição) e não conhecem ou não se sentem à vontade usando variantes linguísticas mais periféricas. Isso é algo sobre o qual só se pode fazer suposições vagas, mas o fato é que no original há uma diferença muito evidente que não foi contemplada nessas traduções. Mesmo a possibilidade de não realizar a dupla negação foi abandonada pela tradutora do francês, quando o sargento diz, ainda no parágrafo 4, “*Je ne sais pas pourquoi vous faites ça*”. Ou seja, a sua maneira de falar não é próxima a de Sammy, como no original.

Dessa forma, há alternância entre os turnos de fala nos parágrafos seguintes, mas enquanto na tradução brasileira é nítida a participação de cada um dos personagens – o sargento, Sammy e o policial inglês – o mesmo não ocorre no francês e no espanhol. O problema maior está na passagem do parágrafo 6 para o 7, quando há alternância entre turnos de fala do sargento e do policial inglês. No restante sempre um dos dois manifesta-se e no seguinte é a vez de Sammy falar ou calar-se, o que é indicado por “...”, como no parágrafo 16. A dinâmica da distribuição dos turnos de falas, o que é observável no original e na tradução para o português, é a seguinte:

§ 4 (quando começa o diálogo) – o sargento, que fala “*Sammy, ye ’re a terrible man, ye really are*”.

§ 5 – Sammy, que responde ao sargento.

§ 6 – o sargento, que fala “*We find that ye are*”.

§ 7 – o policial inglês, que fala “*You see Sammy (...) you know your record*”.

§ 8 – Sammy, que responde ao policial inglês.

§ 9 – o policial inglês, que fala “*You dont want one*”.

§ 10 – Sammy, que responde ao policial inglês.

§ 11 – O sargento, que fala “*So ye ’re saying ye might have met him*”.

§ 12 – Sammy, que responde ao sargento.

§ 13 – O sargento, que fala “*He ’s an auld mate Sammy ye would’ve remembered*”.

§ 14 – Sammy, que é descrito negando com a cabeça.

§ 15 – o policial inglês, que fala “*we’ve got no interest in **your** girlfriend*” e também “*through actions of **yours***”, que é uma estrutura mais formal que “*through your actions*”. No restante do parágrafo, todas as ocorrências da 2ª pessoa são “*you*”.

§ 16 – Sammy que não responde, e cujo turno de fala usado pelo silêncio é indicado por “...”.

§ 17 – o policial inglês, que pergunta “*Do **you** wish to say anything?*” a Sammy.

§ 18 – Sammy, que responde ao policial inglês.

§ 19 – O policial inglês, que tem a última palavra e isso indica possuir autoridade também sobre o sargento, o que desaparece nas traduções publicadas para o francês e para o espanhol, uma vez que não há distinção entre os dois e não se pode saber qual deles fala por último.

Adiante, para comentar o que foi observado na comparação entre o original e a tradução para o português, no parágrafo 15 a expressão “*cut and dried attitude*” foi traduzida para o francês como “*opinion toute faite*” e para o espanhol como “*concepciones tajantes*”, ambas que funcionam bem nas próprias línguas, como “opinião formada” em português. Para a tradução do adjetivo “*serious*”, ambos os tradutores não mantiveram o mesmo adjetivo, ficando assim a correspondência, respectivamente no inglês, francês e espanhol:

“serious crime” – “délit grave” – “delitos graves”

“serious criminals” – “criminels notoires” – “delincuentes peligrosos”

“sery very serious matter” – “affaire très très serieuse” – “un asunto muy grave”

“sery serious crime” – “des delits très graves” – “delitos muy graves”

Algo ainda do parágrafo 15 que não tinha sido destacado é a tradução para “*off the record*” (bem no início do parágrafo), que é mantido em inglês na tradução para o espanhol (estraneirismo) e traduzido como “*une chose entre nous*”, que foi uma opção parecida à adotada em português, “uma coisa que não vai ficar registrada”.

