

## As traduções de Agatha Christie no Brasil: considerações sobre a representação da oralidade e o pós-colonialismo

*Vanessa Lopes Lourenço Hanes*

[vanessahanes@gmail.com](mailto:vanessahanes@gmail.com)

*Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC - CAPES)*

*University of Antwerp (UA)*

### **Resumo:**

No presente artigo dois modelos de traduções de um mesmo período histórico e publicadas pela mesma editora são analisados macro e microestruturalmente. O enfoque principal das análises são as representações escritas do discurso oral dos personagens de Agatha Christie nas traduções brasileiras, com destaque para o registro utilizado nos diálogos entre eles. Os dados levantados no estudo revelam que os livros de Agatha Christie representam claramente trocas culturais entre a América Latina e a Europa, reiteradas pelos achados de outros pesquisadores do tema, e ensinam sobre semelhanças na forma como a questão da oralidade tem sido abordada nacional e internacionalmente nas traduções de Agatha Christie, dando pistas sobre quais os elementos determinantes nesse processo no Brasil. As hesitações, exclusões, escolhas e estratégias demonstradas nesses dois textos representam opções sistemáticas da Agatha Christie brasileira que obviamente refletem considerações coloniais em termos de línguas, mas também em termos de gêneros literários.

**Palavras-chave:** Agatha Christie. Literatura traduzida. Oralidade. Registro.

### **Resumen:**

En este artículo se analizan, de forma micro y macro estructural, dos modelos de traducciones pertenecientes a un mismo período histórico, y publicadas por la misma editorial. El enfoque principal del análisis son las representaciones escritas del discurso oral de los personajes de Agatha Christie en las ediciones brasileñas, particularmente del registro utilizado en los diálogos. Los datos recopilados en el estudio muestran que los libros de Agatha Christie representan, claramente, intercambios culturales entre América Latina y Europa, fenómeno reiterado por otros investigadores del tema. Su trabajo traducido indica cómo la oralidad se ha abordado tanto a nivel nacional como a nivel internacional en las traducciones de Agatha Christie, dando pistas de cuáles son los elementos determinantes en Brasil. Las hesitaciones, exclusiones, elecciones y estrategias en estos dos textos representan opciones sistemáticas de la Agatha Christie brasileña que, obviamente, reflejan consideraciones coloniales en términos de lenguas, así como en términos de géneros literarios.

**Palabras clave:** Ágata Christie. Literatura traducida. Oralidad. Registro.

### **Abstract:**

In this article a macro- and micro-level analysis of two translation models from the same historical period and published by the same publishing house is carried out. Focusing mainly on written representations of Agatha Christie's oral discourse in Brazilian translations, particularly the register used, a cultural exchange between Latin America and Europe was clearly demonstrated, a phenomenon reiterated by similar studies. Her translated works are indicative of how orality is being dealt with on both national and international levels, leaving clues about decisive elements of this process in Brazil. The hesitations, exclusions, choices and strategies demonstrated in both translations represent systematic options in Brazilian versions of Agatha Christie that distinctly reflect colonial options in terms of languages and literary genres.

**Keywords:** Agatha Christie. Translated literature. Orality. Register.

## **Introdução: Estabelecendo uma conexão entre a dinâmica cultural brasileira e as traduções de Agatha Christie**

As traduções das obras de Agatha Christie enquanto objeto de pesquisa dentro da América Latina e, mais especificamente, dentro do Brasil, dão margem a questionamentos únicos. Seria possível perguntar, ao considerar tais traduções: Será que o desenvolvimento das tradições literárias brasileiras favoreceu ou desfavoreceu os gêneros periféricos, como as obras de Agatha Christie? Será que a questão do discurso literário canônico, ou a existência de uma língua canonizada no Brasil, tem sido uma desvantagem para a produção de traduções? Estes questionamentos demonstram, desde já, o tipo de discussão proposta pelo presente estudo.

O leitor não deve esperar aqui algo como “Agatha Christie no Brasil”, nem tampouco “As obras de Christie em português”. Este artigo visa ir além, demonstrando que uma das surpresas de analisar as traduções de Agatha Christie em português é descobrir que o mundo se encontra nestes livros, de diversas maneiras.

De acordo com Simon (1997, p. 463), “*translation studies (...) investigates the linguistic and textual realization through which cultural exchange takes place*”.<sup>1</sup> O objetivo aqui é colocar isso em prática, verificando essa troca cultural entre a América Latina e a Europa representada nas traduções de Agatha Christie no Brasil, e também o que pode ser aprendido através delas.

### **Oralidade, literatura e tradução**

Uma das opções fascinantes para estudos na área de literatura traduzida no Brasil é a questão das representações escritas do discurso oral. A oralidade ou, mais especificamente, a questão língua oral *versus* língua escrita é um assunto complexo e delicado no país, o que tem relação com o fato de que a língua não é tão institucionalizada no Brasil como em outros países com tradições escritas e literárias mais antigas. Segundo Aguiar (2007), impulsionada pela abolição da escravatura e pela independência do país, uma tendência nacionalista emergiu entre o final do século XIX e o início do século XX e, a partir daí, vieram os primeiros esforços para consolidar a ortografia brasileira. Aguiar ainda cita Veríssimo (1977), o qual corrobora que o português não tinha uma ortografia estabelecida nem no Brasil nem em Portugal naquela época. Cada escritor e cada editora desenvolviam sua representação ortográfica peculiar. Isto confirma a afirmação de Hobsbawm (1996, p. 1068) quando ele diz que “*historically, the coexistence of peoples of different languages and cultures is normal; or, rather, nothing is less common than countries inhabited exclusively by people of a single uniform language and culture*”.<sup>2</sup> O Brasil, como nação de

<sup>1</sup> “os estudos da tradução (...) investigam a realização linguística e textual através da qual a troca cultural acontece”. (Doravante todas as traduções do inglês são de minha autoria).

<sup>2</sup> “historicamente, é normal a coexistência de povos de diferentes línguas e culturas; ou melhor, nada é menos comum do que países habitados exclusivamente por pessoas com uma única cultura e língua uniformes”.

fala portuguesa, provou ser um país de muitas línguas portuguesas, em nível ortográfico e, ainda hoje, em nível oral.

Portanto, devido à sua relevância, o foco deste estudo é a oralidade, ou seja, a maneira como o discurso oral é utilizado em obras literárias populares traduzidas no Brasil, observando e descrevendo como tipos particulares de representações escritas do discurso oral são vertidos e filtrados no português brasileiro.

A oralidade é um tópico cativante, provavelmente graças à sua conexão com a essência da humanidade e da comunicação/interação humana. Walter Ong, um dos principais proponentes da oralidade como tema de investigação acadêmica, escreveu que “*human society first formed itself with the aid of oral speech, becoming literate very late in its history, and at first only in certain groups*” (Ong, 2002, p. 2).<sup>3</sup>

No entanto, a certa altura, a maioria das culturas se tornou alfabetizada e, falando de forma muito simplista, com o tempo a escrita passou a ser utilizada não somente para fins estritamente utilitários, mas também para entreter e para compartilhar pontos de vista filosóficos, religiosos e políticos na forma de obras literárias de ficção e não ficção. Durante a história estas obras literárias se espalharam em maior ou menor escala por diferentes motivos, inclusive como meio de colonização.

Este mesmo processo, em andamento na maioria, senão em todas as nações em desenvolvimento do mundo globalizado, também está ocorrendo no Brasil, onde tal “colonização literária” ainda se encontra em plena atividade. Segundo Wyler (2003), com base em dados de 1987, 80% dos livros de prosa, poesia e referência, bem como manuais e catálogos publicados no Brasil, são traduzidos. Deste modo, não é um exagero dizer que os leitores brasileiros são principalmente, e quase que exclusivamente, leitores de obras traduzidas.

Neste imenso universo de materiais traduzidos, os livros escritos originalmente em inglês são dominantes. De acordo com dados do *Index Translationum*<sup>4</sup>, o inglês é a língua mais traduzida no Brasil (34.048 títulos), com o francês ocupando um distante segundo lugar (5.764 títulos).

Uma vez que o inglês é a fonte predominante de literatura estrangeira no Brasil, o presente estudo se atém a um aspecto prevalente nos estudos da literatura de língua inglesa, mas ainda pouco abordado sistematicamente no âmbito da literatura traduzida publicada em português brasileiro: a representação do discurso oral nestes textos escritos. Desta forma, são apresentadas aqui análises de dois livros em língua inglesa traduzidos para o português brasileiro e das abordagens usadas para traduzi-los.

As duas obras selecionadas são, como já mencionado, romances policiais de Agatha Christie. A passagem apresentada abaixo foi extraída de uma destas histórias, e é usada para melhor introduzir o assunto e direcionar as primeiras reflexões sobre a questão das representações escritas do discurso oral no Brasil. A

<sup>3</sup> “a sociedade humana, a princípio, formou-se com o auxílio do discurso oral, tornando-se letrada bem mais tarde em sua história, e inicialmente somente em certos grupos”.

