

BNP

INTERPRETAR E TRADUZIR O IMAGINÁRIO DE ROALD DAHL

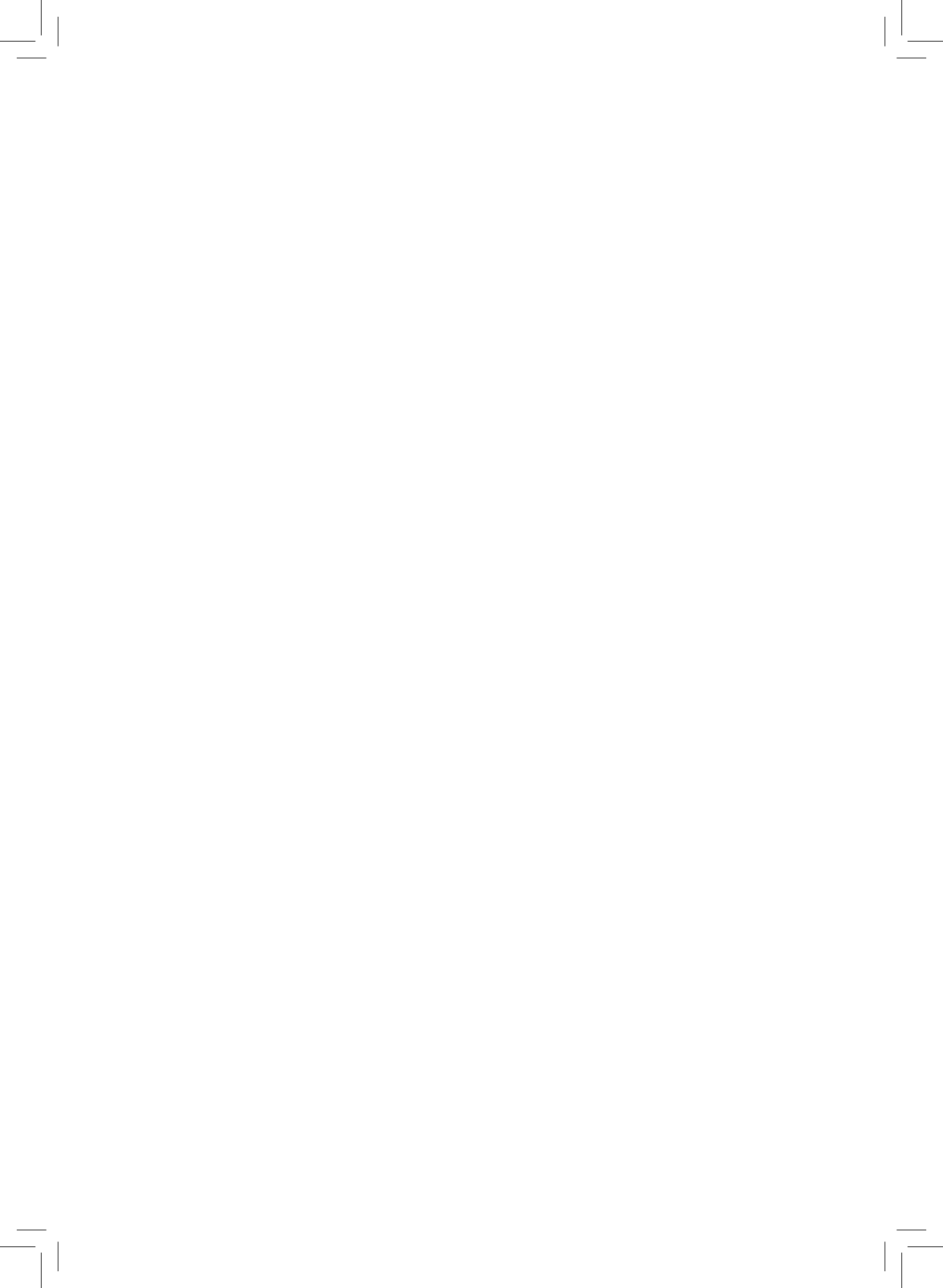
Interpretar e traduzir o imaginário de Roald Dahl