5. Conclusão

Este trabalho percorreu um percurso que começou com a intenção de traduzir *How Late*, de James Kelman. O romance, à primeira leitura, apresentava um “inglês diferente” o que descobri com pesquisa muito incipiente, tratar-se de inglês escocês. As hipóteses iniciais versavam sobre a possibilidade de produzir um efeito parecido no leitor que provocara o original em mim. No desenvolvimento da pesquisa, e suas etapas, descobri que havia muito mais do que “apenas” variação linguística como pensava antes, o inglês escocês, algumas marcas que são chamadas de escoticismos. Muito antes de iniciar a tradução propriamente dita, houve a pesquisa sobre a Escócia e suas línguas (além do inglês), o que levou ao conhecimento sobre o scots e sua influência no dialeto da classe trabalhadora de Glasgow. Houve leituras da crítica literária sobre o escritor. Surgiu a necessidade observar os elementos narratológicos. Enfim, após todos esses aprofundamentos, realizei a tradução integral do romance, que me levou a inúmeras buscas por significados, palavras, dicionários, também me levou a lugares (visitei Glasgow e Edimburgo nesse período, e explorei as duas cidades por cerca de 15 dias em julho de 2019, principalmente a primeira, onde fiquei hospedado). Após a tradução, veio a escrita desta tese, que me pareceu um desafio maior que a tradução em si, pela combinação de conhecimentos diversificados e a necessidade de falar bem em qualquer um deles.

Mas considero-me mais um tradutor no sentido prático do que teórico. Inclusive, entre várias horas dedicadas a assuntos específicos e as consequências disso, após mergulhar na tarefa de traduzir um romance, repleto de marcas de oralidade, cujos personagens falam informalmente, de modo predominante, parece que minha escrita acadêmica foi afetada. Há não muito tempo, este texto voltou da leitura da orientadora com anotações sobre o verbo “botar” (no texto da tese, e não na tradução de HL) com a observação de que se tratava de uma palavra muito informal para um texto acadêmico, e que eu deveria usar o verbo “colocar”. Foi estranho deparar-me com isso – e não foi o único caso – pois pareceu que eu não tinha mais domínio da minha língua materna. A ansiedade gerada pela necessidade de fazer bem feito algo desse volume, e mais uma pandemia histórica no meio do caminho (Covid-19), levaram a semanas perdidas em procrastinação, frustração e autopiedade. Mas encerro esta tese agora, para a qual me orgulho de dizer que traduzi um romance inédito, de 375 páginas, de um autor escocês

contemporâneo, que pode vir a ser publicada se alguma editora tiver interesse (os agentes literários de Kelman no Reino Unido estão cientes desta produção acadêmica e do meu interesse em traduzir o romance e publicá-lo no Brasil). Além de debutar na tradução de romances, também aprendi bastante praticamente sobre todos os assuntos sobre os quais me debrucei nesses quatro anos, e teço a seguir minhas conclusões.

A presença de elementos do scots está mais no inglês de Glasgow do que na obra de Kelman, com algumas exceções, como o conto *Nice To Be Nice*. O autor não é um ativista da língua (como Billy Kay), e sim da autodeterminação dos povos. A língua, seja qual for, é legítima para ele. Se a língua usada pela sua comunidade de falantes é consequência da dominação do inglês sobre o scots em decorrência da sobreposição política da Inglaterra no Reino Unido desde o século XVIII, é a partir do estado atual no desenvolvimento linguístico que o escritor se apresenta em suas obras. Ele não é um intelectual interessado em resgatar a língua, a cultura e os valores dos antepassados. Isso não equivale a dizer que ignora a história de dominação e exploração, mas que está interessado em representar o presente e o contexto imediato: a classe social em que o indivíduo nasceu e, portanto, está inscrito cultural e linguisticamente. Sua literatura é o que Kelly chama de “realismo social” (2013 p. 27). Kelman é um autor contemporâneo em todos os sentidos, porque escreve atualmente e porque escreve sobre o que é atual.

