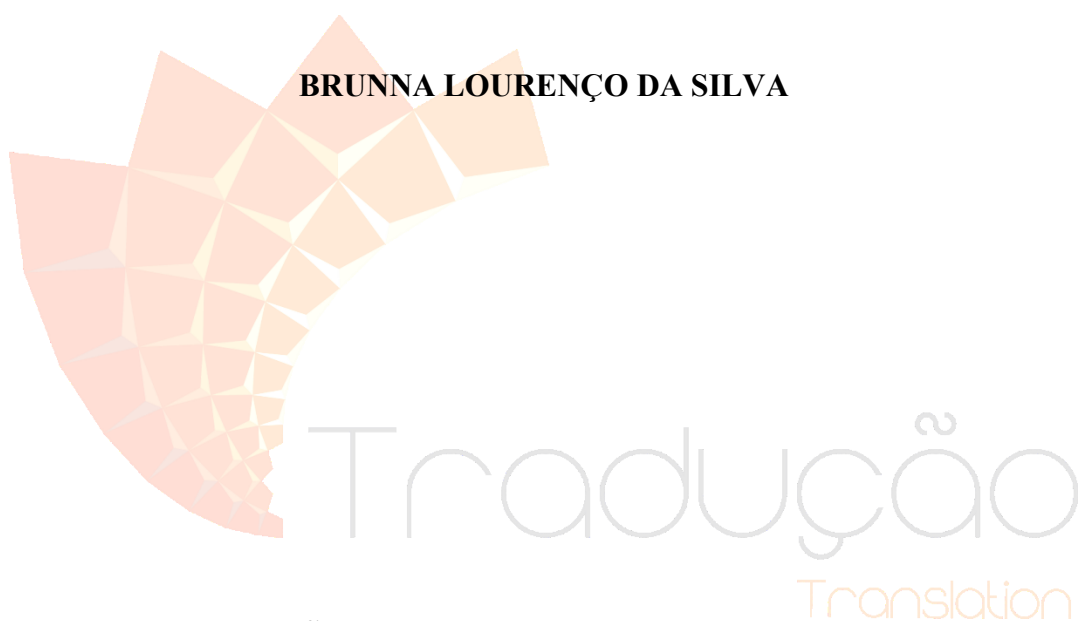


UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE LETRAS E LINGUÍSTICA
CURSO DE TRADUÇÃO

BRUNNA LOURENÇO DA SILVA



TRADUÇÃO COMENTADA DA ORALIDADE E
INTERTEXTUALIDADE EM *THE COMMITMENTS*, DE RODDY
DOYLE

Uberlândia/MG

2018

BRUNNA LOURENÇO DA SILVA

**TRADUÇÃO COMENTADA DA ORALIDADE E
INTERTEXTUALIDADE EM *THE COMMITMENTS*, DE RODDY
DOYLE**

Monografia apresentada ao Curso de Tradução do Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial para a obtenção do Grau de Bacharel em Tradução.

Orientador: Prof. Dr. Daniel Padilha Pacheco da Costa

Julho 2018

BRUNNA LOURENÇO DA SILVA

**TRADUÇÃO COMENTADA DA ORALIDADE E
INTERTEXTUALIDADE EM *THE COMMITMENTS*, DE RODDY
DOYLE**

Monografia apresentada ao Curso de Tradução do Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial para a obtenção do Grau de Bacharel em Tradução.

Orientador: Professor Dr. Daniel Padilha Pacheco da Costa.

Uberlândia/MG, 02 de julho de 2018.

Banca examinadora:

Prof. Dr. Daniel Padilha Pacheco da Costa

Orientador

Prof^a. Dr^a. Cynthia Beatrice da Costa

Examinadora

Prof. Dr. Ivan Ribeiro

Examinador

AGRADECIMENTOS

Gostaria de dedicar o projeto aos meus avós.

Obrigada Shakira pela graça e glória alcançada.

Aos meus pais e irmãos, pelo amor e apoio incondicional durante a minha vida e principalmente durante o período de faculdade. Vocês são a maior razão de eu continuar firme e lutando por meu futuro. Obrigada por tudo e beijo no Toddynho.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Daniel Padilha Pacheco da Costa, por todas as reuniões corridas antes da aula, pelo apoio e atenção dada nesses dois semestres de projeto. Obrigada por todos os ensinamentos durante esse período.

Aos meus professores do curso de Tradução, obrigada por esses três anos e meio. Obrigada por tornar o curso o melhor curso que existe.

A uma das melhores pessoas que existem nesse mundo, Paulie, por todo o amor e amizade, por todos os *groupchats*, pelos desabafos, por estar sempre ao meu lado. Obrigada por ser tão especial e tão incrível.

Aos ícones Carol e Luísa, pela amizade incondicional, por nunca largarem da minha mão, pelos memes, músicas e por estarem sempre ao meu lado durante os momentos difíceis. Vocês tornaram essa caminhada muito menos dolorosa!

RESUMO

Esta pesquisa visa realizar uma tradução comentada de passagens do romance *The Commitments* (1987), de Roddy Doyle. Constituído, basicamente, por diálogos, o primeiro livro publicado pelo autor irlandês se vale de uma enorme quantidade de marcas de oralidade próprias de uma variedade urbana do inglês falado na Irlanda. A tradução em português explora, assim, marcas fonéticas, lexicais e morfossintáticas de oralidade para conferir verossimilhança aos diálogos do romance. *The Commitments* narra o percurso de uma banda irlandesa de *soul* desde sua formação até o sucesso. Ao longo do romance, são citadas doze músicas *soul* pertencentes ao repertório estadunidense da década de 1960, de modo a criar uma forte intertextualidade com essa tradição musical. O anexo com a tradução literal das músicas presentes nas páginas selecionadas visa explicitar a função intertextual daquelas músicas.

Palavras-chave: Tradução literária; Intertextualidade; Oralidade; citação musical.

ABSTRACT

This research aims to propose a commented translation of excerpts of Roddy Doyle's *The Commitments* (1987), the first book published by the Irish author. The novel, which is basically written in dialogues, uses a large amount of oral features of the Irish English. Thus, our translation uses phonetical, lexical and morphosyntatic features of oral Portuguese in order to recreate the novel's dialogue. *The Commitments* tells the story of an Irish soul band since the beginning until it reaches success. Throughout the novel, twelve soul songs taken from the American repertory of the 1960's are quoted, which create a strong intertextuality with this musical tradition. An annex with a literal translation of the songs quoted in the selected pages aims to make the intertextual function of the lyrics explicit.

Keywords: Literary translation; Intertextuality; Orality; Musical quote.

Sumário

INTRODUÇÃO.....	8
1. <i>THE COMMITMENTS</i> , DE RODDY DOYLE	9
1.1 VIDA E OBRA DE RODDY DOYLE	9
1.2 INTERTEXTUALIDADE E CITAÇÃO	11
1.3 AS VARIEDADES DO INGLÊS	13
2. TRADUÇÃO E COMENTÁRIOS.....	17
2.1 MARCAS DE ORALIDADE	17
2.2 <i>THE COMMITMENTS</i> , DE RODDY DOYLE: PASSAGENS TRADUZIDAS	18
3. TRADUÇÃO DAS MÚSICAS <i>SOUL</i>	31
3.1 A TRADUÇÃO DAS CITAÇÕES	31
3.1.1 – Música 1 – <i>Chain Gang</i>	31
3.1.2 – Música 2 – <i>Night Train</i>	33
3.2 A TRADUÇÃO DAS MÚSICAS COMPLETAS	38
CONSIDERAÇÕES FINAIS	42
REFERÊNCIAS	43

INTRODUÇÃO

No romance *The Commitments* (1987), de Roddy Doyle, trata do percurso de uma banda irlandesa de *soul* desde sua formação até o sucesso. Ao longo do romance, são citadas doze músicas *soul* pertencentes ao repertório estadunidense da década de 1960, como James Brown, C. Lewis, A. Wright, Eddie Floyd, Steve Cropper, Bobby Byrd, Ronald L. Lenhoff, P. Riser, J. Dean, W. Weatherspoon, Sam Cooke, Spector, Mann, Weil, Gene Clark, B. Holland e L. Dozier.

As citações musicais desempenham um papel fundamental, já que narram passagens em que banda homônima efetivamente canta essas músicas, além de o romance ter sido escrito e possuir ambientação na década de 1980. Assim, a compreensão das letras permite estabelecer uma relação com o próprio conteúdo da narrativa.

Esta monografia pretende realizar a tradução comentada de dez páginas do romance *The Commitments*, do autor irlandês Roddy Doyle. A escolha para o tema foi, em primeiro lugar, a tradução musical, que ainda é pouco analisada dentro das áreas dos Estudos de Tradução, além do estudo das citações dentro do contexto de tradução e intertextualidade. Constituído, basicamente, por diálogos, *The Commitments* se vale de uma enorme quantidade de marcas de oralidade próprias do *Irish English*.

A tradução em português procura, assim, reproduzir na forma escrita as marcas fonéticas, lexicais e morfossintáticas próprias da linguagem oral. Além disso, as citações de música *soul* contém uma variedade do inglês estadunidense chamada de *Southern American English*. A tradução dessas citações visa marcar em português o caráter marcado desse socioleto.

Neste trabalho, pretende-se permitir que essas músicas sejam reconhecidas pelo leitor em português. Pretende-se, assim, criar um anexo com a tradução literal das músicas presentes nas páginas selecionadas, para que os leitores que desconhecem o tema das letras citadas possam entender a função intertextual daquelas canções no romance. O anexo e das notas de tradução têm a função, em particular, de aproximação do leitor com as citações musicais do texto fonte.

1. *THE COMMITMENTS*, DE RODDY DOYLE

1.1 VIDA E OBRA DE RODDY DOYLE

Roddy Doyle, nascido em 8 de maio de 1958, é um romancista irlandês mais conhecido por escrever a *Barrytown Collection* e a saga *The Last Roundup*. Se formou em Artes e atuou como professor de Geografia antes de se tornar famoso por causa de seus livros. Além de escrever romances, Doyle também produziu roteiros, geralmente de peças baseadas em suas próprias obras literárias, como *The Woman Who Walked into Doors*, livro lançado em 1996 e transformado em peça no ano de 2003.

A obra de Doyle é reconhecida no mundo todo por tratar de temas extremamente polêmicos, como o desemprego e a grave crise econômica na Irlanda nas décadas de 1980 e 1990, tratadas, principalmente, na *Barrytown Collection*. Doyle também trabalha com um tema recorrente até nos dias de hoje que é a violência contra mulheres, presente como o tema principal de *The Woman Who Walked into Doors* (1996) e críticas ao sistema militar autoritário da Irlanda desde a década de 1920, presente na série de livros *The Last Roundup*, com os livros *A Star Called Henry* (1999), *Oh, Play That Thing!* (2004) e *The Last Republic* (2010).

Sua forma de escrita é quase toda baseada na maneira de falar classe trabalhadora de Dublin, com um uso pesado de diálogos informais, gírias e palavrões. Por outro lado, Doyle também escreve para crianças. Se tornou um grande nome da literatura infantil na Irlanda desde a década de 1990, tendo publicado livros como a saga *The Rover Adventures*, com três livros: *The Giggler Treatment* (2000), *Rover Saves Christmas* (2001) e *The Meanwhile Adventures* (2004).

A única das quatro obras da *Barrytown Collection* que foi traduzida para o português foi *The Van* (1997), depois do grande sucesso que o filme baseado na obra *The Commitments* fez no Brasil. O romance, com o título *O Furgão*, foi publicado pela editora Estação Liberdade, na tradução de Euda Cavalcanti Luther, que também traduziu outras obras de Roddy Doyle em português, igualmente publicadas pela editora Estação Liberdade, como *Paddy Clarke Ha HaHa* (1995) e *Uma Estrela chamada Henry* (2001). A mesma editora brasileira também publicou o livro infantil *Os Risadinhas* (2000), que Roddy Doyle publicou juntamente com Brian Ajhar e Anthony Cleaver.