<sup>4</sup> <http://www.unesco.org/xtrans/bsstatexp.aspx>

citação foi retirada do clímax da tradução brasileira de *Murder on the Orient Express* feita por Archibaldo Figueira (em português brasileiro, *Assassinato no Expresso do Oriente*, edição de 1979), onde diferentes personagens se encontram e seu discurso oral é apresentado. O texto original em inglês também é citado para permitir a comparação:

<p>The passengers came crowding into the restaurant car and took their seats round the tables. They all bore more or less the same expression, one of expectancy mingled with apprehension. The Swedish lady was still weeping, and Mrs. Hubbard was comforting her.</p> <p>"Now you must just take a hold on yourself, my dear. Everything's going to be perfectly all right. You mustn't lose your grip on yourself. If one of us is a nasty murderer, we know quite well it isn't you. Why, anyone would be crazy even to think of such a thing. You sit here, and I'll stay right by you—and don't you worry any." Her voice died away as Poirot stood up.</p> <p>The Wagon Lit conductor was hovering in the doorway. "You permit that I stay, Monsieur?"</p> <p>"Certainly, Michel."</p> <p>Poirot cleared his throat.</p> <p>"Messieurs et mesdames, I will speak in English since I think all of you know a little of that language. We are here to investigate the death of Samuel Edward Ratchett—alias Cassetti. There are two possible solutions of the crime.</p> <p>(...)</p> <p>"Comment?" ejaculated M. Bouc, startled.</p> <p>"But I will put before you an alternative theory. It is very simple. Mr. Ratchett had a certain enemy whom he feared. He gave Mr. Hardman a description of this enemy and told him that the attempt, if made at all, would most probably be made on the second night out from Stamboul.</p> <p>(...)</p> <p>"That's so," said Mrs. Hubbard,</p>	<p>Os passageiros foram chegando ao carro-restaurante e ocupando as mesas. Todos apresentavam mais ou menos a mesma expressão de expectativa misturada à apreensão. A sueca continuava chorando enquanto Mrs. Hubbard a consolava.</p> <p>– Agora você precisa controlar-se querida. Tudo estará perfeitamente bem. Não perca a fé. Se um de nós é o assassino, sabemos muito bem que não é você. Ninguém seria louco para imaginar nisso. Sente aqui e fique calma. Não tenha medo.</p> <p>Mrs. Hubbard calou-se ao ver Poirot se levantar. O condutor colocou-se perto da porta.</p> <p>– Posso ficar por aqui, senhor?</p> <p>– Certamente, Michel.</p> <p>– Messieurs e Mesdames – Poirot pigarreou -, falarei em inglês, pois acho que todos conhecem a língua. Estamos aqui para investigar a morte de Samuel Edward Ratchett, aliás Cassetti. Há duas soluções possíveis para o crime.</p> <p>(...)</p> <p>– Comment? - interrompeu Bouc, surpreso.</p> <p>– Mas colocarei agora uma alternativa. É muito simples. Mr. Ratchett tinha um certo inimigo o qual temia. Deu a Mr. Hardman uma descrição dele e contou-lhe da possibilidade de um atentado que provavelmente se daria na segunda noite após a partida.</p> <p>(...)</p> <p>– Então – disse Mrs. Hubbard – foi assim.</p>
--	---

<p>nodding her head.          (...)                   Everybody gasped.          "What about that watch?" demanded Mr. Hardman.          "There you have the explanation of the whole thing. Mr. Ratchett had omitted to put his watch back an hour as he should have done at Tzaribrod.          (...)                   "But it is absurd, that explanation!" cried M. Bouc. "What of the voice that spoke from the compartment at twenty-three minutes to one? It was either the voice of Ratchett—or else that of his murderer."          "Not necessarily. It might have been—well—a third person. One who had gone in to speak to Ratchett and found him dead.          (...)                   "C'est possible," admitted M. Bouc grudgingly.          Poirot looked at Mrs. Hubbard. "Yes, Madame, you were going to say—"          "Well, I don't quite know what I was going to say. Do you think I forgot to put my watch back too?"          "No, Madame. I think you heard the man pass through—but unconsciously.          (...)                   "Well, I suppose that's possible," admitted Mrs. Hubbard.          Princess Dragomiroff was looking at Poirot with a very direct glance. "How do you explain the evidence of my maid, Monsieur?"          "Very simply, Madame. Your maid recognised the handkerchief I showed her as yours. She somewhat clumsily tried to shield you.          (...)                   The Princess bowed her head. "You have thought of everything, Monsieur. I—I admire you."          There was a silence.          Then everyone jumped as Dr.</p>	<p>(...)          Notou-se um falatório.          – Que dizer do relógio? – perguntou Hardman.          – É a explicação de tudo. Ratchett esquecera de atrasar o relógio uma hora em Tzaribrod.          (...)                   – Mas esta explicação – comentou Bouc – é absurda. E quem falou com o condutor às 23 para uma? Era Ratchett ou o assassino?            – Não necessariamente. Pode ter sido uma terceira pessoa. Alguém que tivesse ido falar com Ratchett e encontrou-o morto.          (...)                   – C'est possible – admitiu Bouc.          – Mas – Poirot voltou-se para Mrs. Hubbard – Madame ia dizendo qualquer coisa...          – Não sei bem o que ia dizer. Acha que esqueci também de atrasar o meu relógio?          – Não, Madame, acho que a senhora ouviu o homem passar, mas inconscientemente.          (...)                   – Sim, creio ser possível.            – Como explica – a princesa Dragomiroff foi incisiva – o depoimento de minha dama-de-companhia?          – Muito simples Madame. Ela reconheceu o lenço que eu lhe mostrei, e tentou então protegê-la.          (...)                   – O senhor – a princesa inclinou a cabeça – pensou em tudo, Monsieur. Eu... eu o admiro..          Fez-se silêncio por um momento, e então todos se voltaram para o Dr. Constantine, que acabava de dar um</p>
---	--

<p>Constantine suddenly hit the table a blow with his fist.          "But no," he said. "No, no, and again no! That is an explanation that will not hold water. It is deficient in a dozen minor points. The crime was not committed so—M. Poirot must know that perfectly well." (Christie 194-197)</p>	<p>murro na mesa:          – Não! Não, e não! Essa explicação é inconsistente. Há uma dúzia de pontos na qual é falha. Monsieur Poirot sabe que a coisa não foi assim. (Christie 181-183).</p>
--	--

Há poucas línguas nas quais esta passagem não foi traduzida. Entretanto, algumas opções particulares neste texto caracterizam a representação específica do discurso literário traduzido no Brasil. Desafiadoras questões iniciais estão em jogo neste excerto: há diferenciações regulares no discurso oral em formato escrito apresentado pelos diferentes personagens? O discurso oral apresentado é compatível com o discurso oral do brasileiro na “vida real” (essas construções realmente aparecem em conversações cotidianas entre brasileiros)? Por que é que, à primeira vista, as conversas em português parecem estar escritas em um registro tão formal? A representação dos discursos desses personagens corresponde à forma como são apresentados no texto em inglês? Uma exploração cuidadosa deste texto e de outros textos relacionados busca responder a esses questionamentos.

### **A relevância de Agatha Christie no polissistema de literatura traduzida no Brasil**

Há muitas razões para selecionar os romances e o mundo de Agatha Christie como um teste da organização social e discursiva no período de transição entre o final dos hábitos coloniais e o novo mundo pós-colonial no Brasil e na América Latina.

Dentre os autores de língua inglesa publicados com sucesso no Brasil, Agatha Christie se destaca devido à sua duradoura importância e onipresença no mercado literário, o que pode ilustrar sistematicamente como os romances policiais representam muitas características chave do discurso literário, incluindo a distinção entre o discurso oral e o discurso escrito.

De acordo com o *Index Translationum*, Christie é a segunda autora mais traduzida no Brasil, com 307 traduções listadas. No entanto, há alguns pontos que precisam ser considerados com relação à precisão desta ferramenta, devido a, pelo menos, cinco razões: 1) o *link* para as traduções de Agatha Christie no Brasil, na verdade, leva o leitor a uma página que mostra não 307, mas 315 resultados de traduções; 2) a lista de traduções em português brasileiro indica que muitas delas são somente reimpressões de uma tradução pela mesma editora, ou por uma editora diferente; 3) o *Index* não inclui as seis obras de Christie escritas sob o pseudônimo de Mary Westmacott; 4) a primeira tradução mencionada pelo *Index Translationum* foi publicada somente em 1978, embora, de acordo com Amorim (2000), Christie já era traduzida no Brasil no início da década de 1930. Apesar de os livros

mencionados pelo *Index* poderem ser reimpressões da mesma tradução (e muitos certamente o são, já que o *site* menciona o número da edição citada), existe uma ampla possibilidade de que os livros tenham sido traduzidos previamente; e 5) os dados disponíveis não são suficientemente atualizados, deixando uma lacuna de mais de cinco anos de possíveis novas traduções não documentadas, tais como muitas recentemente publicadas pela L&PM Pocket.

Todavia, o número fornecido pelo *Index Translationum* ainda permite seguramente considerar Christie como uma das autoras internacionais de maior sucesso no Brasil. Isto se mostra razoável especialmente se considerar-se que a maioria dos dados imprecisos providos pelo *Index* permite um número maior, e não menor, de traduções existentes.