Pretendi realizar uma tradução em português que fosse fiel à proposta do autor. É uma fidelidade, para usar um termo dos Estudos da Tradução, mas também uma identificação do tradutor com as questões de classe social subjacentes. Assim como alguns críticos britânicos rechaçaram veementemente a obra de Kelman no original, é de supor que existam tradutores, bem como leitores, que acabassem por rejeitar a mera possibilidade de HL ser inserida no sistema literário brasileiro. Esse talvez seja um dos motivos de Kelman não ter sido traduzido ainda em nossa língua, não somente a desatenção do mercado, mas também por falta de iniciativa de indivíduos. O tradutor que se propõe a essa tarefa o faz porque se identifica, tem uma identidade de classe social e com a causa defendida pelo autor.

Quanto à questão da língua, mesmo que o texto original fosse algo mais entre o scots e o inglês (ou eminentemente scots “moderno”, como *Nice To Be Nice*, ou a obra de Welsh, de modo geral), acredito que não cabe ao tradutor tratar a língua-fonte como exótica, como um elemento de estranhamento a ser recriado de alguma forma e usado para chocar o leitor, e sim como língua legítima. Do contrário, estar-se-ia estigmatizando

mais ainda no destino o que já é estigmatizado na origem. O preço do realismo social da obra – o que implica também o uso da língua que o autor faz, como discutido acima – já é elevado. Assim, em algum ponto entre o desejo de traduzir, a tarefa sendo realizada e finalmente terminada, compreendi que a tradução deveria, no tratamento da língua, ter a mesma informalidade com toques de oralidade do original, e expressar em português a mesma relação imbricada entre narrador e protagonista. Lembremos que o leitor em geral está acostumado com o narrador que “fala corretamente”, por assim dizer, e por isso nele confia para ser guiado na narrativa, para “ouvir” na sua leitura uma história contada pelo “deus” da literatura de ficção – o narrador onisciente, em 3ª pessoa. Este, além de saber objetivamente tudo o que se passa com os personagens, ainda tem pleno domínio da *língua perfeita* – o que só é possível na escrita e só ocorre em contextos raríssimos em que o texto em questão é mais revisado do que propriamente lido.

A tradução, portanto, deveria dar conta de duas das principais qualidades do texto de Kelman, que são a sua inovação no *quê*, isto é, na temática, e no *como*, isto é, na forma como a língua é trabalhada no texto. A temática aqui precisa ser entendida não só em termos de enredo, do desempregado que, tendo bebido, provoca briga com policiais na rua e acaba sofrendo as mais adversas consequências, mas também de narrador que se funde com o protagonista inclusive linguisticamente. Para atender a esses objetivos, foi fundamental fazer a leitura narratológica da obra. Com isso, foi possível entender como funcionava essa dinâmica entre narrador em 3ª pessoa com focalizador predominantemente interno, cujas frases descritivas de ação intercalam-se com frases dirigidas ao interlocutor imaginário em 2ª pessoa, frases que eram a própria voz de Sammy, independentemente de serem ditas ou pensadas. Essa análise também permitiu fazer a distinção entre os três modos de narrar que estão presentes na obra, o fluxo de consciência, a descrição de ação e os diálogos. No que diz respeito ao tratamento da língua, esta deve ser familiar sem ser domesticada e muito menos tornada exótica. Para tanto, foi necessário trazer elementos coloquiais e orais da língua portuguesa em uma variante facilmente reconhecida, e próxima, sem necessariamente ter escrita fonética das palavras que não precisam disso para serem entendidas por todos os leitores¹⁷¹.

O que talvez possa ter parecido pouco ousado em termos de tradução (fazendo referência ao objeto, ao texto já traduzido), é na verdade a fidelidade à proposta, à causa

¹⁷¹ Para dar um exemplo, toda vogal em sílaba pós-tônica sofre redução vocálica e em muitos casos até apagamento se a consoante precedente for desvozeada.

do autor: não enganar o leitor com dispositivos elitistas na língua do narrador e, por outro lado, mostrar as coisas como são, o cotidiano como é, e a língua como é efetivamente usada.