The Commitments é uma obra que foi escrita no ano de 1987, sendo o primeiro livro publicado oficialmente por Doyle. Se trata de um romance que se passa em Dublin, na década de 1980, durante o período de recessão econômica na Europa. O romance fala sobre um

conjunto de amigos que decidem formar uma banda de soul, já que era um dos estilos musicais em que a população de proletários mais se identificava, pois, as letras tratavam de assuntos mais familiares, como trabalho, sensualidade, romance e os sofrimentos da classe trabalhadora.

Imelda, Natalie and Bernie could sing though. They'd been in the folk mass choir when they were in school but that, they knew now, hadn't really been singing. Jimmy said that real music was sex. They called him a dirty bastard but they were starting to agree with him. And there wasn't much sex in *Morning Has Broken* or *The Lord Is My Shepherd*¹. (DOYLE, 1987, p. 20)

O romance conta a história de Jimmy Rabbitte, um jovem desempregado cujo maior sonho era ser famoso com a música. O enredo começa quando Rabbitte convence seus dois melhores amigos a deixarem a antiga banda na qual participavam, depois eles recrutaram outros músicos e formaram a banda. A trama é composta por várias músicas de Soul que fizeram um grande sucesso na década de 60 nos Estados Unidos, com a explosão de artistas como James Brown, Otis Redding e Aretha Franklin.

The Commitments é o primeiro livro da *Barrytown Collection*, composta por quatro livros aclamados pelos críticos literários da Irlanda. Da mesma coleção, foram lançados mais três livros: *The Snapper* (1990), *The Van* (1991) e *The Guts* (2013).

Em 1991, com o auge da adaptação cinematográfica de *The Commitments*, Doyle lançou o que até então seria o último romance da saga da família Rabbitte. *The Van*, que conta a história de Jimmy Sr na febre da Copa do Mundo de 1990 e como ele e seu melhor amigo Bimbo resolvem tirar proveito do grande evento como uma forma de arrumar dinheiro para a família. O último romance da saga é *The Guts* (2013), livro lançado vinte e dois anos depois do lançamento de *The Van*, e fala sobre a vida de Jimmy Jr depois de atingir a meia idade, onde ele cuida de um câncer recém-descoberto no intestino, revê alguns dos antigos companheiros de *The Commitments* e aprende muito mais sobre a vida em família.

As obras de Roddy Doyle contêm determinadas características marcantes, além dos diálogos serem escritos em forma de roteiro, ele escreve diálogos carregados de marcas de oralidade, principalmente as do *Irish-English*, uma variação dialetal do inglês com os sotaques de diversas regiões da Irlanda e Irlanda do Norte. Uma das passagens de *The Commitments* que apresenta essas características de fala dos personagens é:

He'd an answer ready for them.
–It's hard to say, said Outspan.

¹ Imelda, Natalie e Bernie sabiam cantar. Elas fizeram parte do coral durante os anos de escola, mas elas sabem que já faz um tempo que não praticavam. Jimmy disse que a música era sexual. Elas o chamaram de pervertido, mas passaram a concordar com ele. Só não tinha muito sexo em *Morning Has Broken* ou em *The Lord is my Shepherd*. (tradução nossa)

That's what Jimmy had wanted to hear. He jumped in.
 –Yis want to be different, isn't tha' it? Yis want to do somethin' with yourselves, isn't tha' it?
 –Sort of, said Outspan.
 –Yis don't want to end up like (he nodded his head back)—these tossers here. Amn't I righ'?
 Jimmy was getting passionate now. The lads enjoyed watching him.
 –Yis want to get up there an' shout I'm Outspan fuckin' Foster.
 He looked at Derek.
 –An' I'm Derek fuckin' Scully, an' I'm not a tosser. Isn't tha' righ'?' That's why yis're doin' it. Amn't I righ'?'
 –I s'pose yeh are, said Outspan². (DOYLE, 1987, p. 5)

Outra característica importante nos livros de Doyle, e que será precisamente analisada, é o uso de citações musicais. Como *The Commitments* trata particularmente da formação de uma banda na Dublin dos anos 80, há uma grande ocorrência de citações de músicas por toda a obra. O estilo de música escolhido por Doyle é o *soul* das décadas de 60 e 70. Será feito o trabalho de análise, tradução e comentário de duas das doze músicas que Doyle cita no romance.

1.2 INTERTEXTUALIDADE E CITAÇÃO

Para o estudo de intertextualidade dentro do campo da tradução, pretende-se realizar uma leitura e análise do artigo *A intertextualidade no processo da tradução literária*, de Magdalena Nowinski, e de *Intertextualidade e tradução*, de Luana Ferreira de Freitas. O principal problema a ser observado no trabalho é a análise das citações de músicas no romance. As citações constituem um tipo de intertextualidade, pois utiliza passagens musicais inteiras dentro de um texto literário.

Sobre a intertextualidade dentro do processo de tradução, Nowinska afirma:

Para identificar um intertexto o tradutor precisa primeiro perceber eventuais sinais intertextuais – indicadores da presença de um pré-texto – dentro do texto de saída. Para Hatim e Mason, os sinais intertextuais são elementos “tangíveis” (HATIM; MASON 1990, p. 133) dentro do texto (de saída). Eles podem ser palavras, frases, sentenças ou textos, entre outros, mas eles não constituem necessariamente a própria referência intertextual. (NOWINSKA, 2008, p. 2)

Seguindo esse conceito, a citação de música pode ser analisada como um intertexto. Nowinska (2008) também afirma que o objetivo da análise da intertextualidade para o trabalho de tradução é identificar o *status* semiótico da referência intertextual, ou seja, a função do pré-

² Trecho será traduzido posteriormente no capítulo 2.

texto no texto de saída. Além da identificação do pré-texto, a intertextualidade visa apresentar os componentes culturais que foram importantes para a construção do texto.

No segundo texto analisado, Freitas salienta o papel do tradutor na formação do cânone, na construção do sentido e na abertura de novas visões culturais a partir da leitura:

O papel ativo do tradutor neste processo de abertura para o novo e o decorrente trânsito entre duas realidades literárias e culturais que permite a produção do texto traduzido estão condicionados a fatores conjunturais que motivam, ainda que não seja um processo consciente para o tradutor, determinadas posturas. Destes fatores, faz parte, além de questões culturais, temporais e linguísticas, o histórico literário do tradutor, através do qual ele estabelecerá conexões e terá acesso às relações intertextuais apresentadas e exploradas pelo autor. (FREITAS, 2008, p. 2)

Para compreender o papel da citação, utiliza-se a obra *O Trabalho da Citação* (1996), de Antoine Compagnon. Para o crítico literário francês, como texto é sempre, de certa forma, uma citação (implícita ou explícita) de outro texto, é difícil definir a citação. A citação é, portanto, considerada como o principal paradigma da intertextualidade que caracteriza todo texto:

Toda prática do texto é sempre citação, e é por isso que não é possível nenhuma definição da citação. Ela pertence à origem, é uma rememoração da origem, age e reage em qualquer tipo de atividade com o papel. Mas se o modelo da citação está na origem - arcaica (o jogo de criança) e atual (o *incipit*) - da escrita, ele está também, por isso mesmo, em seu horizonte: o texto ideal, utópico, aquele com que sonhou Flaubert, seria uma citação. A utilização de uma citação como epígrafe substitui esse ideal, deformando-o. E na impossibilidade de realizar o ideal, o livro se contenta em ser a reescrita de uma citação inaugural que por si só seria suficiente. (COMPAGNON, 1996, p. 41-42)

Compagnon também acredita que o texto precisa ter um ponto de acomodação para o leitor. Sobre a citação, Compagnon (1996, p. 22) afirma:

A citação é um elemento privilegiado da acomodação, pois ela é um lugar de reconhecimento, uma marca de leitura. É sem dúvida a razão pela qual nenhum texto, por mais subversivo que seja, renuncia a uma forma de citação. A subversão desloca as competências, confunde sua tipologia, mas não as suprime em princípio, o que significaria privar-se de toda leitura. (COMPAGNON, 1996, p. 22)

Para o trabalho de tradução e comentário dos trechos escolhidos de *The Commitments*, é fundamental analisar a citação de textos e a intertextualidade presente no romance, em particular, as citações de passagens musicais. No texto de Roddy Doyle, é realizada a citação de doze músicas do gênero *soul*. Essas músicas, que são oriundas da tradição *soul* do sul dos EUA, são cantadas pela banda irlandesa. Como o próprio autor afirma nos agradecimentos (DOYLE, 1987, p. 6):

- *When a Man Loves a Woman* (1966), música e letra de C. Lewis e A. Wright;
- *Knock on Wood* (1966), música e letra Eddie Floyd e Steve Cropper;
- *Superbad* (1970), música e letra de James Brown;
- *Get Up, I Feel Like Being a Sex Machine* (1970), música e letra de James Brown, Bobby Byrd e Ronald L. Lenhoff;
- *It's a Man's Man's Man's World* (1966), música e letra de James Brown e Betty Mewsome;
- *Out of Sight*, música e letra de James Brown;
- *Night Train* (1951/1961), música de Jimmy Forrest e letra de James Brown;
- *Walking in the Rain* (1964), música e letra de Spector, Mann e Weil;
- *I'll Feel a Whole Lot Better* (1965), música e letra de Gene Clark;
- *Reach Out (I'll Be There)* (1966), letra de B. Holland, L. Dozier, E. Holland;
- *What Becomes of the Broken Hearted?* (1966), letra de P. Riser, J. Dean e W. Weatherspoon; e
- *Chain Gang* (1960), música e letra de Sam Cooke.

Ao serem citadas no romance, as doze canções de *soul* pertencentes ao cancionário estadunidense podem ser reconhecidas pelo público alvo do texto, já que o livro foi escrito e possui ambientação na década de 1980. Apesar do gênero musical ter feito sucesso e atingido sua aclamação nos anos 60, as músicas ainda faziam bastante sucesso na Irlanda, principalmente na região norte de Dublin.

Nas dez páginas do romance *The Commitments*, de Roddy Doyle, selecionadas para serem traduzidas e comentadas nesta pesquisa, são citadas duas músicas *soul*: *Chain Gang* (1960), de Sam Cooke, e *Night Train* (1961), música de Jimmy Forrest e letra de James Brown. A compreensão do tema tratado nas letras é fundamental, já que as letras estabelecem uma relação com o próprio conteúdo da narrativa, representando ensaios e concertos realizados pela banda *The Commitments*.

1.3 AS VARIEDADES DO INGLÊS

O romance é composto, em sua maioria, de diálogos carregados com marcas de oralidade próprios do *Irish English*, em particular, na variedade utilizada na capital Dublin. Nas citações de canções, a variedade do inglês utilizada, no entanto, é a do *Southern American English*, dialeto utilizado na parte sul dos Estados Unidos. Assim, o inglês utilizado nas canções é marcado em relação ao inglês falado na Irlanda. Aliás, o *Irish English*, que também é

conhecido como *Hiberno-English*, influenciou o *Southern American English*, pois essa região recebeu grande fluxo de imigrantes britânicos e irlandeses na época das Treze Colônias; grande parte das características de fala dessas duas comunidades ainda continuam presentes no inglês sulista.

Sobre o *Irish English*, Hickney (2007), em sua obra *Irish English: History and Present-day Forms*, afirma que há um grau de diferença entre o inglês da Irlanda por causa da quantidade de elisões e assimilações encontradas na variação (p. 33). Ele afirma na mesma página, que a língua dentro do país varia por causa de fatores linguísticos e sociais. Também diz que a questão fonética é a principal forma de perceber essas mudanças dentro da Irlanda. No romance analisado, percebe-se que a principal forma de identificar os slangs, gírias e idiomatismos se dá principalmente pela forma na qual os personagens se comunicam, e logo se percebe que se trata do dialeto da cidade de Dublin.

Segundo dados do livro *Atlas of North American English* (LABOV; ASH; BOBERG, 2006), os seguintes estados em que há a ocorrência dialetal do *Southern American English*: Virgínia, Carolina do Norte, Georgia, Alabama, Mississippi, Tennessee, Arkansas, Louisiana, Kentucky, grande parte do Texas, sul de Oklahoma, sul do Missouri, sudeste de Maryland, Virgínia Ocidental, norte da Flórida e o sudeste do Novo México.