Há dezenas de livros escritos por Christie disponíveis no mercado literário brasileiro (até o momento foram encontradas 93 obras traduzidas). Uma única editora, a Editora Nova Fronteira, oferece 69 títulos diferentes de autoria de Christie em seu catálogo. A L&PM tem 56 títulos disponíveis em seu *site* (alguns dos quais são os mesmos títulos oferecidos pela Nova Fronteira). A Editora Record publicou 58 títulos de Christie. A autora foi publicada por, pelo menos, 15 editoras diferentes no Brasil. Interessantemente ela também foi traduzida por muitos profissionais: ao menos 81 tradutores em português brasileiro. Porém, somente dois autores brasileiros de sucesso traduziram Christie, duas mulheres: Clarice Lispector e Rachel de Queiroz. Lispector traduziu *Cai o Pano* (*Curtain*), *O Retrato* (*Unfinished Portrait*) e *A Carga* (*The Burden*), os últimos dois originalmente publicados sob o pseudônimo de Mary Westmacott, e Rachel de Queiroz traduziu *O caso do Hotel Bertram* (*At Bertram's Hotel*). Todos os outros livros de Christie foram traduzidos por tradutores renomados ou por profissionais de tradução desconhecidos.

Este estudo realiza uma análise das traduções de representações escritas do discurso oral presentes em uma amostra de dois romances de Agatha Christie publicados no Brasil pela mesma editora no mesmo período histórico, e depois compara a abordagem utilizada pelos tradutores brasileiros com aquela adotada por tradutores em outros países, para começar a descobrir regularidades na tradução do discurso oral da “rainha do crime” em nível nacional e internacional, mapeando traços gerais e também traços específicos da tradução do discurso oral em obras literárias no Brasil pós-colonial.

Um ponto que pode ter papel relevante nas descobertas deste estudo é que as duas traduções analisadas foram feitas por duas pessoas de perfis profissionais consideravelmente diferentes: uma delas feita por uma autora renomada considerada um dos principais nomes da literatura brasileira, e a outra feita por um tradutor “convencional”, o que, neste contexto, significa um profissional de tradução sem reputação como escritor por trás de seu nome: *Cai o Pano* (*Curtain*), traduzido por Clarice Lispector, e *Assassinato no Expresso do Oriente* (*Murder on the Orient Express*), já citado previamente, traduzido por Archibaldo Figueira.

Estes dois livros foram escolhidos, em primeiro lugar, devido à sua relevância na bibliografia geral de Christie, sendo duas de suas obras de maior sucesso. Ademais, a obra de Christie tem um componente internacional bem marcante, mas um dos

seus personagens se destaca de forma especial: Hercule Poirot, o detetive belga que resolve os mistérios em ambas as histórias, cujo discurso é analisado juntamente com aquele dos outros personagens. E, finalmente, sua publicação pela mesma editora no mesmo período histórico proporciona melhores chances para a busca de regularidades.

### **Do macro ao micro: considerações sobre o *corpus***

A abordagem usada para a análise se baseia principalmente no conceito de normas tradutórias de Toury (1995), e nas diretrizes de Lambert e van Gorp (1985) para a descrição de traduções através de análises em nível preliminar, macro e micro. Inicialmente as características preliminares e macroestruturais dos textos traduzidos são analisadas, incluindo atenção aos detalhes paratextuais das cópias físicas. Posteriormente, são considerados os elementos em nível micro.

A microanálise leva em conta elementos em ocorrências de discurso direto. Assim sendo, o foco no discurso oral em formato escrito permeia toda a análise. Para tornar a análise do discurso oral mais factível, adota-se um critério direcionador: atenção especial é dispensada ao registro usado nas traduções.

Hatim e Mason (1993), usando a estrutura descritiva estabelecida por Halliday, McIntosh e Stevens (1969), reconhecem duas dimensões na variação linguística: variedades relacionadas com o usuário (chamadas de dialetos), e variedades relacionadas com o uso, conhecidas como registros. Eles apontam que os registros diferem uns dos outros primordialmente na forma da linguagem (por exemplo, uso de certas estruturas gramaticais ou de vocabulário).

Halliday, McIntosh e Stevens (87) fazem a seguinte colocação sobre o registro:

The category of register is postulated to account for what people do with their language. When we observe language activity in the various contexts in which it takes place, we find differences in the type of language selected as appropriate to different types of situation.<sup>5</sup>

Neste estudo, a “situação” é considerada em contextos específicos onde os registros foram usados, para analisar a “propriedade” do registro utilizado em um dado tipo de situação. Porém, a ideia não é verificar a qualidade das traduções, mas sim procurar regularidades numa dada situação em livros escritos por Agatha Christie e traduzidos no Brasil. Regularidades aqui são compreendidas conforme o conceito estabelecido por Toury (1995), que as percebe como evidências de normas tradutórias em um determinado contexto. Este autor explica que a tradução tem como foco a cultura alvo, e que cada cultura apresenta certas normas que regulam como certos textos são abordados.

Além disso, no tocante aos discursos orais e escritos, acadêmicos da área de estudos da tradução já demonstraram uma função particular da questão do registro, a saber, sua ligação com as funções narrativas em textos e gêneros narrativos. Deste modo,

---

<sup>5</sup> A categoria de registro é postulada para explicar o que as pessoas fazem com a sua língua. Quando observamos a atividade linguística nos vários contextos em que ela acontece, descobrimos diferenças no tipo de linguagem selecionada como apropriada para diferentes tipos de situação.



o presente texto também considera os escritos de Hermans e Schiavi (1996) sobre o discurso narrativo como parte de sua base teórica para a análise.

### **Análise preliminar e macroanálise do *corpus*: considerando a editora, os tradutores e os paratextos em geral**

As traduções são analisadas de acordo com a ordem cronológica de sua publicação em inglês, uma vez que não foi possível determinar o ano exato de publicação da primeira edição de uma das traduções em português brasileiro estudadas. São consideradas duas edições diferentes da mesma tradução de cada livro analisado, com uma lacuna de algumas décadas entre elas, para verificar quaisquer mudanças diacrônicas na abordagem usada pela editora responsável pelas publicações.

*Murder on the Orient Express* foi publicado pela primeira vez no Reino Unido em 1934, e é, portanto, o primeiro livro analisado. A edição mais antiga de *Assassinato no Expresso do Oriente* usada aqui foi publicada no Brasil em 1979 pela Editora Nova Fronteira. Entretanto, esta já era a sétima edição do livro, de acordo com as informações encontradas no volume utilizado. Nenhuma informação sobre o ano de publicação da primeira edição no Brasil foi encontrada, e a edição mais antiga mencionada no *Index Translationum* é de 1984. Naquele ano, de acordo com o *site*, o livro já se encontrava na 12ª edição no Brasil (o que, mais uma vez, indica a popularidade de Christie no país na época, com cinco novas edições tendo sido impressas em somente cinco anos; ou, pelo menos, isto poderia indicar uma boa estratégia de *marketing* para fazer crer ser este o caso).

Conforme mencionado anteriormente, o livro analisado é parte de uma coleção da editora Nova Fronteira que ainda é comercializada atualmente. Um das orelhas do livro mostra que, no momento da publicação daquela edição de 1979, a coleção de obras de Agatha Christie da Nova Fronteira incluía 31 títulos. Porém, a orelha da 21ª edição do mesmo livro publicada em 2002, e também considerada nesta análise, inclui 68 títulos. Isto aponta a rápida progressão do prestígio de Agatha Christie no Brasil, suficiente para encorajar, em pouco mais de 20 anos, a publicação de 37 outros títulos escritos por ela.

A tradução de 1979 traz em uma das orelhas uma nota assinada pelo editor, escrita em tom de desculpas, e explicando que a capa padrão da série havia sido mudada neste livro específico devido ao famoso filme baseado na história; o editor oferece também a possibilidade de envio de uma capa padrão para os colecionadores da série que desejassem recebê-la. A outra orelha, como já mencionado, mostra o nome de outros títulos publicados pela série.

Lourenço, V. / *As traduções de Agatha Christie no Brasil: considerações sobre a representação da oralidade e o pós-colonialismo*

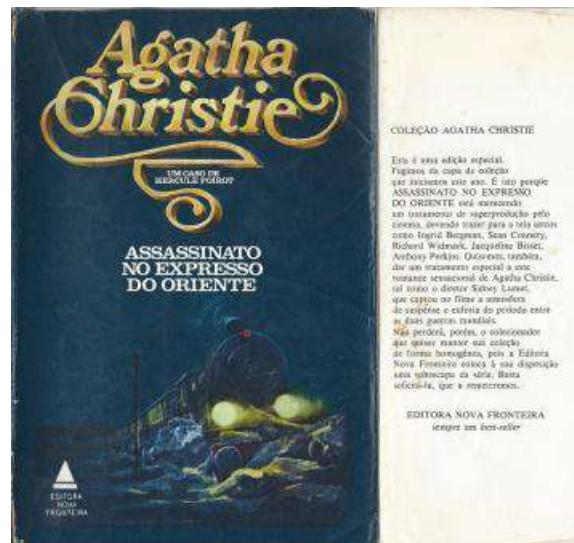


Figura 1 – Capa e orelha da edição de *Assassinato no Expresso do Oriente* de 1979

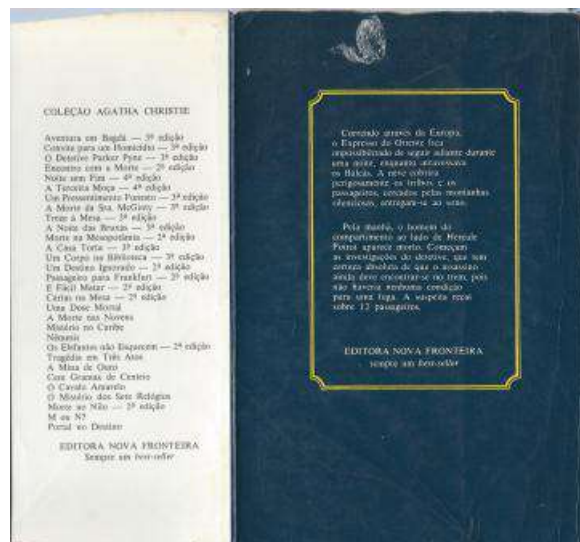


Figura 2 – Contracapa e orelha da edição de *Assassinato no Expresso do Oriente* de 1979

A capa do livro apresenta o nome da autora em fonte bastante visível quando comparada ao restante dos seus elementos, e menciona que o mistério é um caso solucionado por Poirot (o que mostra que o detetive já era famoso no Brasil na época); após isto se apresenta o título (em fonte bem menor do que o nome da autora), a edição, e o nome da editora aparece no canto esquerdo inferior.