Pensando na tradução pelo ponto de vista de quem traduz, é possível distinguir três fases bem separadas¹⁷², que são a intenção, primeiramente, depois a atividade em si e, por fim, o que se fez de fato. A intenção é quando o tradutor decide sobre o que e com a tarefa que irá executar. A atividade em si é o processo de traduzir, de transformar significantes e significados do texto escrito da língua estrangeira em significantes na língua de chegada, procurando manter os significados, tendo em mente algumas perdas, compensações, e talvez alguns ganhos. Quando o trabalho está terminado e é possível avaliar o que se fez, é nessa etapa que reside, possivelmente, a maior consciência do tradutor sobre o processo tradutório. Por exemplo, na tradução de HL, a minha intenção era, com bastante humildade, tentar produzir no leitor do texto em português o mesmo efeito que obra tinha sobre o leitor do original, sem saber se isso era possível. Enquanto traduzia, por outro lado, o princípio que estava sempre presente era o da compreensão pelo leitor. Entre a intenção de produzir um determinado efeito e o princípio de garantir a compreensão pode existir uma diferença, ainda que sutil. Isto é, se o original não é claro e o efeito de estranhamento que ele produz existe precisamente porque o estilo do autor não pressupõe tal clareza, deve o tradutor dedicar-se mais a garantir a compreensão do leitor? A minha resposta é ao mesmo tempo sim e não, porque isso depende de qual nível de significação do texto estamos falando. Já é possível olhar para trás, para o que foi feito, com alguma objetividade para dizer o que foi perda, onde foram necessárias compensações e o que foi a realização. É possível, também, fazer novas perguntas, antes imprevistas. Houve um ajuste entre intenção de produzir o mesmo efeito e a necessidade de clareza para compreensão do leitor-alvo? O texto original, por ser literário, no estilo fluxo de consciência e com marcas de oralidade e elementos do scots, não é suficientemente claro? Ainda mais uma pergunta, o que se produziu no texto traduzido para oferecer ao leitor?

Começamos pela percepção sobre a leitura do texto original. Ele é claro como um texto literário no qual predomina a carga estética através da manipulação da linguagem para produzir o efeito pretendido. Não se pode dizer que não haja clareza no texto, muito

¹⁷² Este trabalho, o processo e o meu trabalho como tradutor que traduziu a obra que escolheu é inspirado são inspirados, também, de certa forma, no “projeto de tradução na analítica Bermaniana” (LENTZ, 2007)

menos que seja vago, abstrato. Pelo contrário, o que o texto de Kelman é: suficientemente informativo, também concreto nas suas descrições de ação, e assaz detalhado nos gestos e pensamentos do protagonista. Não é um texto formal e convencional de modo algum, e alude a duas formas de expressão da linguagem que não são escritas, o pensamento e a fala. Então, para complementar as perguntas anteriores ainda não respondidas, é possível produzir, pelo menos de maneira aproximada, o mesmo efeito do texto original? Sim. Houve um ajuste entre a intenção de produzir tal efeito e a necessidade de garantir a compreensão do texto? Eu não diria que um ajuste assim foi necessário. Mas o que foi feito, afinal? É agora que entra a consciência sobre o que se fez, como se fez e por que se fez.

O que se fez foi ter cumprido o objetivo de trazer o romance para o português de modo a proporcionar ao leitor o mesmo efeito do original que o lê em inglês. Como se fez isso, foi mantendo ao máximo as estruturas de frase e de parágrafo, entre outros elementos linguísticos e textuais, que compõem o estilo único do romance. A preservação dessa “arquitetura” do texto, que é o porquê, tem a ver com o princípio de fidelidade, no fim das contas, e *fidelidade ao estilo* que é produzido através da organização espacial, sintática, dos elementos de significação. Isso implica manter o máximo do texto original, fazendo aproximadamente o que se denomina de tradução literal, termo a termo, mas ao mesmo tempo tendo em vista a compreensão do produto da leitura. Por isso, algumas compensações se fizeram necessárias, e alguns itens da estrutura original precisaram ser alterados na tradução, alguns de modo sistemático, como a separação do vocativo por vírgulas e as adaptações para “ *fucking*”, e outras de modo pontual. Tendo sido investigadas as traduções publicadas para o francês e o espanhol, foram observadas estratégias muito similares, que objetivavam compensações que viessem a garantir o efeito de oralidade, traço mais importante do romance. A variação linguística interna à obra, isto é, a diferença no falar de diferentes personagens nem sempre foi atendida, como visto nas análises. Mas a tradução para o português brasileiro, um trabalho que está quase pronto, na etapa de revisão, foi feita com consciência sobre essas questões e procura não simplificar a variação linguística existente no original, mas reproduzi-la na língua de chegada, isto é, reproduzir a variação, não a língua. Isso foi feito e, com muitos acréscimos e desdobramentos que porventura tenham deixado pontas soltas, é sobre isso que falo na tese.