Em sua tese de doutorado, intitulada *Sounding Southern: Phonetic Features and Dialectic Perceptions* (2011), Rachael Albritten apresenta as variações de dialetos e socioletos do *Southern American English*. Em um dos trechos da introdução da tese, ela reflete sobre as variações do dialeto dentro das próprias regiões onde são proeminentes, principalmente, quando há a diferença sociolinguística entre os falantes, e nota que há uma forte variação na maneira como os habitantes das cidades e regiões mais favorecidas falam, em relação à maneira como os habitantes das regiões menos favorecidas falam:

Even if speakers themselves are not consciously indexing “more” or “less” Southern, this is still part of the message they are sending. Since the interpretation by listeners forms a large part of what meaning is, it is valuable to seek out the perceptions of listeners and to gain insight into how listeners interpret what speakers project about their particular version of what it means to speak like a Southerner.³ (ALBRITTEN, 2011, p. 2)

³ Mesmo que os falantes não se preocupam em ser *mais* ou *menos* sulistas, isso se torna parte da mensagem que eles transmitem. Desde que a interpretação dos ouvintes se torne uma grande parte do significado, é importante ver a percepção dos ouvintes e como eles interpretam o que os falantes projetam sobre a sua própria versão do que é falar como um sulista. (tradução nossa)

A autora se refere à variedade de interpretações que uma palavra com o mesmo significado pode ter por causa do sotaque com que a palavra é dita, dependendo de quem escuta e quem reproduz a mensagem.

As duas músicas analisadas são do gênero *soul*, que nasceu no fim da década de 1950 e estourou nos anos 60 nos Estados Unidos, como um híbrido entre o *Rhythm and Blues* e a música gospel. Esse gênero nasceu nos estados do sul americano, com grande público, principalmente na cidade Memphis, no estado do Tennessee.

Sobre o dialeto sulista:

First, the features used by speakers in the Southeastern U.S. are not always exclusive to one or even a few dialects of English. Second, the features may not be interpreted the same way by all researchers of language. That is, complete consensus may not be reached as to what defines a particular feature or what constitutes a “legitimate” occurrence. Third, all features of language that could potentially be categorized as Southern features are by no means used by every speaker labeled as using a Southern style or accent.⁴ (ALBRITTEN, 2011, p. 9)

As músicas de soul citadas no romance possuem marcas fonéticas e lexicais do inglês sulista norte-americano como, por exemplo, a finalização de palavras com uma marca de oralidade – *somethin’* por *something*, *sayin’* por *saying*, *goin’* por *going* e *moaning* por *moanin’*. Albritten (2011) afirma que a transformação do sufixo *-ing* para *-in’* acontece principalmente nas classes menos favorecidas dos estados do Sul dos Estados Unidos, o que permite caracterizar o falante dessa variedade linguística não apenas a uma variedade regional (dialeto), como também a uma classe social (socioleto).

While the highest class studied (middle middle class) showed zero occurrences of velar fronting in the two more formal styles (reading word lists and a passage), levels of *-IN* in the lowest class studied (lower working class) reached 100 percent in the most casual style. This demonstrates that the study was successful in showing the continuum for this variable within this community, at least within the social categories with which the researcher was concerned at the time⁵. (ALBRITTEN, 2011, p. 13)

O romance fala sobre a classe trabalhadora de Dublin, enquanto que as músicas citadas têm como seu público principal as classes menos favorecidas dos Estados Unidos; as marcas de

⁴ Primeiramente, as características de fala da população sulista não são exclusivas para um ou mais dialetos do inglês. Depois, essas características podem não ser interpretadas da mesma forma por pesquisadores ou linguistas. É um consenso que não há uma definição para uma característica em particular ou o que torna uma ocorrência “legítima”. Além disso, todas as características da linguagem podem ser categorizadas como características sulistas, mas não significa que todo sulista fale com esse estilo ou sotaque. (tradução nossa)

⁵ Enquanto as classes altas estudadas não apresentaram ocorrências nos dois estilos formais (com a leitura de listas de palavras e passagens), houve um índice de 100% no uso do *-in* nas classes mais baixas estudadas. Isso demonstra que o estudo foi bem-sucedido em mostrar a estabilidade dessa variável nessas comunidades, pelo menos nas categorias sociais nas quais o pesquisador se empenhou. (tradução nossa)

oralidade presentes nessas músicas são justamente as dessas classes, já citadas na tese de Albritten.

As marcas de oralidade presentes nas músicas são características da variedade linguística do *Southern American English*, e esses trechos serão marcados para uma análise posterior. Assim, as marcas do *Irish English* se assimilam com as marcas já inseridas nas músicas, mas não serão analisadas da mesma forma.

Uma das marcas que podem ser comparadas com o *Southern American English* é o *y'all* que virou *y'awl*, marcas de sotaque características para *you all*. Outras marcas que aparecem no texto original que podem ser analisadas são: *wha'* – marca de *what*; *tha'* – marca de *that*, *abou'* – marca de *about*, e *nigh'* – marca de *night*.

A primeira música a ser analisada, *Chain Gang*, de Sam Cooke, apresenta uma quantidade grande de marcas de oralidade com a elisão do – g final de *-ing* em *-in'*.

2. TRADUÇÃO E COMENTÁRIOS

2.1 MARCAS DE ORALIDADE

Neste capítulo, apresenta-se a análise do texto e da tradução de duas músicas citadas em *The Commitments*, de Roddy Doyle. As músicas serão analisadas e comentadas primeiramente de acordo com a tradução das citações e, no capítulo seguinte, de acordo com a tradução literais apresentadas no romance.

No texto literário, as marcas de oralidade aparecem como um recurso do autor para fazer a criação dos diálogos entre os personagens. Para a identificação dessas marcas em um discurso ou em um texto, é necessário lembrar que elas possuem características específicas. Dentre elas, possuem as características regionais, culturais, naturais e contextuais.

As características regionais são aquelas que se diferenciam pelo sotaque, as marcas de oralidade usadas por falantes de uma determinada região. Já as culturais são aquelas que dependem do conhecimento e grau de escolarização do falante. As características naturais das marcas de oralidade são aquelas que dependem de idade, gênero e localização. Por último, as características contextuais que dependem apenas da situação para serem utilizadas.

No texto escrito, o autor precisa consultar todas essas características para criar os atributos principais de suas personagens. Cada personagem têm uma personalidade diferente, tem uma maneira de falar diferente e essas características interferem diretamente na construção dos diálogos do romance.

Na tradução, o mesmo processo de pesquisa deve ser feito. O tradutor deve, em primeiro lugar, verificar o diálogo na língua de origem para buscar equivalentes na língua de chegada que não deixe o texto final muito embelezado, fazendo com que a tradução possa perder o sentido que o autor tenta transmitir. Um dos desafios do tradutor nesse caso é estudar regionalismos e oralidades que se encaixem da melhor maneira no diálogo, de forma que não se torne um diálogo forçado ou estereotipado.

Sobre a tradução de oralidades que se tornam embelezadoras ao invés de as manter neutras, Paulo Henriques Britto, autor do livro *A Tradução Literária* afirma:

O trabalho do ficcionista e do tradutor de ficção é criar artificialmente - através dos recursos da arte de escrever diálogos - a impressão de que o que se está lendo é a fala real de um personagem. Para que o efeito funcione, o diálogo não deve parecer estranho ao leitor - isto é, não se deve afastar demasiadamente de algumas convenções da linguagem escrita; ao mesmo tempo, como já vimos, não se deve ater demais a elas, ao ponto de fazer com que o leitor reaja tal como reagi, na infância, ao me deparar

com um Huckleberry Finn falando um português tão impecável quanto o de Jânio Quadros (um personagem do mundo real que me fascinava, na minha infância, por sua maneira absolutamente inverossímil de falar). Assim, o escritor/tradutor precisa identificar certas marcas textuais que criem esse efeito de verossimilhança, essa impressão de que estamos lendo a fala de uma pessoa. A essas marcas daremos o nome de *marcas de oralidade*. (BRITTO, 2017, p. 87)

Roddy Doyle usa um grande número de marcas de oralidades de fatores regionais e culturais em grande parte das suas obras. Nesse caso, as características regionais são as expressões faladas por um grupo de uma determinada região. O Irish English é dividido por seus socioletos, e o utilizado por ele no romance é o socioleto da cidade de Dublin.

Uma das funções da tradução é verificar os problemas de todo o processo, como acrescentar as oralidades no texto, identificar fatores extralinguísticos presentes no texto original, por exemplo, a localização e o comportamento dos personagens, já que isso influencia na maneira em que o autor trabalha. Dessa forma, o tradutor precisa buscar equivalentes aos fatores sociais e comportamentais da população cujo texto traduzido se tornará texto alvo.

Para a tradução, pretende-se utilizar a descrição das características e propriedades fonéticas da língua falada proposta por Solange Pinheiro Carvalho, em sua tese intitulada *A Tradução do Socioleto Literário: Um estudo de Wuthering Heights*. Para a tradução, procura-se manter uma característica usada por Irene Hirsch e Alexandre Barbosa de Souza em sua tradução de *Moby Dick* (2008). No capítulo 31, intitulado *A ceia de Stubb*, os tradutores procuraram deixar o sotaque presente, mas tentando evitar a identificação desse sotaque a um grupo regional (dialeto) ou social (socioleto) específico.

Para o uso dessas marcas dialetais e socioletais, é preciso lembrar que se trata de marcas oriundas da linguagem urbana da década de 1980, com gírias e slangs que podem não ser mais usados no dia de hoje. Há a lembrança de que a língua é sempre viva, com a constante mudança e acréscimo de palavras no vocabulário de determinado lugar.

2.2 *THE COMMITMENTS*, DE RODDY DOYLE: PASSAGENS TRADUZIDAS

Nessa parte do capítulo, será apresentada a tradução de dez páginas presentes no romance. A escolha para as dez páginas foi feita de acordo com a quantidade de diálogos presentes em cada uma. Os critérios de escolha foram: a quantidade de gírias e palavrões, a presença da citação de músicas e elisões que de alguma forma, se tornaram um desafio na tarefa da tradução.

Como acontece no resto do livro, essas páginas são essencialmente constituídas de diálogos. O principal intuito das traduções é reproduzir as marcas de oralidade presentes no texto. A análise do trecho selecionado é feita de acordo com as características já apresentadas na primeira parte.

No início e no final do trecho, Doyle utiliza uma característica presente em suas peças de teatro. Apesar de *The Commitments* não ser um romance escrito para o teatro, Doyle faz uso de descrições curtas que se assemelham às rubricas teatrais. Enquanto dialoga com Derek, o baixista, Jimmy vai ficando irritado, tentando pensar no que iria falar para Derek.

Na primeira passagem, entre as páginas 4 e 5, a banda ainda não havia sido formada. Depois de um casamento, Jimmy viu dois de seus amigos tocando em uma banda horrível de músicas para casamento. Jimmy questiona Derek e Outspan sobre as razões de ambos quererem estar em um grupo, e eles afirmam que queriam estar ali por autoafirmação, para encontrar um lugar na sociedade, além de arrumar, é claro, uma namorada.