Antes da folha de rosto, o livro apresenta uma antefolha com o nome do livro, uma passagem curta, porém crítica, da história, e o nome da coleção: “*Coleção Agatha Christie*”.

Em seguida, há a folha de rosto, onde, mais uma vez, são apresentados o nome da autora, o nome do livro (desta vez um pouco maior do que o nome de Agatha Christie), e a indicação, em fonte muito menor, de que o livro é uma tradução de Archibaldo Figueira.

Com base em resultados de pesquisas na *internet*, foi possível concluir que Archibaldo Figueira é conhecido principalmente como o tradutor de um dos mais famosos *best-sellers* de Agatha Christie. Apesar de haver alguns resultados para esse nome relacionados com escritos da área de sociologia, não é possível comprovar que realmente se referem à mesma pessoa, e, mesmo que o seja, ele definitivamente não era um escritor socialmente reconhecido, e não escreveu livros de ficção. Assim, para os objetivos deste estudo, Figueira pode ser classificado como um tradutor "convencional".

A presença do tradutor não é muito visível nos paratextos. Não há notas de tradução e nem elementos paratextuais escritos pelo tradutor, nem pelo editor.

O texto em si, no entanto, dá indícios de ser uma tradução. Por exemplo, na página 30 do texto em português lê-se: "Poirot, naquele momento, já sabia tudo sobre a filha de Mrs. Hubbard. Todos os passageiros que conheciam o inglês o sabiam.". Esta sentença se refere ao fato de que o inglês é a *lingua franca* para a comunicação no trem, o que torna claro que o texto é uma tradução do inglês, uma vez que todas as declarações da Sra. Hubbard com que o leitor tem contato são apresentadas a ele em português, apesar do fato de a personagem ser uma senhora americana. Hermans (1993) chama esse tipo de ocorrência em uma tradução de "*linguistic self-referentiality*",<sup>6</sup> e comenta que casos como este tornam a voz do tradutor, normalmente cuidadosamente escondida na vasta maioria das obras literárias, explícita.

Com relação à edição mais recente do mesmo livro (*Assassinato no Expresso do Oriente*), de 2002, as mudanças na apresentação são puramente estéticas. O estilo da capa mudou consideravelmente, mas o elemento principal ainda é o nome de Christie: apresenta-se uma réplica de sua assinatura, ainda maior do que o seu nome na edição mais antiga. O nome da editora desapareceu da capa. O nome do tradutor permanece no mesmo lugar, na folha de rosto, do mesmo tamanho. A edição mais recente tem 44 páginas a mais do que a anterior, o que pode ser explicado pelo uso de uma fonte maior. E a orelha da capa, que na edição anterior se referia ao filme baseado na história do livro, aqui lista alguns dos títulos dos livros da série, que continuam a ser apresentados na orelha da contracapa. Na página 11 há uma nota do editor explicando que Constantinopla atualmente é chamada de Istambul. Além disso, o livro parece ser exatamente o mesmo, apesar de a versão mais recente ter sido revisada por três pessoas diferentes que não trabalharam na versão anterior.

---

<sup>6</sup> "autorreferencialidade linguística"

Lourenço, V. / *As traduções de Agatha Christie no Brasil: considerações sobre a representação da oralidade e o pós-colonialismo*



Figura 3 – Capa e orelha da edição de *Assassinato no Expresso do Oriente* de 2002



Figura 4 – Contracapa e orelha da edição de *Assassinato no Expresso do Oriente* de 2002

Na macroanálise de *Cai o Pano* analisa-se até que ponto abordou-se esta obra de maneira similar.

*Curtain* foi publicado pela primeira vez no Reino Unido em 1975, sendo o último dos livros de Christie publicados durante sua vida. A obra foi muito bem recebida pela crítica, o que provavelmente explica sua rápida chegada ao Brasil: a primeira edição de *Cai o Pano*, traduzida por Clarice Lispector, foi publicada em 1977 pela Editora Nova Fronteira. No volume mais antigo utilizado neste estudo não há indicação de ano de publicação, tampouco nenhuma indicação de edição (talvez se trate de uma primeira edição); mas, uma vez que o livro é parte da mesma coleção que a cópia de *Assassinato no Expresso do Oriente* de 1979 usada aqui, com as mesmas características de *layout*, há razões para crer que esta tradução foi publicada no final da década de 1970 ou no início da década de 1980. A primeira tradução brasileira mencionada pelo *Index Translationum* é de 1984, alegadamente uma 11ª edição.

Laurenço, V. / As traduções de Agatha Christie no Brasil:  
considerações sobre a representação da oralidade e o pós-colonialismo

A explicação para que, apesar de ser parte da mesma coleção do mesmo período histórico e com o mesmo *layout*, o livro não apresente exatamente as mesmas informações (tais como a data de publicação) de *Assassinato no Expresso do Oriente* pode ser que os dois livros, na verdade, foram impressos em dois locais diferentes: *Assassinato* foi impresso na EDIPE (conhecida hoje como Editora Didática e Pedagógica), e *Cai o Pano* foi publicado na estrutura física da Editora Vozes. Estas informações mostram o quanto o sistema editorial no Brasil era precário ainda em tempos recentes, com uma das maiores editoras do país terceirizando seu material para ser impresso em múltiplas editoras.

Apesar deste aspecto relacionado às datas de publicação, o *layout* da cópia de *Cai o Pano* analisada é semelhante àquele do livro analisado anteriormente. Ele tem o mesmo tipo de capa, e o nome da tradutora aparece no mesmo local, na folha de rosto e sem nenhuma menção especial, apesar de, na época, Lispector já ser uma autora conceituada no país.

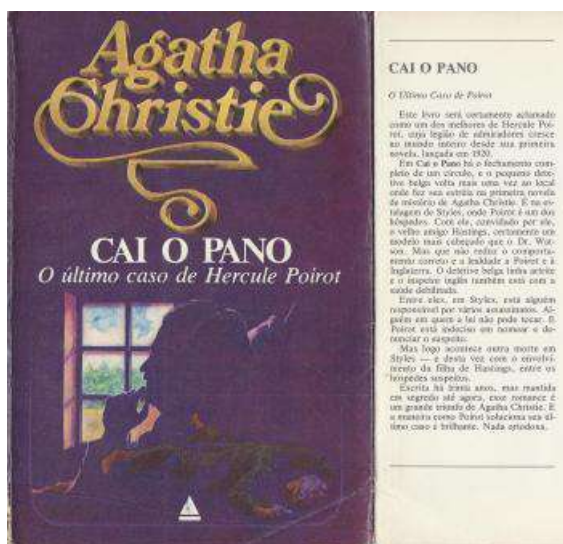


Figura 5 – Capa e orelha da edição de *Cai o Pano* da década de 1970



Figura 6 – Contracapa e orelha da edição de *Cai o Pano* da década de 1970

A orelha da capa apresenta uma descrição do livro, e a orelha da contracapa, assim como em *Assassinato no Expresso do Oriente*, traz os títulos disponíveis na série naquele momento. Na primeira página, em vez de uma curta passagem do livro como no outro caso, encontra-se um breve texto que visa servir como uma espécie de *teaser* para o leitor.

Porém, no que concerne a presença da tradutora, ela é certamente bem mais evidente neste livro. Por exemplo, na página 10 encontra-se a palavra *plátano*, que não é comum para os falantes de português brasileiro, e, depois dela, aparece uma explicação em parênteses e em itálico: (*tipo de árvore*). A versão inglesa do livro não traz nenhuma explicação; assim, trata-se de uma nota da tradutora que foi adicionada ao próprio texto. Schiavi (1996) afirma que uma tradução é uma mensagem dividida, com dois emissores: o autor e o tradutor. Neste caso, tal fenômeno fica absolutamente aparente, já que Christie presume o conhecimento de seu leitor sobre uma árvore específica, e a tradutora julga necessário clarificar para o leitor brasileiro o que a palavra em português significa (por tal árvore ser bem menos conhecida no Brasil) e, portanto, dirige-se ao leitor adicionado ao texto da autora.