ISBN 978-972-565-585-3



BNP
BIBLIOTECA
NACIONAL
DE PORTUGAL





Interpretar e traduzir o imaginário de Roald Dahl



Interpretar e traduzir o imaginário de Roald Dahl

BNP

BIBLIOTECA
NACIONAL
DE PORTUGAL

Lisboa 2016

**Interpretar e traduzir o imaginário de
Roald Dahl**

COORDENAÇÃO

Rogério Miguel Puga

PESQUISA E CATALOGAÇÃO

Manuela Rêgo

CAPA

Roald Dahl

DESIGN

TVM Designers

PRÉ-IMPRESSÃO

Serviço de Atividades Culturais



© Roald Dahl Nominee Limited

**BIBLIOTECA NACIONAL DE PORTUGAL
CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO**

Interpretar e traduzir o imaginário de Roald Dahl
/ coord. Rogério Miguel Puga. – Lisboa : Biblioteca
Nacional de Portugal, 2016. – 69 p. : il.
Livro eletrónico.

ISBN 978-972-565-585-3

CDU 821.111Dahl, Roald.09(042)

AGRADECIMENTOS

A Biblioteca Nacional de Portugal agradece a
colaboração de Ana Brígida Paiva, Luísa Ducla
Soares e Rogério Miguel Puga.

Apoio



Introdução

ROGÉRIO MIGUEL PUGA

9

Roald Dahl, notas de uma sua tradutora

LUÍSA DUCLA SOARES

29

O papel da tradução na divulgação das obras infantis de Roald Dahl em Portugal

ANA BRÍGIDA PAIVA

39

CATÁLOGO

Obras traduzidas de Roald Dahl

59

Obras sobre Roald Dahl

67

Índice onomástico

69



Introdução

ROGÉRIO MIGUEL PUGA

CETAPS (FCSH/NOVA)

Em 2016, celebramos os 100 anos de nascimento de Roald Dahl (1916-1990), que é um dos mais conhecidos autores britânicos de livros infantis, em parte devido às várias adaptações da sua obra, quer como peças de teatro, quer como filmes¹. O Centre for English, Translation and Anglo-Portuguese Studies (CETAPS), da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, a Biblioteca Nacional de Portugal, o Liter21: Grupo de Investigación da Universidade de Santiago de Compostela (Galiza) e a Elos: Asociación Galego-Portuguesa de Investigación en Literatura Infantil e x | Juvenil (Galiza) decidiram juntar-se às celebrações em torno da referida efeméride, assinalando-a com o congresso de um dia *Potter 150 | Dahl 100*, e a mostra bibliográfica de traduções portuguesas de obras do autor *Potter 150 | Dahl 100: traduções portuguesas*, no dia 14 de outubro de 2016, na Biblioteca Nacional de Portugal, com a participação de vários investigadores nacionais e estrangeiros. Ao longo desta introdução ao catálogo que acompanha a exposição, atentaremos brevemente na vida e na obra para crianças (e adultos) de David Dahl, bem como em temas dahleanos, seguindo-se um texto de Luísa Ducla Soares, que é, sem dúvida, a mais conhecida tradutora de Roald Dahl, e um estudo de Ana Brígida Paiva (CETAPS, FCSH-Universidade Nova de Lisboa) sobre «O papel da tradução na divulgação das obras infantis de Roald Dahl em Portugal».