6. Referências bibliográficas

ANDERSON, Benedict. *Comunidades Imaginadas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BATALHA, Maria Cristina. *Tradução*. Petrópolis: Vozes, 2007.

BENEDITO, Antunes. “Notas Sobre a Tradução Literária”. *Alfa*, São Paulo, v. 35, p. 1-10, 1991.

BERMAN, Antoine. “A tradução e seus discursos” (Tradução de Marlova Aseff). *Alea* volume 11 nº 2, p. 341 – 353, 2009.

_____. *L'épreuve de l'étranger*. Paris: Gallimard, 1984.

BRITTO, Paulo Henrique. *A tradução literária*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

CAVENDISH, Sueli. *Teoria e Prática da Tradução Literária*. Recife: Editora UPFE, 2014.

COLLET, Thaís. A tradução de palavras constantes das legendas do filme americano *Gran Torino*. *Anais do SILEL*. Volume 2, Número 2. Uberlândia: EDUFU, 2011.

DEMISSY-CAZEILLES, Olivier. *Problems of Translating Modern Scottish Literature Into French*. University of Stirling (Thesis submitted for the degree of Doctor of Philosophy), 2004.

DOLOUGHAN, Fiona J. *English as a literature in translation*. London: Bloomsbury, 2016.

DOMINGUES, Maria Izabel Velazquez. *Alasdair Gray's Lanark in the Scottish contemporary scene : a matter of postmodern identity*. Tese. Porto Alegre: UFRGS, 2010.

EVEN-ZOHAR, Itamar. “The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem.” *Poetics Today* 11:1 (1990), pp. 45-51.

- GENETTE, Gérard. *Discours du récit*. Paris: Éditions du Seuil, 2007.
- _____. *Narrative Discourse: An Essay in Method*. New York: Cornell University Press, 1980.
- GENTZLER, Edwin. *Teorias contemporâneas da tradução*. São Paulo: Madras, 2009.
- GIFFORD, Douglas et ali. *Scottish Literature in English and Scots*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2002.
- HAMES, Scott et ali. *The Edinburgh Companion to James Kelman*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2010.
- HENRIQUES, Ana Lúcia de S. Linguagem, identidade e Crítica Social? Contos de James Kelman. In: Congresso Nacional de Linguística e Filologia. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Filologia/UERJ, 2002. V. 01 p. 141-141.
- _____. Identidade Escocesa e Crítica Social: contos de James Kelman. In: Dialogando com culturas: questões de memória e identidade. Rio de Janeiro: Vício de Leitura, 2003, v.01, p. 123-134.
- _____. Quebrando convenções: recursos grafológicos como estratégias narrativas na ficção de James Kelman, Alan Warner e Irvine Welsh. In: I Congresso Internacional de Estudos Filológicos e Linguísticos. Rio de Janeiro: CIFEFIL, 2004-A, v, VIII, p. 142-151.
- _____. O nacional na ficção escocesa contemporânea, segundo a ótica de James Kelman, Irvine Welsh e Alan Warner. In: XIX Encontro Nacional da Associação de Pós-Graduação e Pesquisa em Letras e Linguística. Maceió: UFAL, 2004-B.
- HURTADO ALBIR, Amparo. *Traducción y Traductologia. Introduccion a la Traductologia*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2001.
- HERMAN, Luc e VERVAECK, Bart. *Handbook of narrative analysis*. Lincoln and London: Nebraska University Press, 2001.
- KAY, Billy. *Scots: The Mither Tongue*. Edinburgh: Mainstrem Publishing Company, 2006.
- KELMAN, James. *A Disaffection*. London: Secker & Warburg, 1989.
- _____. *Busted Scotch*. New York: W.W. Norton & Company, 1998.