Essas “pequenas liberdades” tomadas por Lispector como tradutora talvez possam ser parcialmente explicadas por sua posição no sistema literário brasileiro. O estilo de escrita de Lispector foi considerado inovador na literatura brasileira e também se tornou bastante prestigiado. Espírito Santo (2011) cita algumas características dos escritos de Lispector, incluindo seu uso não gramatical da língua. Esta e outras características de suas obras têm um papel decisivo na tradução analisada, como fica claro na microanálise apresentada a seguir.

Foi consultada também uma edição mais recente do mesmo livro, publicada em 2009. As diferenças e similaridades no *layout* foram quase as mesmas encontradas entre as duas versões de *Assassinato no Expresso do Oriente* (por exemplo, concernentes ao tipo e tamanho da fonte do nome da autora na capa e ao tamanho da fonte do título do livro). Porém, foram observadas três diferenças principais: em primeiro lugar, a capa não era do mesmo material usado na capa de 2002, sendo feita em um papel mais fino e acetinado; em segundo, em lugar de orelhas mencionando os outros livros da coleção, esta versão não apresenta orelhas, mas sim páginas extras contendo os nomes de outros títulos da Coleção Agatha Christie, uma breve descrição de cada história, e o nome dos tradutores responsáveis pelos livros em português; e, em terceiro lugar, o ponto mais surpreendente é que as adições da tradutora, tais como aquela se referindo ao plátano mencionada acima, foram simplesmente apagadas. Os dois últimos traços desta edição mostram uma abordagem controversa: os nomes dos tradutores sendo mencionados juntamente com o resumo das histórias poderiam indicar que, pouco a pouco, o tradutor está ganhando maior visibilidade no Brasil. No entanto, por outro lado, ao menos um dos acréscimos de Lispector, considerado por ela importante para o texto, foi simplesmente removido, mostrando desconsideração pela questão da autoria do tradutor.



Lourenço, V. / *As traduções de Agatha Christie no Brasil: considerações sobre a representação da oralidade e o pós-colonialismo*

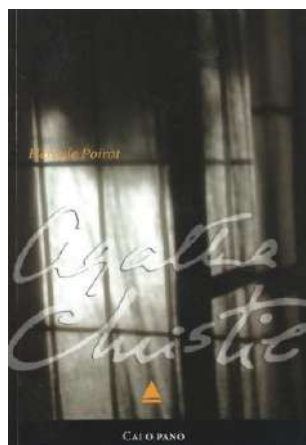


Figura 7 – Capa da edição de *Cai o Pano* de 2009



Figura 8 – Contracapa da edição de *Cai o Pano* de 2009

### Microanálise do *corpus*: como os tradutores apresentam o discurso dos personagens de Christie?

Para facilitar a menção dos dois livros e das respectivas traduções de onde as citações se originam, *Assassinato no Expresso do Oriente*, de agora em diante, será simplesmente chamado de *Assassinato*; *Murder on the Orient Express*, de *Murder*; *Cai o Pano*, de *Cai*; e sua versão em inglês será chamada de *Curtain*. Os números de páginas mencionados se referem sempre às versões mais antigas de ambos os livros. O texto aponta alguns casos em que a nova versão dos livros também foi consultada para comparação.

Para iniciar a microanálise, é importante mencionar algo que se destaca e é um ponto comum em ambas as traduções analisadas: ambas irrefutavelmente mantiveram o caráter internacional ou exótico dos livros de Christie. As expressões estrangeiras ou até sentenças inteiras em língua estrangeira presentes no texto em inglês também foram encontradas nas traduções brasileiras. Esta qualidade chega até a ser exacerbada, já que sentenças, tais como a que é citada em inglês logo

abaixo, foram mantidas em inglês na tradução brasileira devido ao contexto da história. Seguem quatro exemplos (os nomes dos personagens que falam aparecem entre parênteses):

- Mais oui... Nunca estive antes em Istambul... seria uma pena passar por lá comme ça... (Hercule Poirot, *Assassinato*, 2002, p. 10)
- I speak a LEETLE, yes. (Condessa Andrenyi, *Assassinato*, 2002, p. 111).
- Já não lhes disse tudo que sabia? Per Dio... (Antonio Foscarelli, *Assassinato*, 2002, p. 207)
- Sabe meu amigo, você está bem conservado. Les femmes, elas ainda se interessam por você? (Hercule Poirot, *Cai*, p. 13)

Após mencionar este traço geral, a partir de agora, o presente texto se dedica à análise da tradução de diferentes casos de discurso oral em formato escrito usado por diferentes personagens nas duas traduções, considerando um livro de cada vez, para procurar possíveis regularidades na abordagem do registro dos personagens, ou para observar possíveis diferenças entre a abordagem de Lispector, a autora/tradutora, e Figueira, o tradutor “convencional”.

O primeiro livro considerado é *Assassinato*. O discurso de Hercule Poirot, o personagem principal, é analisado juntamente com o de Pierre Michel, funcionário da companhia ferroviária, e o de MacQueen, o secretário americano da vítima assassinada. A escolha destes três personagens se baseia na possibilidade de diferenças entre seus discursos, já que Poirot é o conhecido personagem belga que fala inglês como sua segunda língua, com forte interferência da língua francesa; Pierre Michel também é um falante não nativo da língua inglesa, mas pertence a uma classe social mais baixa; e MacQueen é um falante nativo de inglês, língua na qual o texto foi originalmente escrito, mas da variedade americana em lugar da variedade britânica utilizada pela maioria dos personagens de Christie. Apesar de o texto fonte não ser de primordial importância nesta análise, estes critérios para seleção dos personagens poderiam, teoricamente, levar também a diferentes registros em português.

Eis algumas citações do discurso direto de Hercule Poirot:

- Não há pressa. (p. 10)
- Poderia arranjar-me um leito? (p. 18)
- Não se aborreça meu amigo – interrompeu Poirot –, viajarei num carro comum. (p. 21)

Todas as citações acima foram obtidas em situações semelhantes, mas vêm de conversações entre Poirot e duas pessoas diferentes. Nas duas primeiras, ele conversa com um empregado da empresa ferroviária, e, na terceira, dialoga com um amigo que ocupa um cargo mais alto na mesma empresa. Porém, tanto na conversa com alguém de classe social inferior quanto ao falar com seu amigo, Poirot adota um tom que soa bastante formal. O registro adotado parece inadequado para estes tipos de conversação em português brasileiro. Em tal ambiente, o que pareceria mais apropriado para um falante nativo seria um tom menos formal marcado pelo uso de uma seleção de verbos mais coloquiais



*Lourenço, V. / As traduções de Agatha Christie no Brasil:  
considerações sobre a representação da oralidade e o pós-colonialismo*

(certamente o verbo *há* na primeira citação se tornaria *tem*), uma colocação pronominal diferente daquela apresentada na segunda citação (*arranjar-me* soa formal demais), mesmo sacrificando regras da língua portuguesa padrão, e o uso de uma forma verbal composta ao invés do futuro simples *viajarei* (*vou viajar*), que daria uma aparência muito menos formal ao discurso oral apresentado acima.

Nesta conversa entre Poirot (P) e MacQueen (M), o detetive está investigando o crime e questionando MacQueen como parte de sua rotina investigativa:

P: – Minha tarefa – disse Poirot – é saber de todos os movimentos dos passageiros no trem. O senhor não deve se ofender compreende? É questão de rotina.

M: – Claro. Prossiga e deixe-me esclarecer-lhe sobre meu caráter, se eu puder.

(...)

P: – O senhor notou que o trem havia parado?

M: – Sim. Fiquei me perguntando por que parara. (p. 76-77)

A conversa aqui também tem um tom bastante formal. Apesar de as circunstâncias justificarem certa formalidade, o registro utilizado em português não corresponde àquele presente no texto em inglês. A versão em inglês é apresentada abaixo:

"The task before me," said Poirot, "is to make sure of the movements of every one on the train. No offence need be taken, you understand. It is only a matter of routine."

"Sure. Get right on with it and let me clear my character if I can."

(...)

"You noticed that the train had stopped?"

Oh, yes. We wondered a bit." (p. 64-65)

O discurso de MacQueen mostra um estilo bastante franco e direto em inglês, utilizando vocabulário coloquial (tal como *get right on with it*), enquanto em português o mesmo personagem aparenta utilizar um tom formal, em registro alto. E o registro utilizado por Poirot também se tornou mais alto em português, mudando inclusive o pronome *you* do texto em inglês para “o senhor”, o que carrega um tom de maior formalidade.

Por fim, nesta conversa entre Hercule Poirot (HP) e Pierre Michel (PM), um empregado do trem, o contexto é o mesmo no qual ocorre a conversa com MacQueen reportada acima, ou seja, questionamento acerca do crime cometido:

HP: – O que aconteceu exatamente?

PM: – Bati à porta, mas ele respondeu que se enganara.(70)

O mesmo tipo de registro alto percebido nas situações anteriores está presente aqui, particularmente no discurso de Pierre Michel. Em inglês, a fala aqui apresentada é a seguinte: *I knocked at the door, but he called out and said he had made a mistake*. Não há uso de colocações preposicionais nem tempos verbais indicativos de registro

formal como os encontrados em português. O personagem usa somente expressões simples da língua inglesa.

Aqui surge uma questão: se todas as três situações acima apresentam um registro alto, mais alto do que no original em inglês, o qual parece não ser apropriado para os diferentes contextos, o que exatamente determina este registro como “alto”? O que é que existe nestas ocorrências de discurso oral que chama a atenção (ou poderia chamar a atenção) de um leitor brasileiro como uso inapropriado da língua?