- It's just fuckin' art school stuff, said Jimmy.
That was the killer argument, Outspan knew, although he didn't know what it meant.
Derek did.
- Hang on, Jimmy, he said. - That's not fair now. The Beatles went to art school.
- Me hole it is, said Derek. - An' Roxy Music went to art school an' you have all their albums, so yeh can fuck off with yourself.
Jimmy was fighting back a redner.
- I didn't mean it like tha', he said. - It's not the fact tha' they went to fuckin' art school that's wrong with them. It's - (Jimmy was struggling) - more to do with - (Now he had something) - the way their stuff, their songs like, are aimed at gits like themselves. Wankers with funny haircuts. An' rich das. - An' fuck all else to do all day 'cept prickin' around with synths.
- Tha' sounds like me arse, said Outspan. - But I'm sure you're righ'.
- Wha' else d'yis do?
- Nothin' yet really, said Derek. - Ray wants to do tha' one, Louise. It's easy.
- Human League?
- Yeah.
Jimmy pushed his eyebrows up and whistled.
They agreed with him.
Jimmy spoke. - Why exactly - d'yis want to be in a group?
- Wha' d'yeh mean? Outspan asked.
He approved of Jimmy's question though. It was getting to what was bothering him, and probably Derek too.
- What are yis doin' it, buyin' the gear, rehearsin'? Why did yis form the group?
- Well...
- Money?
- No, said Outspan. - I mean, it'd be nice. But I'm not in it for the money.
- I amn't either, said Derek.
- The chicks?
- Jaysis, Jimmy!
- The brassers, yeh know wha' I mean. The gee. Is tha' why?
- No, said Derek.
- The odd ride now an' again would be alrigh' though wouldn't it? said Outspan.
- Ah yeah, said Derek. - But wha' Jimmy's askin' is is tha' the reason we got the group together. To get our hole.

- No way, said Outspan.
 - Why then? said Jimmy.
 He'd an answer ready for them.
 - It's hard to say, said Outspan.
 That's what Jimmy wanted to hear. He jumped in.
 - Yis want to be different, isn't tha' it? Yis want to do somethin' with yourselves, isn't tha' it?
 - Sort of, said Outspan.
 - Yis don't want to end up like (he nodded his head back) — these tossers here. Amn't I righ'?
 Jimmy was getting passionate now. The lads enjoyed watching him.
 - Yis want to get up there an' shout I'm Outspan fuckin' Foster.
 He looked at Derek.
 - An' I'm Derek fuckin' Scully, an' I'm not a tosser. Isn't tha' righ'?' That's why yis're doin' it. Amn't I right?
 - I s'pose yeh are, said Outspan.
 - Fucking sure I am.
 - With the odd ride thrown in, said Derek.
 They laughed.
 Then Jimmy was back on his track again. (DOYLE, 1987, p. 4-5.)

Já nos primeiros trechos de diálogos do romance, é possível verificar o uso de *slangs*, que são gírias e idiomatismos faladas por determinados sociais. Alguns são substitutos para palavras como, por exemplo, *me hole*, que corresponde à expressão vulgar *my ass*. Outros *slangs* encontrados na passagem são: *tossers* (idiotas/otários), *lads* (caras), *ride* (transa), *gee* (prostitutas).

Também podem ser encontrados marcas lexicais de oralidade, como, por exemplo, o pronome *you*, que se divide em duas formas distintas no *Irish English*: *yeh*, quando é direcionado para uma pessoa, e *yis*, quando direcionado para várias pessoas. Para a tradução, foram utilizadas as marcas fonéticas “cê” e “cês”, que é uma marca presente na fala de grande parte da população e fácil de ser identificada por leitores de qualquer região.

Apresenta-se, também, algumas ocorrências de marcas de gerúndio, acabadas em *-in'*, que são traduzidas por *-no*.

Abaixo, a tradução do trecho apresentado:

- É coisa daquela porra de escola de arte.
 Outspan sabia que aquele era o argumento final, embora ele não soubesse o significado disso.
 Derek sabia.
 - Pera aí, Jimmy. – ele disse. – Não é justo. Os Beatles foram para a escola de arte.
 - Meu cu que foram. – disse Derek. – O Roxy Music é que foi para a escola de arte, e você todos tem os cds deles, então vai se fuder.
 Jimmy estava batendo de frente com um babaca.
 - Não foi isso que quis dizer. – ele disse. – Não é o fato de eles terem ido para a porra da escola de arte que está errado. É mais... (Jimmy estava nervoso) sobre o jeito que... (Agora ele sabia o que responder) eles são, com o tipo de música deles que são para

babacas que nem eles. Bundões com cabelos ridículos. E pais ricos. – E não fazem porra nenhuma o dia inteiro, a não ser andar com sintetizadores.

- Isso parece uma grande bobagem. – disse Outspan. – Mas acho que ‘cê tá certo.

- Que mais ‘cês fazem?

- Nada de mais, por enquanto. – disse Derek. – Ray quer tocar aquela música, Louise. É fácil.

- Human League?

- Aham.

Jimmy suspirou e assoviou.

Eles concordaram.

Jimmy falou. – Por que ‘cês querem estar em uma banda?

- Como assim? – Outspan disse.

No entanto, ele gostou da pergunta do Jimmy. Estava chegando no que o incomodava, provavelmente incomodava Derek também.

- O que ‘cês tão fazeno? Comprano instrumentos, ensaiano? Por que ‘cês montaram a banda?

- É...

- Dinheiro?

- Não, disse Outspan. – Seria bom, né? Mas não é por dinheiro.

- Também não. – disse Derek.

- Mulheres?

- Nossa, Jimmy.

- As putas, ‘cê sabe do que eu tô falando. Sexo mesmo. É por isso?

- Não. – disse Derek.

- Uma transa de vez em quando não seria ruim, né? – disse Outspan.

- Sim. – disse Derek. – Mas o que o Jimmy tá perguntano é porque formar a banda. Pra transar.

- Não mesmo. – disse Outspan.

- Por que então? – disse Jimmy.

Ele já tinha uma resposta pronta.

- É difícil dizer... – disse Outspan.

Era aquilo que Jimmy queria ouvir. Ele pulou.

- ‘Cês querem ser diferentes, né? ‘Cês querem algo pra se identificar, né?

- Tipo isso. – disse Outspan.

- ‘Cês não querem ser iguais (ele balançou a cabeça), como esses idiotas aqui. Não tô certo? – Jimmy falava com propriedade. Os caras gostavam do que ouviam.

- ‘Cês querem se levantar e gritar EU SOU A PORRA DO OUTSPAN FOSTER.

Ele olhou para Derek.

- E EU SOU A PORRA DO DEREK SCULLY e eu não sou um otário. Não tá certo? É por isso que ‘cês tão fazeno isso. Não tô certo?

- Acho que sim. – disse Outspan.

- Tenho certeza que sim.

- Com a transa no meio. – disse Derek.

Eles riram.

Depois Jimmy voltou ao assunto. (tradução nossa).

O segundo trecho a ser analisado, das páginas 11 e 12, relata o encontro entre Jimmy e Deco. Jimmy já tinha ouvido Deco cantar na festa de Natal da empresa de departamentos em que ambos trabalhavam. Só que Deco não lembrava que tinha subido no palco para cantar, por causa da grande quantidade de bebidas que havia consumido.

Jimmy não fazia a menor ideia de como puxar assunto com Deco, então, começou a puxar assunto sobre a comida do refeitório da empresa, que parecia ser horrível. Deco se sentiu intimidado, e Jimmy deixou claro que não estava lá para incomodar Deco, mas para falar sobre

a apresentação da festa de Natal da empresa. No final do trecho, Jimmy convida Deco para ser o vocalista de sua banda nova, que ainda não tinha um nome.

He sat down.
 –What’s the soup like? he asked.
 –Cuntish.
 –As usual, wha’.
 There wasn’t an answer. Jimmy tried a different angle.
 –What’s the curry like?
 –Cuntish.
 Jimmy changed tactics.
 –I’d say yeh did Honours English in school, did yeh?
 Declan Cuffe stared across at Jimmy while he sent his cigarette to the side of his mouth.
 –You startin’ somethin’? he said.
 The women from the Information Desk at the table beside them started talking louder.
 –Ah, cop on, said Jimmy.—I was only messin’.
 He shoved the bowl away and slid the plate nearer to him.
 –You were righ’ abou’ the soup.
 He searched the chicken curry.
 –Tell us an’annyway. Are yeh in a group these days?
 –Am I wha’?
 –In a group.
 –Doin’ wha’?
 –Singin’.
 –Me! Singin’? Fuck off, will yeh.
 –I heard yeh singin’, said Jimmy.—You were fuckin’ great.
 –When did you hear me singin’?
 –Christmas.
 –Did I sing? At the dinner dance?
 –Yeah.
 –Fuck, said Declan Cuffe.—No one told me.
 –You were deadly.
 –I was fuckin’ locked, said Declan Cuffe.—Rum an’ blacks, yeh know.
 Jimmy nodded.—I was locked meself.
 –I must of had abou’ twenty o’ them. Your woman, Frances, from the Toys, yeh know her? She was all over me.—Dirty bitch. She’s fuckin’ married.—I sang then?
 –Yeah. It was great.
 –I was fuckin’ locked.
 –D’yeh want to be in a group?
 –Singin’?
 –Yeah.
 –Are yeh serious?
 –Yeah.
 –Okay.—Serious now?
 –Yeah.
 –Okay. (DOYLE, 1987, p. 11-12).

Para a tradução, não foram encontradas maiores dificuldades, mas pode-se visualizar uma grande quantidade de novas expressões como: *locked*, que no português pode-se usar como bêbado ou travado. Uma mudança que foi feita, é sobre a bebida citada. Como *rum an’ blacks*, que é Rum com Guinness, não é uma bebida muito conhecida no país, foi proposta uma nova tradução, utilizando de uma bebida já conhecida no Brasil, que é gim e tônica.

Jimmy sentou.

- Como tá a sopa? – ele perguntou.
- Um lixo.
- Como sempre, né?
- Não houve uma resposta. Jimmy tentou ver por outro lado.
- Como tá o curry?
- Um lixo.
- Jimmy mudou a tática.
- Eu diria que ‘cê estudou em classe especial na escola, né?
- Declan Cuffe olhou diretamente para Jimmy enquanto ele colocava o cigarro no canto de sua boca.
- Tá quereno começar algo? – ele disse.
- A moça da mesa de Informações começou a falar mais alto.
- Me ajuda, né. – disse Jimmy. – Eu só tava brincano.
- Ele empurrou a tigela pra longe e puxou o prato pra perto.
- Tava certo sobre a sopa.
- Ele procurou o curry.
- Me conta aí. ‘Cê tá numa banda?
- Tô onde?
- Numa banda.
- Fazeno o quê?
- Cantano.
- EU? Cantano? Vai se fuder.
- Escutei ‘cê cantano. – disse Jimmy. – ‘Cê tava ótimo.
- Quando ‘cê me ouviu cantar?
- No Natal.
- Cantei? No jantar dançante?
- Aham.
- Porra. – disse Declan Cuffe. – Ninguém me disse.
- Você tava ótimo.
- Eu tava bêbado pra caralho. – disse Declan Cuffe. – Sabe, gim e tônica?
- Jimmy concordou. – Eu também tava travado.
- Eu acho que eu bebi uns vinte drinks. Sua chefe, a Frances, do departamento de brinquedos, sabe? Tava dando em cima de mim. Que vadia. Ela é casada! Mas... eu cantei?
- Aham. Foi ótimo.
- Eu tava travado.
- Cê quer entrar em uma banda?
- Cantano?
- Aham.
- Cê tá falando sério?
- Sim.
- Ok. Sério mesmo?
- Aham.
- Ok. (tradução nossa).

O próximo trecho a ser analisado são os diálogos das páginas 46 e 47. Nessa passagem, a banda está em um dos ensaios e, pela primeira vez, as vocalistas de apoio treinam um número em que são as cantoras principais. Isso deixa o vocalista Deco extremamente irritado e as cantoras recebem o apoio do resto da banda.

O tecladista James começa a refletir sobre a música nova *Walking in the Rain*, da banda *The Ronettes*, e se pergunta se sua letra é feminista ou não. Joey retruca o tecladista, afirmando

que a música *soul* não tem nada a ver com as letras das músicas, mas com a sensação que as músicas produzem quando são tocadas.