- _____. *Dirt Road*. New York: Catapult, 2016.
- _____. *Era tarde, muy tarde*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2013.
- _____. *How Late It Was, How Late*. London: Vintage, 1994.
- _____. *Kieron Smith, boy*. London: Harcourt, Inc., 2008.
- _____. *Mo Said She Was Quirky*. London: Penguin, 2012.
- _____. *Si tard, il était si tard*. Paris: Métailié, 2015.
- _____. *The Busconductor Hines*. Edinburgh: Polygon, 1989.
- _____. *Translated Accounts*. New York: Anchor Books, 2002.
- _____. *You Have To Be Careful in the Land of the Free*. London: Penguin Books, 2004.

KELLY, Aaron. *James Kelman: Politics and Aesthetics*. Bern, Switzerland: Peter Lang, 2013.

KLAUS, Gustav. *James Kelman*. Devon, United Kingdom: Northcote House Publishers, 2004.

KÖVESI, Simon. *James Kelman*. Manchester: Manchester University Press, 2007.

LABOV, William. *Padrões sociolinguísticos*. São Paulo: Parábola Editorial, 2008.

LENTZ, Gleiton. “Horizontes da Tradução: O Projeto de Tradução na Analítica Bermaniana. Revista Scientia Traductionis, UFSC, Nº 5. 2007. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/scientia/article/view/12982/12097>.

LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Record/Altaya, 1984.

LOBATO, Carolina Rodrigues. *Stop talking to me like a fucking politician: a tradução de expletivos na legenda da série Veep*. Trabalho de Conclusão de Curso. UFRGS: Porto Alegre, 2016.

MACLEAN, Fitzroy. *Scotland, A Concise History*. London: Thames & Hudson, 2012.

MCGUIRE, Matt. *Contemporary Scottish Literature: A reader's guide to essential criticism*. Palgrave Macmillan: London, 2009.

MÜLLER, Christine Amanda. *A Glasgow Voice: James Kelman's Literary Language*. Newcastle, United Kingdom: Cambridge Scholars Publishing, 2011.

NORD, Christiane. *Análise textual em tradução: bases teóricas, métodos e aplicação didática*. São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2016.

OFOZCO, Wilson. "Traducir a James Kelman". *Íkala, Revista de language y cultura*. Vol. 8 n°14, p.175 – 190. 2013.

PYM, Anthony. *Explorando as teorias da tradução*. São Paulo: Perspectiva, 2017.

RAJAGOPALAN, Kanavillil. *Por uma linguística crítica: linguagem, identidade e a questão ética*. São Paulo: Parábola editorial, 2003.

RABADÁN, Rosa. *Equivalencia y traducción*. Léon: Universidad, Secretariado de Relaciones, 1991.

ROEBUCK, Olga. *Subverting Cultural Identities in Contemporary Scottish Fiction*. Univerzita Karlova v Praze (dissertation). 2007.

SCOTS Dictionary. Glasgow: HarperCollins Publishers, 1995.

SCOTS-English dictionary. Spain: Novoprint/ Geddes & Grosset, 2014.

SHARKEY, Cameron. *Textual Resistance, Cultural Legitimacy and the Politics of Representation in the Fiction of James Kelman and William McIlvaney*. University of Glasgow (thesis), 2012.

SILVA, Tainara Belusso de. *A legendagem em filmes do espanhol para o português brasileiro: técnicas tradutórias aplicadas às expressões tabu*. Dissertação. UFRGS: Porto Alegre, 2016.

STEPHAN, Júlia Navegantes de Saboia. *A tradução de palavrões nas legendas de True Blood*. RÓNAI: REVISTA DE ESTUDOS CLÁSSICOS E TRADUTÓRIOS – 2016 V.4 N.1 – pp 48-56 – UFJF – JUIZ DE FORA

TARALLO, Fernando. *A Pesquisa Sociolinguística*. São Paulo: Ática, 1986.

VENUTI, Lawrence. *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. New York: Routledge, 2008 (2nd ed.).

WELSH, Irvine. *Trainspotting*. London: Vintage, 1993.

_____. *Skagboys*. London: Vintage, 2013.