O fato é que as passagens mencionadas apresentam um registro alto devido ao seu uso das regras da variante padrão do português, incluindo particularmente: escolhas de formas verbais e colocações pronominais. O principal aspecto a ser considerado aqui é o uso de construções verbais tais como “viajarei”, “deixe-me”, “esclarecer-lhe”, “havia”, ou “enganara” para representar o discurso oral, as quais, na prática, não pertencem ao discurso cotidiano de um brasileiro. Apesar de não ser possível determinar exatamente o quanto o uso da língua portuguesa no Brasil mudou desde a publicação desta tradução até a atualidade, não se pode ignorar que a mesma tradução ainda é comercializada hoje com pouquíssimas mudanças, e vendida como um texto atual. Ademais, conforme aponta Martins (2012), mudanças gramaticais significativas estavam acontecendo no português brasileiro no século XIX e, possivelmente, até mesmo no século XVIII, já diferenciando a língua usada no Brasil daquela dos colonizadores portugueses, abrindo, assim, a porta para o estabelecimento de uma abordagem diferente ao uso da gramática da língua portuguesa no Brasil, que hoje já teria bases sólidas há décadas. Além disso, a linguista Schei (2003), num livro sobre o uso de pronomes no português falado e no português literário no Brasil, analisou o discurso de seis livros datando de 1975 a 1997 e considerou o uso da língua nestes livros como português brasileiro contemporâneo (o que é mencionado inclusive no título de seu trabalho); uma base sólida para afirmar que as construções usadas na representação do discurso oral no *corpus* do presente estudo podem ser tomadas como construções historicamente estáveis, já que datam do mesmo período descrito por Schei como “contemporâneo”.

Com relação às formas verbais, os casos selecionados provam ser perfeitos para guiar a análise. Por exemplo, quando Poirot diz “viajarei”, ele utiliza o tempo verbal futuro simples do modo indicativo. No entanto, Bagno (2011, p. 71) questiona: “Quem de nós diz: ‘Amanhã sairei com você’? A forma muito mais frequente é, de longe, ‘Amanhã vou sair com você’.” Bagno vai adiante: “O mesmo acontece com o chamado pretérito-mais-que-perfeito. Vocês já se lembram de terem dito alguma vez na vida: ‘Quando você telefonou eu já saíra?’”. Este segundo tempo verbal mencionado por Bagno é encontrado no discurso de MacQueen (“parara”), bem como no de Pierre Michel (“enganara”). A alternativa para a sentença mencionada por Bagno seria “Quando você telefonou, eu já tinha saído.”. O português brasileiro falado em geral usa, nesses casos, construções verbais perifrásticas ou compostas.

Em segundo lugar, o uso do verbo “haver” com o sentido de “existir” também é consideravelmente incomum no discurso oral cotidiano. A escolha mais comum é

utilizar o verbo “ter” em seu lugar. Quando Poirot diz “Não há pressa”, um brasileiro, na maioria dos casos, diria “Não tem pressa”. De acordo com Avelar e Callou (2007), o verbo “ter”, em contextos existenciais, tornou-se parte do português brasileiro em algum ponto do século XIX. No entanto, conforme afirma Vitorio (2013), atualmente há um conflito no país, uma vez que a gramática normativa condena o uso do “ter” e recomenda o uso do “haver”, mas a preferência demonstrada pela população analisada em seu estudo é pelo uso do verbo “ter” no discurso oral.

Por fim, a colocação de verbos e pronomes é outro aspecto presente nas passagens selecionadas que situa o texto traduzido em um registro mais alto. “Arranjar-me” (usado por Poirot) ou “deixe-me” (usado por MacQueen) não são usos característicos do discurso oral comum no português brasileiro. Bagno (2010, p. 134) explica que:

Em todas as variedades do português brasileiro, os pronomes retos substituíram os pronomes oblíquos em construções como “deixa eu ver”, “mande ele entrar”, ‘ouvi ela chorando’, etc. em que a norma padrão prescreve ‘deixa-me ver’, mande-o entrar’, ‘ouvi-a chorando’, etc, uma inovação morfossintática que já se apoderou completamente da língua falada e já dá sinais de grande presença também na língua escrita, mesmo em textos mais monitorados.

Deste modo, os aspectos mencionados indicam que o registro do texto em português aparenta ser alto com base no uso da gramática normativa. Já que na tradução encontram-se formas linguísticas de acordo com a gramática normativa, as quais, conforme Bagno, são vistas como ultrapassadas, o resultado final é um texto que soa muito distante da maneira como “pessoais reais” falam hoje. A tradução analisada utiliza perfeitamente a gramática brasileira dos livros; porém, as conversas cotidianas atuais já incorporaram muitas inovações que ainda não são reconhecidas por gramáticas normativas.

Antes de passar a lidar com questões tais como disseminação ou diacronia, pode ser válido observar como autores brasileiros bem estabelecidos integram determinados padrões de um romance policial em seu mundo cotidiano, e vice-versa. Neste contexto, parece relevante apresentar em maior detalhe Clarice Lispector, reconhecida autora e também a tradutora responsável pelo segundo livro analisado neste estudo, *Cai o Pano*.

Lispector (1920-1977) foi uma das maiores autoras brasileiras do século XX. Ela iniciou sua carreira escrevendo contos e crônicas para jornais, e em 1943 publicou seu primeiro livro, “Perto do Coração Selvagem”, o qual foi aclamado pela crítica e seguido por muitos outros. Os escritos de Lispector não podem ser classificados numa só categoria devido às suas características únicas e inovadoras, mas seu estilo literário tem sido constantemente comparado ao de Virginia Wolf e James Joyce. O *The New York Times* a chamou de o equivalente de Kafka na literatura latino-americana. Antes do surgimento de Lispector no cenário literário brasileiro, esse último se voltava quase que exclusivamente à literatura regionalista, e a originalidade de seu estilo a fez bastante notada. Na década de 1970, Lispector perdeu seu emprego fixo em um jornal e começou a trabalhar como tradutora, traduzindo do francês e do inglês. Entre os principais autores traduzidos por ela, estão Edgar Allan Poe, Oscar Wilde, Anne Rice e Agatha Christie.

Na tradução de *Curtain* feita por Lispector, considera-se o discurso dos seguintes personagens: Hercule Poirot; Hastings, amigo de Poirot e narrador da história; a Sra. Luttrell, proprietária da casa onde ocorre o crime; e Judith, a jovem filha de Hastings. Esses personagens foram escolhidos devido aos seus diferentes *backgrounds* linguísticos: um velho estrangeiro; um velho inglês; uma velha senhora que, de acordo com a descrição de Christie, tenta soar irlandesa; e uma jovem e moderna moça inglesa considerada numa conversa com seu pai.

A fala de Hastings citada abaixo parece emprestar da vida real exatamente um daqueles elementos que refletem o discurso cotidiano no Brasil, os quais Figueira obvia e sistematicamente manteve fora de seu repertório de escolhas:

Não, não, ainda não tinha reparado. Sempre imaginei ele totalmente envolvido com seu trabalho. (p. 66)

Neste exemplo, Hastings está tendo uma conversa informal com outro hóspede da pensão onde se encontra passando algum tempo com Poirot, e o registro adotado demonstra a informalidade da situação. O recurso usado por Lispector para isso, no entanto, é exatamente o oposto de uma das estratégias tradutórias adotadas por Figueira na tradução do livro analisado anteriormente: a colocação do verbo e do pronome é usada de acordo com o português brasileiro falado, apesar de o uso apresentado ser contra as regras da gramática normativa: “imaginei ele”. O que surpreende é que, na edição de 2009 desta mesma tradução, este uso “incorreto” da gramática foi suprimido pelo revisor do texto. A mesma sentença diz: “Não... Não... ainda não tinha reparado. Sempre o imaginei totalmente envolvido com seu trabalho”. (Cai, 2009, p. 77). O livre uso que Lispector faz da língua portuguesa brasileira real foi considerado “impróprio”, apesar de o uso desta mesma estrutura linguística no discurso oral brasileiro ser ainda presente (talvez até mais presente) do que o era quando a tradução foi feita originalmente.

Um diálogo entre Poirot (P) e Hastings (H) serve também como exemplo do tom informal adotado por Lispector em sua tradução:

*P: – É, mas eu lhe asseguro amigo, isso é um teste, “o teste”. Quando as jovenzinhas chegam para você conversando com tanta gentileza, oh, tão gentilmente, é o fim! “Coitado do velho – dizem – vamos ser boazinhas para ele”.*

(...)

*H: – Você realmente é demais Poirot. E como é que vai você? (p. 14)*

Este diálogo também parece bastante coloquial, em registro informal. O uso de formas diminutivas (“jovenzinhas”) e marcas de oralidade como a interjeição “oh” contribuem para esta impressão geral.