Joey The Lips had them standing in a circle.
 - What're we doin' today, Joey? Dean asked him
 - Well, Brother, said Joey the Lips. - I think we're going to bring our Soul Sisters to the front.
 - Oh Jesus, said Natalie. - I'm scarleh.
 - Hang on, said Deco. - What's this?
 - The Sisters are going to Sing, said Joey the Lips. - Like the birds of the air.
 - They're supposed to be backing vocalists.
 - Ah, fuck off, Cuffe, said Billy. - The cunt's jealous, so he is.
 - Yeah, said Outspan.
 - Sap, said Imelda.
 - Grow a pair o' tits, pal, an' then yeh can sing with them, said Billy.
 - Are you startin' somethin'?'
 - Don't annoy me.
 - Here! said Jimmy. - None o' tha'.
 The time was right for a bit of laying down the law.
 - No rows or scraps, righ'.
 - Well said, Jim.
 - An' annyway, said Jimmy. - The girls are the best lookin' part o' the group.
 - Dirty bastard, said Natalie.
 - Thanks very much, said Imelda.
 - No sweat, 'Melda, said Jimmy.
 - What'll we sing? Bernie asked Joey the Lips
 - You know Walking in the Rain?
 - Lovely.
 - I WANT HIM, Imelda sang.
 - It doesn't exactly have a strong feminist lyric, does it? said James.
 - Soul isn't words, Brother, said Joey the Lips. - Soul is feeling. Soul is getting out of yourself.
 - But it's corny.
 - You're not singing it, Specky, said Imelda.
 - It's wha' yeh'd call crossover music, Jimmy explained. - It appeals to a wider market. Black and white. Redneck an' Dub.
 - An' it's good, said Natalie.
 - You speak the truth, Sister, said Joey the Lips. - We need rain and thunder. - Brother Billy, you can supply us with the meteorological conditions?
 - The wha'?'
 - Rain and thunder.
 - I don't know abou' the rain, but I can give yeh all the fuckin' thunder yeh want. He attacked the kit.
 - Fuckin' hurricane if yeh want it.
 Jimmy spoke. - Can yeh rattle one o' the cymbals gently?
 - Gently? - Jaysis, I don't know. - How's this?
 - Grand, said Jimmy. - That's the rain.
 - Good thinkin'.
 The girls were practising a move. They crossed their arms over their chests everytime they sang HIM.
 - The wall of sound. Mr Spector's Wall of Sound here, Brothers, said Joey the Lips. - Brother Outspan, you're the main man on this one.
 - Fuck! Am I?
 - Stay cool, said Joey the Lips. - Let's hear it. (DOYLE, 1987, p. 46-47)

Os principais desafios para a tradução do terceiro trecho foram os palavrões, que têm o intuito de ofender um dos personagens. Como o romance é destinado a um público adulto,

optou-se por manter o mesmo tom em português, e não “embelezar” a tradução nem utilizar eufemismos, que é uma figura de linguagem que faz um tipo de “neutralização” de palavras ou termos que podem ser considerados ofensivos ou tabus por algum grupo ou classe social. No trecho original, os palavras utilizados são: *fuck* e *cunt*.

Além disso, são utilizadas expressões idiomáticas. Alguns idiomatismos do inglês não possuem equivalentes exatos em português. No trecho, há a expressão “laying down the law”, cujas traduções possíveis são “impor a lei” ou “estabelecer regras”.

Joey do Trompete juntou eles em um círculo.
 - O que vamos fazê hoje, Joey? – Dean perguntou.
 - Bem, mano. – disse Joey. – Acho que vamos deixar nossas manas de *soul* na frente.
 - Meu Deus. – disse Natalie. – Tô vermelha.
 - Pera aí. – disse Deco – Como assim?
 - As manas vão cantar. – disse Joey. – Assim como os pássaros no céu.
 - Ah, vai se fuder, Cuffe. – disse Billy. – O cuzão tá com ciúme, né?
 - É. – disse Outspan.
 - Aham. – disse Imelda.
 - Se crescer um par de tetas, ‘cê vai poder cantar com elas. – disse Billy.
 - Tá de brincadeira?
 - Não enche o saco.
 - Aqui! – disse Jimmy. – Para com isso.
 Era a hora certa para impor algumas regras.
 - Sem brigas aqui, certo?
 - Falou e disse, Jim.
 - E, de qualquer forma... – disse Jimmy – As garotas são a melhor parte do grupo.
 - Pervertido. – disse Natalie.
 - Obrigada. – disse Imelda.
 - De nada, ‘Melda. – disse Jimmy.
 - O que a gente vai cantar? – Bernie perguntou.
 - Sabe *Walking in the Rain*?
 - Adoro.
 - E-EU QUERO ELE. – Imelda cantou.
 - Não é bem uma letra feminista, né? – James perguntou.
 - A música *soul* não tem a ver com as palavras, mano. – disse Joey do Trompete. – Tem a ver com emoção. A música *soul* é se perder.
 - Mas é idiota.
 - E você nem tá cantando, quatro olhos. – disse Imelda.
 - É o que ‘cês chamariam de mistura de gêneros. – Jimmy explicou. – Abrange um mercado maior. Brancos e negros. Caipiras e os urbanos.
 - É bom. – disse Natalie.
 - Você disse a verdade, mana. – disse Joey. – Precisamos de chuva e trovão. Mano Billy, você pode contar pra gente as condições meteorológicas?
 - As... o quê?
 - Chuva e trovão.
 - Eu não sei da chuva, mas posso dar toda a porra do trovão que quiserem.
 Ele atacou a bateria.
 - A porra do furacão, se vocês quiserem.
 Jimmy falou. – Dá pra tocar o prato com cuidado?
 - Com cuidado? Nossa, como?
 - Assim. – Disse Jimmy. – Essa é a chuva.
 - Bem pensado.
 As garotas estavam ensaiando movimentos. Elas cruzavam os braços todas as vezes em que elas cantavam ELE.

- Esse é o muro de som. Aquele do Sr. Spector, manos. – disse Joey. – Outspan, você é o músico principal dessa.
- Porra. Sério?
- Fica tranquilo. – disse Joey. – Vamos ouvir. (tradução nossa).

O terceiro trecho está entre as páginas 50 e 51. Em um dos primeiros momentos de tensão da banda, o saxofonista Dean flagra Joey beijando a vocalista de apoio Natalie na hora em que o mais velho deveria estar buscando comida para os membros da banda. A garota volta para a garagem onde ensaiam e fala com as outras meninas, enquanto Dean junta o resto dos membros para falar sobre isso. Todos, com exceção de Jimmy, acham a cena problemática, já que Joey tem mais do que o dobro da idade de Natalie.

Dean was going to put the door back but Joey the Lips spoke. Natalie had dashed back inside.

- Do I look different? said Joey the Lips
- No, Joey.
- Good good, said Joey the Lips. - Because you fairly ruffled my savoir faire there, Dean, my man.
- I, said Dean. - I thought yeh were goin' for chips.
- I am gone, Dean.

If that was a hint or a plea or an order Dean didn't know it because he told the lads when he got back inside. He wasn't ratting. He needed to hear himself saying it. Then he'd be able to believe it.

- FUCK OFF! said Outspan.
- Honest to God, said Dean.
- Where? said Derek.
- Ou' there, said Dean. - Behind the door.
- It's not fuckin' dark yet.
- I know.

- My Jaysis, wha'!
- Fuckin' hell!

- HEY, YOU! Deco roared across the garage at Natalie.

Natalie was filling the girls in on how she'd got on with Joey The Lips.

- Were you havin' it off with Joey behind the door?
- Fuck yourself.
- Were yeh?
- What's it to you if she was? said Bernie.
- You're fuckin' taller than him! Deco shouted.

This went against nature.

- So?

None of the lads could answer that one. It was ridiculous, but it hurt too. Natalie was a good looking, a lovely looking youung one, younger than them. Joey the Lips was a baldy little bollix nearly fifty. He wore slippers.

For a few minutes The Commitments broke up.

But Jimmy snapped out of it. It happened when he went from the general to the particular. It wasn't Imelda Joey the Lips had got off with it. It was Natalie. He didn't fancy Natalie. It was cool.

- It's a free country, lads, said Jimmy.
- Good thought, said Derek.
- It's not on, said Deco.

He hit the wall, not too hard.

Billy looked from one face to the next for some sign of hope.

- It's like doin' it with your fuckin' da, he said.
- Wha'?' said Dean. - Nat'lie, like? - Oh, now I get yeh. – Yeah..

Outspan asked Dean a question.
 - Tongues?
 - O' course. (DOYLE, 1987, p. 47)

Os desafios de tradução foram os mesmos das duas primeiras páginas apresentadas (páginas 4 e 5). Há novamente o uso dos gerúndios marcados *-in'* e a tradução deles por *-no*.

Há a apresentação de uma expressão idiomática que é "*ruffled my savoir faire*", que em uma tradução para o português é "cortou o meu barato", é quando uma pessoa estraga um momento bom ou desanimar outra pessoa. A outra expressão encontrada é "*havin' it off*" que significa ficar com alguma pessoa.

Dean estava voltando para dentro quando Joey falou. Natalie já estava escondida lá dentro.
 - Tem algo de errado comigo? – disse Joey.
 - Não, Joey.
 - Bom... – disse Joey. – Você literalmente cortou meu barato, Dean.
 - Eu... – disse Dean. – Achei que você tinha ido buscar comida.
 - Eu fui, Dean.
 Ele não fazia ideia se aquilo era um aviso ou uma ordem, porque já tinha contado para todo mundo quando voltou para dentro. Primeiro, ele precisava se ouvir falando. Depois, precisava acreditar nisso.
 - PORRA! – disse Outspan.
 - Juro por Deus. – disse Dean.
 - Onde? – disse Derek.
 - Lá fora! – disse Dean. – Atrás da porta.
 - Nem tá escuro ainda!
 - Eu sei.
 - Nossa, o quê?
 - Que inferno!
 - EI, VOCÊ AÍ. – Deco gritou para a Natalie do outro lado da garagem.
 Natalie estava fofocando com as meninas sobre como beijou Joey.
 - Você tava beijando Joey atrás da porta?
 - Vai se fuder.
 - Tava?
 - E o que 'cê tem a ver com isso? – disse Bernie.
 - Você é mais alta que ele! – Deco gritou.
 As coisas só pioraram.
 - E?
 Nenhum deles foi capaz de responder. Era ridículo, mas cruel. Natalie era linda, jovem e a mais nova da banda. Joey do Trompete era um idiota careca de meia-idade. E usava chinelos.
 A banda acabou por alguns minutos.
 Jimmy tratou logo de resolver. Aconteceu quando ele começou a pensar em si mesmo. Joey não tinha beijado Imelda. Foi Natalie. Ele não era apaixonado por Natalie. Estava tudo bem.
 - É um país livre, caras. – disse Jimmy.
 - Falou tudo. – disse Derek.
 - Não disse nada. – disse Deco.
 Ele bateu no muro, mas não com força.
 Billy olhou na cara de todo mundo procurando por algum sinal de esperança.
 - É como se 'cê tivesse transado com seu pai. – ele disse.
 - Quê? – disse Dean. – A Nat'ie? Ah, agora entendi. É.
 Outspan fez uma pergunta.

- Beijo de língua?
- Aham. (tradução nossa).

O último trecho a ser traduzido se encontra nas páginas 91 e 92. Nessa passagem, o final da trama já está praticamente encaminhado. Um repórter de um jornal local aparece para entrevistar o líder da banda, questionando o sucesso repentino deles nas casas de concerto de Dublin. O trecho é um diálogo entre Mickah, Jimmy, Joey e o repórter, que discutiam sobre o rumo que a banda tomaria a partir do momento que alcançasse uma fama considerável.

Nessa passagem, Joey afirma novamente que a missão da banda é trazer a música *soul* para aqueles que mais precisam dele, que é a classe trabalhadora. Eles se consideram os guerrilheiros do *soul* e reafirmam isso, quando falam que vão instalar “barricadas” nas ruas para que a música chegue a toda a população.