A mesma atmosfera coloquial também pode ser percebida em duas sentenças diferentes ditas pela Sra. Luttrell:

- Coitadinha. Está enfurnada naquela casinha lá no fundo do quintal. Estou alugando-a ao Dr. Franklin. Ele arrumou a casa todinha. Está cheia de porquinhos da índia, pobrezinhos, ratos e coelhos. (p.9)
- Você não tem o menor desconfiômetro. Passe essa garrafa pra cá. Passe logo, ora. (p. 73)

Mais uma vez, o uso de formas diminutivas, marcas de oralidade, e mesmo neologismos de conhecimento geral (tais como “desconfiômetro”) estabelecem o registro informal. Ademais, a preposição “para” e o artigo “a” (resultando em “pra”), uma construção absolutamente oral, ajuda a dar o tom informal. É verdade que uma construção verbo-pronominal que denota um registro mais alto também é observada (“alugando-a”), mas a informalidade trazida pelos outros elementos parece falar mais alto.

Casos interessantes podem ser encontrados em conversas da vida familiar cotidiana, tais como nesta interação entre pai e filha, Hastings (H) e Judith (J):

H: – Então o Allerton não estava com você?

Judith bufou de raiva.

J: – Não, não estava – falou com nuances de fúria. – Eu só me encontrei com ele perto da casa e só uns dois minutos antes de encontrar você. Eu espero que você esteja satisfeito. Mas se eu tivesse passado o dia inteiro com o major Allerton, você não teria nada com isso. Eu tenho vinte e um anos, me sustento, e como uso meu tempo não é nem um pouco da sua conta.

H: – Nem um pouco – falei, tentando amenizar a enxurrada.

J: – Ainda bem que você concorda – Judith estava mais calma. Deu um sorrisinho sentido. – Ah meu querido, tenta um pouco não ser tão superpai. Você sabe o quanto é irritante. Se você evitasse essa preocupação exagerada...

H: – Vou evitar, realmente não vou te aborrecer mais com essas coisas. (p. 85)

Judith usa uma forma verbal vista como incorreta com base na gramática normativa, mas comum no discurso oral (“não tenta”). A edição de 2009 também corrige este caso, usando “tente”, a forma correta segundo o português normativo (p. 101). A colocação do pronome em relação ao verbo também obedece ao modelo do discurso oral popular (“me sustento”), e não às regras gramaticais padronizadas; o mesmo é verdade para a escolha do pronome oblíquo “te” como referente ao pronome sujeito “você” (“te aborrecer”). Nestes casos, porém, a edição de 2009 não apresenta alterações.

É impressionante notar que o registro, em algumas destas passagens, é ainda menos formal do que aquele percebido no texto em inglês, talvez uma espécie de hipercorreção. Lispector dá algumas características ao discurso dos personagens que não poderiam necessariamente ser deduzidas dos escritos de Christie. Por exemplo, o constante uso dos adjetivos e substantivos no diminutivo, em especial pela Sra. Luttrell, não é tão sistemático no texto em inglês: Christie usa a palavra *little* algumas vezes, mas este traço foi intensificado na tradução de Lispector. O trecho da página 9 de *Cai* mencionada acima diz o seguinte em inglês:

Ah, the poor girl. She's cooped up in that studio place down at the bottom of the garden. Dr. Franklin rents it from me and he's had it all fitted up. Hutches of guinea pigs he's got there, the poor creatures, and mice and rabbits. I'm not sure that I like all this science, Captain Hastings. (Curtain, p. 10)

O texto em inglês não traz as cinco formas diminutivas encontradas na tradução brasileira, mas, ainda assim, o uso de diminutivos foi um recurso usado pela tradutora para construir o discurso do personagem.

No caso de autores com uma lista respeitável de obras e que atuam também como tradutores, um dos recursos utilizados na tradução acaba sendo sua obra original. Deste modo, o fato de que Lispector utiliza nesta tradução os mesmos tipos de recursos encontrados em seus escritos originais não é uma surpresa. Uma passagem de uma de suas histórias mais famosas foi inclusive apontada por Bagno como um exemplo claro de uso real do português brasileiro (2010, p. 165). A previsibilidade aqui se deve ao fato de que, em análise prévia de traduções feitas por Lispector, foi provado que seu próprio estilo de escrita havia sido utilizado no texto traduzido. Gonçalves (2006), em uma análise da tradução de Edgar Allan Poe feita por Lispector, demonstra que ela não segue o texto formalmente, mas reconta a história em um tom mais coloquial. O texto de Lispector é considerado espontâneo, mas possui grandes modulações e variações em seu tom.

### **Concluindo: o que o *corpus* nos ensina sobre romances policiais de Agatha Christie traduzidos no Brasil?**

Este estudo serve para ilustrar como a questão de discurso oral *versus* discurso escrito no Brasil é complexa. Apesar de as duas traduções de obras de Christie analisadas terem sido disponibilizadas no mercado pela mesma editora e não serem separadas cronologicamente por um longo período, elas apresentaram características distintas consideráveis: foram impressas em locais diferentes e utilizaram estratégias tradutórias bastante diferentes, já que a representação do discurso oral no livro traduzido por um tradutor convencional foi permeada pela gramática normativa e por um registro mais alto, enquanto a tradução feita por uma autora reconhecida utilizou o português brasileiro mais coloquial para representar o discurso oral dos personagens.

Uma das questões cruciais aqui é fazer uma conexão com as tradições de colonização e discurso ou cultura colonial. O português brasileiro não tem como evitar o seguinte dilema: apoiar ou não apoiar as opções linguísticas mais específicas das várias regiões/estados brasileiros, o que implicaria a exploração “leal” de vários falares locais diferentes. O respeito à gramática normativa, no entanto, implica o respeito às normas internacionais dominantes nas gramáticas portuguesas distribuídas no Brasil e, até certo ponto, com conteúdos paralelos em Portugal. Já que Agatha Christie é mais do que um clássico europeu bem-sucedido não canonizado, assumindo diferentes facetas em diferentes ambientes, sua tradução é desafiadora em vários níveis.

Enquanto a tradução formal do tradutor convencional não foi mudada em muitos aspectos em reimpressões posteriores, a tradução feita por uma das prestigiadas autoras do Brasil foi “corrigida” para a nova publicação em 2009, conformando-se às regras da gramática normativa. Pode-se afirmar que, no Brasil, ao menos a partir das primeiras décadas do século XX, os círculos literários procuraram publicar uma literatura traduzida mais rebuscada, talvez parcialmente em busca de maior reconhecimento/prestígio para a língua portuguesa. E as abordagens

observadas nas versões mais recentes de livros de Agatha Christie indicam que, até certo ponto, este ponto de vista ainda persiste. Por exemplo, considerando as traduções de *The Murder of Roger Ackroyd* de 1951, feita por Leonel Vallandro, e a de 2010, por Renato Rezende, a primeira usa vocabulário que indica registro alto para o discurso de todos os personagens, enquanto a segunda apresenta traços claros de tentativas de estrangeirização, tais como o uso de aspas para indicar o discurso direto, prática incomum no Brasil. Assim sendo, não há como dissociar as traduções brasileiras de Agatha Christie dos valores estilísticos e literários do país. Como teóricos da tradução indicam com frequência, o estoque canonizado de expressões e seleções idiomáticas reduz e estereotipa as obras importadas, até (ou particularmente) no caso de obras e gêneros menos convencionais. Diante disso, os romances policiais, e consequentemente Agatha Christie, tornam-se oportunos estudos de caso sobre o gênero policial, os registros utilizados, e o perfil dos personagens cujo discurso seria a marca primordial de sua identidade.

Maior investigação é necessária para confirmar qual estilo de registro predomina nas traduções das obras de Christie no Brasil e para estabelecer se o modelo de Lispector é ou não um caso isolado. A expectativa é que a abordagem utilizada por Figueira seja predominante. Se confirmada, esta possível diferença de registro nas traduções brasileiras quando comparadas aos livros em inglês não seria novidade em termos mundiais.

Edwards, referindo-se aos escritos de Skvorecký sobre as traduções de Christie em checo, afirma: “*they made Hercule Poirot talk like the other characters whereas, in Christie’s English original, the clever Belgian detective speaks a very ‘Frenchified’ English. But a new translation made Poirot sound like a Sudeten German.*” (2010, p. 102).<sup>7</sup> Esta informação mostra que o discurso oral também foi manipulado nas traduções checas.

Chantal Leroi (1978), uma estudante belga que desenvolveu um extenso estudo das traduções francesas das obras de Christie, concluiu que a linguagem usada pelos tradutores para traduzir os romances policiais é bastante sofisticada quando comparada com o inglês utilizado por Christie. Segundo ela, a tradução dá um nível mais alto de discurso aos personagens.

Marjolijn Storm, uma ex-aluna da University of Birmingham que concluiu recentemente o seu doutorado e pesquisou aspectos das traduções de Agatha Christie em holandês e alemão, explica via *e-mail* (a tese ainda não havia sido publicada até o último contato) que suas descobertas sobre as traduções da obra *The Mysterious Affair at Styles* mostram que o discurso é geralmente padronizado. Ela descobriu que os tradutores, com raras exceções, não imitam os erros gramaticais e linguísticos de Poirot. Com relação às palavras francesas usadas por esse personagem, nas traduções alemãs pré-guerra, todo o francês é traduzido ao alemão, enquanto que, nas traduções pós-guerra, o francês é mantido no texto. Entretanto, nas traduções holandesas, o francês sempre esteve presente. Mais uma

<sup>7</sup> “eles fizeram Hercule Poirot falar como os outros personagens enquanto, no original inglês de Christie, o inteligente detetive belga fala um inglês bastante ‘afrancesado’. Mas uma nova tradução fez Poirot soar como um alemão dos Sudetos.”

vez, embora somente por determinado período e provavelmente devido ao *background* político, a mesma padronização da língua francesa encontrada nas traduções checas também estava presente nas traduções alemãs. Storm ainda expõe que, após o período de guerra, a padronização de outros elementos, particularmente gramaticais, permaneceu nas representações do discurso oral em formato escrito tanto nas traduções em alemão quanto em holandês, assim como parece ocorrer com as brasileiras.

Considerando essas informações sobre as traduções de Christie em diferentes países europeus, a tradução realizada pelo tradutor convencional no Brasil parece ser uma melhor representante do fenômeno mundial, devido às suas características em relação à padronização da linguagem e à elevação do registro. A padronização do discurso de todos os personagens estava presente no trabalho de Figueira, assim como nas traduções em checo, holandês e alemão (considerando que todos os personagens falavam a mesma espécie de português na tradução, independentemente da sua origem geográfica ou social, além das diferentes situações de comunicação e das diferentes relações sociais existentes entre os interlocutores). A sofisticação do registro foi semelhante ao que foi encontrado nas traduções francesas.

Essas semelhanças entre as abordagens brasileiras e europeias são indicadores claros de uma influência histórica das tradições europeias nas políticas de tradução no Brasil. Com base nos escritos de Even-Zohar (1990) é possível afirmar que, devido à posição central ocupada até hoje pela literatura traduzida no polissistema literário brasileiro e, ao mesmo tempo, à influência de longo prazo das tradições literárias europeias no país (particularmente da tradição francesa), tais semelhanças não eram inesperadas. Em relação à influência da tradição francesa, Wyler (2003) menciona que, no início da década de 1900, os livros no Brasil eram importados principalmente da França. O francês prevaleceu como *lingua franca* literária no país por algum tempo, sendo utilizado como intermediário para traduções. Amorim (2000) lembra que, no início da década de 1900, novos livros eram importados principalmente da França. Ela também menciona que o público brasileiro ansiava por ter acesso à literatura francesa no mesmo período histórico. Quanto às traduções, esta autora corrobora as informações de Wyler e afirma que o francês foi usado como língua intermediária para traduzir clássicos de idiomas que ela classifica como "de difícil acesso" (p. 60).

A principal regularidade que se destacou nas duas traduções brasileiras consideradas foi a manutenção das palavras e expressões francesas de Poirot em ambos os textos. Isso também parece ser uma tendência em outros países, a julgar pelas informações encontradas em outros estudos. No entanto, há mais em jogo do que apenas o uso de palavras estrangeiras: as traduções brasileiras citadas não deixam dúvidas sobre a abertura do país ao pitoresco discurso individual de personagens fictícios em romances policiais. Os fragmentos citados apontam para uma primeira resposta para saber se a mistura de discurso oral e escrito nas obras literárias seria aceitável no Brasil. E isso pode ser uma pista para lidar com o cerne da questão em uma investigação mais aprofundada.



*Lourenço, V. / As traduções de Agatha Christie no Brasil:  
considerações sobre a representação da oralidade e o pós-colonialismo*

Com base somente nestas duas traduções não é possível chegar a conclusões finais diacronicamente. Mas, considerando a análise no que concerne ao que é tolerado e ao que não o é na abordagem do discurso oral em formato escrito, há, pelo menos, uma hipótese definitiva a ser confrontada com outros textos. A hipótese que se destaca é a possibilidade de um registro mais elevado do que o de conversas reais sendo usado de modo geral para representar o discurso oral em obras literárias no Brasil ao longo de décadas. O objetivo deste estudo, contudo, não é simplesmente afirmar que Christie, em português brasileiro, utiliza somente o registro alto e não elementos da linguagem cotidiana, mas sim apontar para a presença sistemática desta característica nas traduções brasileiras.

### Referências:

Aguiar, Monalisa dos Reis.(2007). “As Reformas Ortográficas da Língua Portuguesa: uma Análise Histórica, Linguística e Ideológica”. *Revista Filologia e Linguística Portuguesa*, vol. 9. Nº 1. 11-26. <<http://www.fflch.usp.br/dlcv/lport/flp/images/arquivos/FLP9/Aguiar.pdf>>

Amorim. Sônia Maria de. (2000). *Em Busca de um Tempo Perdido: Edição de Literatura Traduzida pela Editora Globo (1930-1950)*. São Paulo: EDUSP.

Avelar, Juanito; Callou, Dinah. (2007). “Sobre a emergência do verbo possessivo em contextos existenciais no português brasileiro.” *Descrição, história e aquisição do português brasileiro*. Org. Ataliba Castilho et al. São Paulo: Editora Pontes. 375-402.

Bagno, Marcos. (2010). *A Norma Oculta: Língua e Poder na Sociedade Brasileira*. São Paulo: Parábola Editorial.

\_\_\_\_\_. (2010). *A Língua de Eulália*. São Paulo: Contexto.

Christie, Agatha. (19--). *Cai o Pano: o último caso de Poirot*. Traduzido por Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

\_\_\_\_\_. (2009). *Cai o Pano: o último caso de Poirot*. Traduzido por Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

\_\_\_\_\_. (1979). *Assassinato no Expresso do Oriente*. Traduzido por Archibaldo Figueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

\_\_\_\_\_. (2002). *Assassinato no Expresso do Oriente*. (2002). Traduzido por Archibaldo Figueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

\_\_\_\_\_. (1977). *Curtain: Poirot's Last Case*. Great Britain: Fontana/Collins.

\_\_\_\_\_. (2009). *Murder on the Orient Express*. E-book: Amadio Inc.

Edwards, John. (2010), “The Treason of Translation? Bilingualism, Linguistic Borders and Identity.” *The Translator as Mediator of Cultures*. Eds. Humphrey Tonkin and Maria Esposito Frank. John Benjamins: Amsterdam/Philadelphia. 89-106.

Espírito Santo, Janandréa. (2011). *Laços da Tradução: as Versões em Língua Espanhola de Laços de Família, de Clarice Lispector, em um Estudo Baseado em Corpus*. Diss. Universidade Federal de Santa Catarina.

Even-Zohar, Itamar. (1990). “Polysystem theory”. *Poetics Today*. V. 11. Nº 1. 3-26.

Gonçalves, Fabiano Bruno. (2006). *Tradução, Interpretação e Recepção Literária: Manifestações de Edgar Allan Poe no Brasil*. Diss. Universidade Federal do Rio

Grande do Sul.

Halliday, Michael A. K., McIntosh, Angus, and Strevens, Peter. (1969). *The Linguistic Sciences and Language Teaching*. London: Longman.

Hatim, Basil, and MASON, Ian. (1993). *Discourse and the Translator*. London: Longman.

Hermans, Theo. (1996). "The Translator's Voice in Translated Narrative." *TARGET International Journal of Translation Studies*. V. 8. N° 1. 23-48.

Hobsbawm, Eric. (1996). "Language, Culture and National Identity." *Social research*. V. 63. N° 4. 1065-1080.

Lambert, José, and van Gorp, Hendrik. (1985). "On Describing Translations". *The Manipulations of Literature Studies in Literary Translation*. Ed. Theo Hermans. London & Sydney: Croom Helm. 42-53.

Leroi, Chantal. (1978). *Agatha Christie en Français ou la Traduction du Roman Policier*. Diss. Katholieke Universiteit te Leuven, Leuven.

Martins, Marco Antonio. (2012). *A colocação de pronomes clíticos na escrita brasileira: para o estudo das gramáticas do português*. Natal: EDUFRN.

ONG, Walter. (2002). *Orality and literacy: the technologizing of the world*. New York: Routledge.

Salamon, Julie. "An Enigmatic author who can be addictive." *The New York Times*. 11 Mar. 2005.  
<[http://www.nytimes.com/2005/03/11/books/11sala.html?\\_r=3&adxnnl=1&oref=slogin&adxnnlx=1190410388-ADSqGRk9GJuvqkwRgvNAHg&>](http://www.nytimes.com/2005/03/11/books/11sala.html?_r=3&adxnnl=1&oref=slogin&adxnnlx=1190410388-ADSqGRk9GJuvqkwRgvNAHg&>)

Schei, Ane. (2003). *A colocação pronominal do português brasileiro: a língua literária contemporânea*. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP.

Schiavi, Giuliana. (1996). "There is Always a Teller in a Tale." *TARGET International Journal of Translation Studies*. V. 8, N° 1. 1-22.

Simon, Sherry. (1997). "Translation, Postcolonialism and Cultural Studies." *Meta : journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal*. V. 42, N° 2. 462-477.

Storm, Marjolijn. (forthcoming). *A Corpus-Driven Analysis of Translations of Agatha Christie's Detective Novels into Dutch and into German*. Diss. University of Birmingham.

Toury, Gideon. (1995). *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company. E-book.

*Lourenço, V. / As traduções de Agatha Christie no Brasil:  
considerações sobre a representação da oralidade e o pós-colonialismo*

Vitorio, Elyne Giselle de Santana Lima Aguiar. (2013). “As construções existenciais com ter e haver: o que tem na fala e o que há na escrita.” *Domínios da Linguagem*. v. 7, Nº 2. 71-89.

Wylar, Lia. (2003). *Crônicas, Poetas e Bacharéis: uma Crônica da Tradução no Brasil*. Rocco: Rio de Janeiro.