- Mickah’s head appeared from under the curtain.
- Hey Jimmy, he said. – There’s a sap from – Hang on.
- Michak was gone. And back.
- The Northside News. – He wants a word.
- When Jimmy drew the curtain back they all saw the sap from Northside News. He was tall, young, with tinted glasses.
- Great gig, said the sap from Northside News. – Who’s in charge?
- I’m the singer, Deco told him.
- For the time being, said Jimmy.
- Well said, Jimmy, said Outspan.
- Pack the gear, lads, said Jimmy. – Keep the suits on but. – For the snaps. – Joey, come on.
- Jimmy jumped off the stage. He shook the sap’s hand.
- They introduced themselves.
- An’ this is Joey The Lips Fagan, said Jimmy.
- Hi.
- Good evening, Brother.
- Will we be in next Friday’s one? Mickah asked the sap.
- Give Billy a hand with his kit, will yeh, Mickah.
- Mickah grabbed Jimmy’s fringe.
- Say please.
- Please, Mickah.
- Mickah grinned.
- Certainly. – No problem.
- Our security man, Jimmy explained.
- The price of fame, said Joey the Lips.
- Right, said the sap.
- He had a notebook.
- When were you formed?
- Some months back, said Joey the Lips.
- How did the band come about?
- Jimmy spoke. – Well, I put an...
- Destiny, said Joey the Lips. – It was destined to happen.
- Jimmy liked the sound of that so he let Joey the Lips keep talking.
- My man, said Joey the Lips. – We are a band with a mission.
- A mission?
- You hear good and you hear tight.
- The sap looked to Jimmy but Jimmy said nothing.
- What kind of mission d’you mean?
- An important mission, Brother.

Jimmy leaned over to Joey the Lips and whispered: - Don't mention God.
 Joey the Lips smiled.
 -We are bringing Soul to Dublin, Brother, he said. – We are bringing the music, the Soul, to the people. – The proletariat. – That's p-r-o-l-e-t-a-r-i-a-t.
 -Thanks a lot.
 Jimmy spoke. – We're against racial and sexual discrimination an' heroin, isn't tha' righ', Joey?
 -That is right, said Joey the Lips.
 - We ain't gonna play Sun City, said Jimmy.
 - Tell the people, Joey the Lips told the sap – to put on their soul shows because The Commitments are coming and there's going to be dancing in the streets.
 -This'll make good copy, said the sap.
 - And there'll be barricades in the streets too, said Joey the Lips. – Now you've got great copy.
 -Wow, said the sap. – Nice one. – When's your next gig?
 - My friend, said Joey the Lips. – We are the Guerrillas of Soul. We do not announce our gigs. We hit, and then we sink back into the night.
 Jimmy tapped the sap's shoulder.
 -I think there's a U in Guerrillas.
 - Oh yeah. – Thanks a lot.
 - Do yeh want to take a few photographs?
 - Yeah, right.
 - Joey, make sure their ties are all on straigh', will yeh?
 - I obey.
 Joey the Lips sat on a chair. The Commitments kneeled and stood around him.
 (DOYLE, 1987, p. 91-92)

Os principais desafios de tradução para o penúltimo trecho foram, principalmente, escolher equivalentes para termos novos, como *sap*, que é uma gíria para moço idiota, ou com aparência de idiota. No caso, manteve-se apenas “rapazote”, pois, apesar de não ser a tradução exata do *slang*, mantém o sentido de que estão falando com um menino.

Por último, há uma pequena dificuldade em juntar as frases, separadas por travessões, sem sugerir ação do personagem.

A cabeça do Mickah apareceu entre as cortinas.
 - E aí, Jimmy. – ele disse. – Tem um rapazote aqui. Espera um momento.
 Mickah foi e voltou.
 - Jornal da Zona Norte. Ele quer conversar.
 Quando Jimmy abriu as cortinas, todos viram o rapazote do jornal. Ele era alto, jovem e usava óculos.
 - O concerto foi bom. – disse o rapazote do jornal. – Quem é o líder da banda?
 - Eu sou o cantor. – Deco falou para ele.
 - Por enquanto. – disse Jimmy.
 - Arrumem os instrumentos, pessoal. – disse Jimmy. – Só fiquem com os ternos para as fotos. Joey, vem aqui.
 Jimmy pulou do palco. Ele cumprimentou o rapazote.
 Eles se apresentaram.
 - Esse é Joey Fagan. Joey do Trompete. – disse Jimmy.
 - Oi.
 - Boa noite, mano.
 - A gente vai aparecer na edição de sexta? – Mickah perguntou ao rapazote.
 - 'Cê pode ir ajudar o Billy com a bateria, né?
 Mickah puxou o cabelo de Jimmy.

- Pede por favor.
- Por favor, Mickah.
- Tudo bem.
- É nossa segurança. - explicou Jimmy.
- O preço da fama. - disse Joey do Trompete.
- Tudo bem. - disse o rapazote.
- Ele estava com um caderno na mão.
- Quando a banda começou?
- Jimmy falou. – Bem, eu coloquei um...
- Destino. – disse Joey do Trompete. – Estava escrito.
- Jimmy gostou de como aquilo soou, então deixou Joey continuar.
- Ah, mano... – disse Joey. – Somos uma banda com uma missão.
- Qual espécie de missão?
- Uma missão importante, mano.
- Jimmy se aproximou de Joey e sussurrou: - Não fale de Deus.
- Joey sorriu.
- Estamos trazendo a música *soul* para Dublin, mano. – ele disse. – Estamos trazendo a música, o *soul*, para a população. Os trabalhadores. T-r-a-b-a-l-h-a-d-o-r-e-s.
- Obrigado.
- Jimmy falou. – Somos contra a discriminação sexual, racial e heroína. ‘Num é mesmo, Joey?
- É, disse Joey.
- Não vamos tocar *Sun City*. – disse Jimmy.
- Fala pro povo colocar seus sapatos de *soul*, pois The Commitments está chegando e terá muita dança nas ruas.
- Essa será uma boa matéria.
- E terá barricadas nas ruas também. – disse Joey the Lips. – Agora sim será uma ótima matéria.
- Uau. – disse o rapazote. – Muito boa. Quando será o próximo concerto?
- Meu amigo. – disse Joey do Trompete. – A gente é os guerrilheiros do *soul*. A gente não anuncia os concertos, apenas aparece e some na noite.
- Jimmy cutucou o rapazote.
- Eu acho que tem um U em guerrilheiros.
- Ah, verdade. Obrigado.
- Tudo bem.
- Joey, vê se as gravatas deles estão certas?
- Posso olhar sim.
- Joey do Trompete se sentou. Os membros da banda se ajoelharam ao redor dele. (tradução nossa).

Ao traduzir os diálogos em inglês, são utilizadas algumas marcas no português que conseguiram manter um tom mais coloquial, um pouco regionalizado, mas que não trouxesse nenhuma forma de estereótipo forçado, que pudesse, de alguma forma, fazer com que algum leitor de língua portuguesa, identificando-se com a variedade do português empregada, pudesse se sentir ofendido.

3. TRADUÇÃO DAS MÚSICAS *SOUL*

Neste capítulo, são traduzidas e analisadas as passagens em que músicas *soul* são citadas. Junto com a música, é apresentada a parte do romance na qual são citadas as duas músicas *soul*: *Chain Gang* (1960), de Sam Cooke, e *Night Train*, música de Jimmy Forrest (1951) e letra de James Brown (1961). Como foi dito acima, a compreensão do tema tratado nas letras é fundamental para compreender a relação intertextual estabelecida com a passagem do romance em que são citadas. Isso porque as letras estabelecem uma relação com o próprio conteúdo da narrativa, representando ensaios e concertos realizados pela banda irlandesa *The Commitments*.

No entanto, nem todos os leitores de nossa tradução em português dessas dez páginas possuem a mesma familiaridade que o leitor do texto de partida com essas canções; e, mesmo que tenham familiaridade com a música das canções, ele raramente conheceria o tema tratados nas letras. Como o conhecimento extralinguístico dessas letras é necessário para a compreensão da função intertextual daquelas canções no romance, as citações não produzem sobre o leitor do texto de chegada o mesmo efeito que produz sobre o leitor do texto de partida.

Para que esse efeito seja possível ao leitor da tradução e a relação de intertextualidade que as canções estabelecem com a tradição musical do *soul* seja reconhecida, será realizado um anexo com a tradução literal das músicas presentes nas páginas selecionadas. Assim, os leitores da tradução que desconhecem o tema das letras citadas podem ler a tradução literal das canções e entender a relação de intertextualidade produzida pelas citações. A introdução dessa tradução literal no anexo visa evitar a interrupção da leitura da sequência narrativa do romance.

3.1 A TRADUÇÃO DAS CITAÇÕES

3.1.1 – Música 1 – *Chain Gang*

No texto, as citações de músicas aparecem apenas em pequenos trechos. Além disso, há a ocorrência de citação de músicas no meio da narrativa que não se encaixam nos contextos principais. A primeira música a ser analisada, *Chain Gang* (1960), de Sam Cooke, é uma das poucas músicas no romance cuja citação é feita de maneira completa. A segunda música, *Night Train* (1961) música de Jimmy Forrest e letra de James Brown, é citada duas vezes ao longo do romance.

Antes de entrar no capítulo que antecede a música, que já é iniciado na citação apresentada, a banda se reúne, decidem os instrumentos que vão tocar, escolhem o nome da banda e, em um período de três meses, eles finalmente começam os ensaios. Eles passam por uma série exaustiva de ensaios até o primeiro concerto, ensaios que acabavam, na maioria das vezes, no final da noite ou início da madrugada. Todos treinam os novos instrumentos, as cantoras de apoio ensaiam novas músicas e todos tentam, principalmente, chegar em um equilíbrio musical. A passagem em que a música *Chain Gang* é citada é:

The Commitments rehearsed three times a week.
 After the first few nights, they stopped before half-eleven for the last bus.
 Joey The Lips kept them on the easier, less frantic numbers.
 The girls would lift their hammers above their heads, and bring them down:
 — HUH
 And again:
 — HAH
 And again:
 — HUH
 Derek got to sing too.
 He'd growl: - WELL DON'T YOU KNOW before Deco sang:
 — THAT'S THE SOUND O' THE MEN —
 WORKIN' ON THE CHAIN —
 — GA-EE-ANG —
 — THAT'S THE SOUND O' THE MEN — WORKIN' ON THE —
 CHAIN GANG —
 Deco closed his eyes a lot for this one.
 — ALL DAY THEY'RE SAYIN' —
 MY MY MY MY MY MY MY
 MY WORK IS SO HARD —
 GIVE ME GUINNESS —
 I'M THIRSTY
 MY — Y — Y
 MY WORK IS SO HARD
 OH OH MY MY MY —
 SWEET JAYSIS —
 MY WORK IS SO HARD
 — HUH, went the girls.
 — HAH, went the girls.
 — HUH, went the girls.
 Derek wrapped it up.
 WELL DON'T YOU KNOW. (DOYLE, 1987, p. 44-45)

No capítulo antecedente, o cantor Deco decide inserir elementos da Irlanda nas músicas para que o público da banda se familiarize mais com o gênero. O capítulo da citação é mais um dos ensaios, mas é praticamente o primeiro em que a banda encontra uma certa sincronia depois de tentarem vários números, principalmente *What Becomes of The Broken Hearted?*, do cantor estadunidense Jimmy Ruffin. A passagem foi traduzida da seguinte maneira em português:

The Commitments ensaiavam três vezes por semana.

Depois dos primeiros ensaios, eles acabavam antes das onze e meia por causa do último ônibus.

Joey do Trompete deixava eles tranquilos.

As garotas levantariam seus martelos acima das cabeças e os abaixariam.

— HUH,

Novamente:

— HAH.

Novamente:

— HUH

Derek cantava também:

Ele gritaria: — ENTÃO VOCÊ NÃO SABE — antes de Deco cantar:

— ESSE É O SOM DOS TRABALHADORES DA GANGUE DAS COR—

REN—TES

— ESSE É O SOM DOS TRABALHADORES — DA — GANGUE DAS CORRENTES —

Deco fechou seus olhos várias vezes nessa parte.

— REPETEM O DIA INTEIRO —

MEU MEU MEU MEU MEU MEU MEU

O MEU TRABALHO É TÃO DURO —

ME DÁ GUINNESS? —

TÔ COM SEDE

ME — E — EU

MEU TRABALHO É TÃO DURO

OH, OH, MEU MEU MEU —

MEU DEUS DO CÉU —

MEU TRABALHO É TÃO DURO

— HUH, cantaram as garotas.

— HAH, cantaram as garotas.

— HUH, cantaram as garotas.

Derek finalizou.

— ENTÃO VOCÊ NÃO — SABE. (tradução nossa)

A citação da primeira música não é reproduzida literalmente, mas com algumas modificações, que produzem adaptações do conteúdo linguístico da passagem ao público-alvo, no caso do original, o público irlandês. Uma das escolhas de mudanças para o romance foi o trecho “give me water, I’m thirsty”, para “give me Guinness, I’m thirsty”. Doyle escolheu a cerveja local Guinness por ser a bebida mais conhecida da Irlanda. Decidiu-se manter Guinness na tradução por já ser uma cerveja conhecida mundialmente. Essa música volta a ser citada o final do romance.

3.1.2 – Música 2 – *Night Train*

Night Train, música de Jimmy Forrest e letra de James Brown, é uma música que aparece duas vezes no romance, em situações diferentes. Na primeira vez, eles já estavam se apresentando oficialmente como banda. Durante um concerto, depois de já terem tocado outras músicas e como o público estava gostando, eles decidiram tocar um dos maiores sucessos de James Brown.

Nessa passagem, a banda desce ao público e todos, audiência e instrumentistas, formam um trem e cantam juntos. Mickah os guiava durante a apresentação. Eles ficaram assim durante a primeira parte da música. Deco ficou no meio da roda e as vocalistas de apoio voltaram para o palco. Assim que a roda se fechou, Deco iniciou a parte da música onde ele começa a trocar o nome das cidades por cidades da Irlanda, levando a pequena plateia ao delírio.

Depois que a música acabou, eles foram para o pequeno camarim e a parte final do romance começa a ser narrada, com destaque às brigas entre os membros da banda. Eles passam algumas semanas sem concertos, mas com alguns ensaios recorrentes que também acabavam em brigas. A primeira citação da música *Night Train* ocorre na seguinte passagem:

All aboard the night train
 Miami, Florida
 Atlanta, Georgia
 Raleigh, North Carolina
 Miami, Florida
 Atlanta, Georgia
 Raleigh, North Carolina
 Washington D.C.
 Somewhere the fuck in West Virginia
 Baltimore, Maryland
 Philadelphia
 New York City
 Headin' home
 Boston, Massachu - Massatust - You know yourself
 And don't forget New Orleans
 The home of the blues
 Oh, yeah, night train
 Night train, night train
 Come on now, night train
 Carries me home, night train
 Startin' off in Connolly
 Movin' on out to Killester
 Harmonstown, Raheny
 And don't forget Kilbarrack, the home of the blues
 Howth Junction Bayside
 Then on out to Sutton – where the rich folks live
 Oh yeah, night train
 Night train
 An Alsatian in every carriage – night train
 Loads of security guards – night train
 Gettin' slagged by your mates – night train
 Gettin' chips from the Chinese chipper – night train
 Oh night train
 Carries me home
 The night train
 Carries me home. (DOYLE, 1987, p. 85-87)

A tradução da primeira citação em português é:

Todos a bordo do trem noturno
 Miami, Flórida

Atlanta, Geórgia
 Raleigh, Carolina do Norte
 Miami, Flórida
 Atlanta, Geórgia
 Raleigh, Carolina do Norte
 Washington D.C.
 Algum lugar na porra da Virgínia Ocidental
 Baltimore, Maryland
 Filadélfia
 A cidade de Nova Iorque
 Viajano pra casa
 Boston, Massachu - Massatuts – ‘Cês sabem
 E não se esqueça de Nova Orleans
 A casa do blues
 Ah, sim, trem noturno
 Trem noturno, trem noturno
 Venha agora, trem noturno
 Me leve pra casa, trem noturno
 Começano em Connolly
 Viajano para fora de Killester
 Harmonstown, Raheny
 Não se esqueça de Kilbarrack, a casa do blues
 Península de Howth
 Depois indo embora de Sutton, onde moram os ricos
 Ah, sim, trem noturno
 Trem noturno
 Um branquelo em cada vagão – trem noturno
 Vários seguranças – trem noturno
 Seno tocado pelos amigos – trem noturno
 Seno xingado pelos amigos – trem noturno
 Pegano fritas do Chinês – trem noturno
 Ah, trem noturno
 Me leva pra casa
 O trem noturno
 Me leva pra casa. (tradução nossa)

Na primeira citação de *Night Train*, há novamente o uso de elisões por conta dos gerúndios apresentados no texto. Quando Deco começa a gritar *startin' off in...*, aparecem mais três versos com o uso do *-in'* que se tornou *-no*, quando passado para o português.

A segunda citação de *Night Train* se passa depois dessas brigas, em um concerto de uma residência semanal onde os ânimos entre eles já pareciam se acalmado, não tiveram nenhum acidente no início do concerto, diferente do primeiro, onde a cortina caiu em cima da banda toda. A plateia já era maior e os receberam melhor, tirando alguns adolescentes que começaram a fazer graça com o Mickah, que nesse ponto, ainda era segurança da banda.

No final das contas, o público já começava a gritar por *Night Train*, que era, sem dúvidas, o melhor número deles. Quando eles começaram a cantar, o público reagiu bem novamente. Depois disso, eles cantaram a música mais duas vezes antes do concerto acabar, mas essas partes já não entram como citação dentro do romance. Na segunda citação, a versão apresentada é:

Another thing Jimmy noticed: they were shouting for Night Train.
 - NIGH' TRAIN, Deco screeched.
 OH SWEE' MOTHER O' JAYSIS -
 NIGH' TRAIN -
 OH SWEE' MOTHER O' FUCKIN' JAYSIS -
 NIGH' TRAIN -
 NIGH' TRAIN -
 NIGH' TRAIN -- COME ON -----
 The Commitmentettes lifted their right arms and pulled out the whistle cord.
 -WHHWO WOO-----
 -NIGH'
 Deco wiped his forehead and opened his neck buttons.
 -TRAIN.
 -More!
 -MORE!
 They shouted for more, but that was it. Three times in one night was enough.
 - Thank y'awl, said Deco. - We're The Commitments. - Good nigh' an' God
 bless.
 -We should make a few shillin's next week an' anyway, wha', said Mickah.
 He was collecting the mikes.
 -Brother Jimmy, said Joey The Lips. - I'm worried. - About Dean.
 -Wha' abou' Dean?
 -He told me he's been listening to jazz.
 -What's wrong with tha'?' Jimmy wanted to know.
 -Everything, said Joey the Lips. - Jazz is the antithesis of soul.
 - I beg you fuckin' pardon!
 -I'll go along with Joey there, said Mickah. (DOYLE, 1987, p. 100-101)

A tradução da segunda citação em português é:

Outra coisa que Jimmy percebeu é que todos estavam gritando por Trem Noturno.
 -TREM NOTURNO, Deco gritou
 AH MINHA NOSSA -
 TREM NOTURNO
 AH MINHA NOSSA
 TREM NOTURNO
 TREM NOTURNO
 TREM NOTURNO -- VEM
 As back vocals levantaram os braços direitos e puxaram os apitos.
 --FIUUUU FIU-
 -TREM
 Deco limpou sua testa e abriu os botões da camisa.
 -NOTURNO
 -Mais!
 -MAIS!
 Eles pediram mais, mas aquele era o fim. Três vezes em uma só noite era o suficiente.
 - Valeu, pessoal. - disse Deco. - Nós somos The Commitments. – Boa noite e Deus abençoe.
 -A gente devia era ganhar uma grana semana que vem, hein? - disse Mickah.
 Ele estava recolhendo os microfones.
 - Jimmy, disse Joey. - Estou preocupado com Dean.
 -O que deu com o Dean?
 -Ele me disse que tá escutando Jazz.
 -E o quê tem de errado com isso? - Jimmy quis saber.

-Tudo! - disse Joey do Trompete. - Jazz é a antítese do soul.
 -Que porra é essa?
 -Eu concordo com Joey. - disse Mickah. (tradução nossa)

Na segunda citação, aparecem novos *slangs* e modalidades de fala que não são encontradas na primeira citação. É um trecho com mais diálogo e narrativas do que a citação da música propriamente dita. Nessa citação, presente nas páginas 100-101, há algumas marcas de escrita como *annyway*, com a repetição da letra n, para *anyway*. Nesse caso, houve a omissão – que é a exclusão de termos excessivamente repetitivos ou desnecessários para a continuidade do processo de tradução (BARBOSA, 1990, p. 68) – desse termo para que pudesse recuperar o sentido do que o personagem estava falando. Com o acréscimo do *annyway*, o trecho iria ficar maior e o sentido desejado poderia não ser concretizado.

Para a tradução, foram escolhidas algumas marcas de oralidade em palavras que possam, de alguma forma, se aproximar da linguagem coloquial – aquela que é usada em situações informais – e oralizada na língua portuguesa. Os principais desafios para as traduções com marcas de oralidade são, principalmente, buscar aqueles correspondentes que, de alguma forma, representem uma espécie de regionalismo (socioleto), mas sem ridicularizar e estereotipar alguma classe ou população.

Como já citado, o *Southern American English* possui elisões orais nos finais das palavras. Da mesma maneira que, no inglês, o *-ing* se torna *-in*, no português, as palavras com gerúndio em *-ndo* podem ser grafadas em sua forma oral *-no*. Por exemplo: *gravando* se torna *gravano*. Essa elisão não é algo pertencente a determinado grupo social ou a um determinado grupo regional. Para evidenciar que a elisão é proposital, optou-se por marcar todas as elisões na tradução com um apóstrofo.

Além da mudança da grafia dos gerúndios, há a mudança da tradução de *I'm*, que seria *estou/eu estou* para *tô*, que também indica a grande presença de oralidades verbais. Essas mudanças também podem ser notadas quando a tradução de *see* para *vê* ao invés de *ver*, *goin'* por *vô* e *goin' down* por *descê*.

No processo de tradução de *Night Train*, a única marca de oralidade utilizada foi o “me leva *pra casa*” como tradução do verso “take me home”, na penúltima estrofe. Assim, foi possível manter uma tradução palavra por palavra, mas de uma forma em que o texto não perdeu o sentido e não se tornou uma tradução embelezadora.

Para a tradução, encontra-se novamente, os desafios de modificar os gerúndios presentes, a partir do momento em que a música se torna “regionalizada” pela banda, e Deco começa a gritar *gettin'...*, onde há a presença de *slangs*, que são uma espécie de gírias e

idiomatismos encontrados em uma determinada localização. Nesse caso, utiliza-se *slangs* falados na Irlanda. No romance, a presença da palavra *slagged*, determina que a pessoa que está no trem foi feita de chacota pelos amigos.

Algumas gírias no idioma original podem não ser identificadas no idioma de chegada, seja por inadequação gramatical, seja por diferenças culturais. Às vezes, a tradução do termo original é bem difícil, e uma adequação para um termo na língua de chegada pode mudar o sentido do texto. Sendo assim, o leitor pode efetuar pesquisas para descobrir o que determinada gíria significa.

Para a tradução desses *slangs*, foram consultados alguns dicionários online⁶ de *slangs* feito por moradores da Irlanda com o intuito de ajudar turistas e admiradores do país a aprender mais sobre a forma coloquial da fala do país.

Além dos *slangs* verbais, como *slagged* e *gettin' chips*, há o uso de gírias com contexto religioso, como *jaysis*, equivalente para *Jesus*. Para o português, foi buscado um equivalente que é falado em todo o país: *Nossa*. Como o texto ainda mantém um tom elevado de oralidade, a tradução foi feita com a elisão que conseguisse manter a gíria da mesma forma em que ela é falada em português.

3.2 A TRADUÇÃO DAS MÚSICAS COMPLETAS

Neste item, pretende-se criar um anexo com a “tradução literal” das músicas presentes nas páginas selecionadas, para que os leitores que desconhecem o tema das letras citadas possam entender a função intertextual daquelas canções no romance. Assim como mencionado anteriormente, uma das funções principais da tradução é apresentar um contexto e sentido da música. A tradução literal traz essa mesma função, de apresentar uma tradução comum.

De acordo com Heloísa Barbosa, em *Procedimentos Técnicos de Tradução* (1990), a *tradução literal*, da mesma forma que a tradução *palavra por palavra*, já que, segundo Barbosa (1990), tem a função de ser uma espécie de texto comparativo com o texto original, que é o que irá acontecer ao decorrer do trabalho, na criação do anexo na fase da tradução das músicas completas, antes da citação. A tradução *palavra por palavra* é aquela tradução que mantém os mesmos segmentos textuais na LT (língua de tradução), com as categorias em uma mesma

⁶ A maioria dos *sites* consultados possuem a lista de *slangs* com o significado e uma frase de contexto na frente, para que o entendimento do leitor seja mais fácil. Para a exemplificação do slang *slagged*, foi utilizado a tabela do site Ireland Before you Die (<https://www.irelandbeforeyoudie.com/irish-slang-top-80-most-used-expressions/>). Acesso em: 20 mai. 2018.

ordem sintática, utilizando vocábulos cujo semanticismo seja aproximadamente idêntico ao dos vocábulos presentes na TLO (texto na língua original).

Esse tipo de tradução é considerado, por alguns autores, como uma forma de aproximar o leitor da língua estrangeira, de uma maneira que a o texto que está escrito fique mais próximo da língua de partida do que da língua de chegada. O tradutor e pesquisador francês Antoine Berman, em *A Tradução e a Letra ou o Albergue do Longínquo*, define a tradução “palavra por palavra” como uma modalidade de crítica:

Do outro lado, há essas traduções embelezadoras que se fazem a partir da “palavra por palavra” filológica, e que são destinadas aos “não-especialistas”. O mesmo filólogo pode propor duas versões de uma mesma obra, uma “crítica”, mas pouco “legível”, a outra, “retocada” para o “grande público”. (BERMAN, 2007, p. 161-162)

A tradução literal das duas músicas completas citadas nas passagens do romance que foram traduzidas e comentadas permite introduzir novas informações ao texto de chegada. Essas informações visam complementar e contribuir para a compreensão desse texto. Esse acréscimo de informações amplia o material de leitura da tradução em relação ao texto de partida. A tradução completa da música *Chain Gang*, gravada por Sam Cooke pela primeira vez no disco *Swing Low* (1961):

I hear somethin' sayin'	Escuto algo que diz
That's the sound of the men working on the chain ga-a-ang	Esse é o som dos trabalhadores da gangue das corren- en-tes
That's the sound of the men working on the chain gang	Esse é o som dos trabalhadores da gangue das corren- en-tes
All day long they're singin' (Hoooh aah) (hoooh aah) (Hoooh aah) (hoooh aah)	Cantam o dia inteiro (Hoooh aah)
That's the sound of the men working on the chain ga-a-ang	Esse é o som dos trabalhadores da gangue das correntes Esse é o som dos trabalhadores da gangue das corren- en-tes
That's the sound of the men working on the chain gang	
All day long they work so hard Till the sun is goin' down Working on the highways and byways And wearing, wearing a frown You hear them moanin' their lives away Then you hear somebody sa-ay	Trabalham duro o dia inteiro Até o sol descer Trabalhando nas rodovias E com uma cara, com uma cara feia Você escuta eles reclamando da vida Até ouvir alguém falar
That's the sound of the men working on the chain ga-a-ang	Esse é o som dos trabalhadores da gangue das corren- en-tes
That's the sound of the men working on the chain gang	Esse é o som dos trabalhadores da gangue das corren- en-tes

Can't ya hear them singin'	Não consegue ouvir eles cantando
Mm, I'm goin' home one of these days	Mm, um dia desses eu vô para casa
I'm goin' home see my woman	Vou ver a minha mulher
Whom I love so dear	Que eu tanto amo
But meanwhile I got to work right he-ere	Mas enquanto isso, tenho que trabalhar aqui
That's the sound of the men working on the chain	Esse é o som dos trabalhadores da gangue das corren-
ga-a-ang	en-tes
That's the sound of the men working on the chain	Que esse é o som dos trabalhadores da gangue das
gang	corren-en-tes
All day long they're singin', mm	Cantam o dia inteiro, mm,
My, my, my, my, my, my, my, my, my work is so	Meu, meu, meu, meu, meu, meu, meu, meu, meu
hard	trabalho é tão duro
Give me water, I'm thirsty	Me dá água, estou com sede.
My, my work is so hard	Meu, meu trabalho é tão duro
Oh my, my, my, my, my, my work is so hard. ⁷	Oh, meu, meu, meu, meu, meu, meu trabalho é tão
	duro.
	(tradução nossa)

Para a tradução completa da música *Night Train*, um dos desafios encontrados foi encontrar os equivalentes das cidades em português. As cidades dos Estados Unidos possuem equivalentes em português, alguns bem conhecidos, apesar da grafia aportuguesada que as tornam incomum, como *Nova Iorque* ou *Nova Orleans*. No restante da música, não foram encontradas dificuldades de tradução. Diferentemente das cidades dos Estados Unidos, as cidades da Irlanda não possuem um equivalente aportuguesado. Dessa forma, foi preciso manter os nomes em inglês.

A tradução completa da música *Night Train*, de James Brown, que a gravou pela primeira vez em 1961 e a lançou no ano seguinte no disco *James Brown presents his Band* (1962):

All aboard the night train	Todos a bordo do trem noturno
Miami, Florida	Miami, Flórida
Atlanta, Georgia	Atlanta, Geórgia
Raleigh, North Carolina	Raleigh, Carolina do Norte
Miami, Florida	Miami, Flórida
Atlanta, Georgia	Atlanta, Geórgia
Raleigh, North Carolina	Raleigh, Carolina do Norte
Washington D.C.	Washington D.C.
Oh, and Richmond, Virginia too	Ah, e Richmond, Virgínia também

⁷ Disponível em: <https://www.azlyrics.com/lyrics/samcooke/chaingang.html>. Acesso em: 14 jun. 2018.

Baltimore, Maryland
 Philadelphia
 New York City
 Take me home
 Boston, Massachusetts
 And don't forget New Orleans
 The home of the blues

Oh, yeah, night train
 Night train, night train.⁸

Baltimore, Maryland
 Filadélfia
 A cidade de Nova Iorque
 Me leva pra casa
 Boston, Massachusetts
 E não se esqueça de Nova Orleans
 A casa dos blues

Ah, sim, trem noturno
 Trem noturno, trem noturno. (tradução nossa)

O público-alvo do romance *The Commitments* são falantes do inglês e, em particular, admiradores do gênero das músicas apresentadas no romance. Além disso, parte do público são pessoas que conheceram a obra depois de assistirem ao filme homônimo dirigido por Alain Parker (1991) ou tiveram acesso à trilha sonora do mesmo por meio de rádios ou mídias digitais. A tradução palavra por palavra das duas músicas *soul* citadas nas páginas traduzidas é destinada ao destinatário da tradução que desconhece ou não tem familiaridade com o tema tratado nessas músicas.

A criação do anexo com a música completa se deve ao fato de que o novo público-alvo, que é o destinatário da tradução, pode não ter conhecimento sobre as músicas citadas nas passagens. Com esse anexo, esse destinatário pode conhecer as músicas por meio da tradução em português. Além disso, esse anexo com a tradução das músicas também permite preencher e contribuir com um *background* cultural pressuposto pelo romance.

Essas novas informações oferecidas pelo próprio tradutor poderiam ser dispostas em diferentes lugares da tradução, como notas de rodapé, por exemplo. A escolha de introduzir essa tradução em um anexo separado do resto da tradução visa evitar que o leitor interrompa sua leitura. Com isso, ele pode ir até o final do romance quando quiser, de acordo com que a leitura vai sendo feita. Se a tradução fosse inserida em uma nota de rodapé, por exemplo, o leitor seria estimulado a parar sua leitura para lê-la.

A ausência do anexo obrigaria o leitor a buscar uma tradução em sites de letras, interrompendo ainda mais intensamente sua leitura. A presença do anexo permite ao leitor conhecer melhor a música citada, por um lado, e o sentido da sua citação no romance, por outro. As traduções literais das músicas visam, assim, permitir essa aproximação com a música em inglês e oferecer o texto completo citado parcialmente no romance. Com isso, o leitor pode cotejar a tradução completa e atualizar o seu sentido no contexto em que é citada no romance.

⁸ Disponível em: <https://www.azlyrics.com/lyrics/jamesbrown/nighttrain.html>. Acesso em: 14 jun. 2018.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa buscou, principalmente, traduzir e refletir sobre a tradução de passagens importantes do livro *The Commitments*, de Roddy Doyle. A tradução procurou se valer de marcas de oralidade que pudessem produzir o efeito de verossimilhança aos diálogos de que o livro é essencialmente constituído.

As marcas de oralidade usadas na tradução foram escolhidas de acordo com a forma com que o diálogo dos personagens é montado, tentando ao máximo demonstrar que se trata de um diálogo entre músicos jovens que abusam de gírias e *slangs*.

Nas passagens selecionadas, são citadas duas músicas *soul*. O trabalho da citação no livro, entendido no sentido definido por Compagnon, confere um novo sentido àquelas músicas. Como esse novo sentido pressupõe o sentido das próprias músicas na sua integridade, optou-se pela criação de um anexo, que tem a função de auxiliar o leitor a acompanhar o texto sem parar sua leitura para fazer pesquisas.

Com o desenvolvimento dos estudos acerca dos dialetos, pode-se perceber que as marcas presentes no Southern English e no African-American English são marcas “pequenas”, elas acabam não se tornando relevantes para a tradução, por se tratar de marcas comuns em outras variedades do inglês, e não exclusivas do inglês sulista ou da variante afro-americana do inglês.

Todos os tópicos discutidos, como os de intertextualidade, citação e marcas de oralidade envolvem um grande número de dificuldades de tradução. Essa foi uma “tradução primeira” de passagens do romance *The Commitments*, que pode abrir passagem para estudos posteriores à nível de pós-graduação.

REFERÊNCIAS

- ENCYCLOPEDIA BRITANNICA. *Roddy Doyle: Biography*. Disponível em: <<https://www.britannica.com/biography/Roddy-Doyle>> Acesso em: 23 out. 2017.
- ALLBRITTEN, R. M. *Sounding Southern: Phonetic features and dialect perceptions*. 2011.
- BARBOSA, H. G. *Procedimentos técnicos da tradução: uma nova proposta*. Campinas: Pontes, 1990.
- BERMAN A. *A tradução e a letra*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.
- BRITTO, P. H. *A tradução literária*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2017.
- CARVALHO, Solange Peixe Pinheiro de. *A tradução do socioleto literário: um estudo de Wuthering Heights*. Tese de Doutorado. Dissertação (Mestrado em Estudos Estilísticos e Literários em Inglês) – Departamento de Letras Modernas, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.
- COMPAGNON, A. *O trabalho da citação*. Belo Horizonte: UFMG, 1996.
- DOYLE, R. *The Commitments*. Dublin: Random House, 1987.
- _____. *O Furgão*. Trad. Euda Cavalcanti Luther. Rio de Janeiro: Estação Liberdade, 1991.
- _____. *A star called Henry*. Berlim: Ernst Klett Sprachen, 2008.
- _____. *Paddy Clarke Ha Ha Ha*. Dublin: Random House, 2010.
- _____. *The Snapper*. Dublin: Vintage, 1993.
- _____. *The Guts*. Dublin: Vintage, 2013.
- FREITAS, L. F. Intertextualidade e tradução. *Fragmentos*, Florianópolis, n. 35, p. 11-20, 2008.
- HATIM, B.; MASON, I. *Discourse and the translator*. Londres: Longman, 1990.
- HICKEY, R. *Irish English: History and present-day forms*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007
- HIRSCH, Irene. *A baleia traduzida: traduções de Herman Melville*. Cadernos de Literatura em Tradução, n. 1, p. 93-106, 1997.

LABOV, W.; ASH, S.; BOBERG, C. *The Atlas of North American English*. Berlin: Mouton de Gruyter, 2006.

NOWINSKA, M. *A intertextualidade no processo da tradução literária*. CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC, 11., São Paulo, 2008, **Anais...**: USP: 2008.