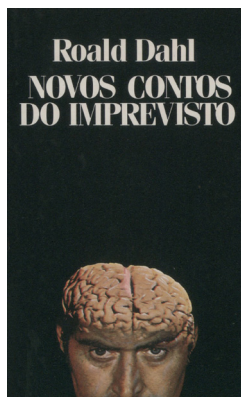
1 Referimos, a título de exemplo, algumas das adaptações filmicas: *36 Hours* (1965), *Willy Wonka & the Chocolate Factory* (1971), *Danny, the Champion of the World* (1989), *The BFG* (1989), *The Witches* (1990), *Four Rooms* (1995), *James and the Giant Peach* (1996), *Matilda* (1996), *Charlie and the Chocolate Factory* (2005), *Fantastic Mr Fox* (2009), *Roald Dahl's Esio Trot* (2015) e *The BFG* (2016).

Dahl torna-se famoso nos anos 60-70 do século passado como autor de contos macabros para adultos e de séries televisivas, e os seus livros estão traduzidos em mais de 60 línguas. Em 2010, o jornal *Independent* afirmou que Dahl é um dos maiores autores de livros para crianças do século XX, «probably responsible for as many children becoming readers as that other prodigious author Enid Blyton», e caracteriza a sua obra através de termos e adjetivos como: «subversão diabólica», «prosa simples e surpreendente», «pouco sentimental», «macabra» e «comédia negra» («Once upon a time...» 2010, nossa tradução), enquanto alguns críticos consideram os seus contos de «terror gótico» para adultos «sádicos», «antissociais», «incipientemente fascistas», «intolerantes», «grotescos», «rudes» e «misóginos» (cf. TREGLOWN 1994: 188; HOWARD 2004: 910-911). O próprio autor afirmou, em 1990, que o segredo da sua escrita para crianças se deveu ao facto de ele apelar aos instintos básicos dos seus leitores em crescimento:

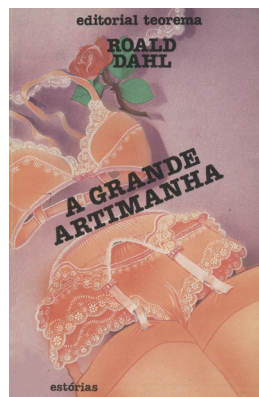
When you are born you are a savage, an uncivilised little grub, and if you are going to go into our society by the age of ten, then you have to have good manners and know all the do's and don'ts – don't eat with your fingers and don't piss on the floor. All that stuff has to be hammered into the savage, who resents it deeply. So subconsciously in the child's mind these giants become the enemy. That goes particularly for parents and teachers... Pompousness is the enemy of children's writing (cit. por HOWARD 2004: 911).



[10]



[26]



[21]

Tal como a Alice visual de Lewis Carroll e de John Tenniel, também as personagens visuais de Quentin Blake, ilustrador das obras de Dahl, influenciam as adaptações filmicas e teatrais que se fazem por todo o mundo.

Roald Dahl nasceu em Cardiff (Gales), filho de pais holandeses (Harald Dahl, que falece quando Roald tem três anos, e da sua segunda mulher, Sofie Magdalene Hesselberg Dahl), que o familiarizam com o imaginário da tradição oral nórdica, nomeadamente os *trolls* e outros seres fantásticos, que ecoam claramente no gigante de *BFG* (1982) e nos monstros de *The Minpins* (1991). O autor gostava especialmente de desporto, de fotografia e de literatura, e, como o próprio descreve em *Boy: Tales of Childhood* (1984), as traquinices marcam a sua infância. Em 1924, Dahl, então com oito anos, e outros miúdos que frequentam a escola primária Cathedral School, em Llandaff, não gostam da dona da loja de doces, a viúva Mrs Pratchett, e fazem-lhe uma partida ao esconder um rato morto num frasco de rebuçados/doces em forma de berlinde («gobstoppers»). Os divertidos prevaricadores foram castigados pelo diretor da escola, enquanto a dona da loja observava, sendo o episódio ‘batizado’, por Dahl, como ‘The Great Mouse Plot of 1924’. No seu primeiro texto autobiográfico, Dahl refere ainda outras guloseimas, o fascínio pelas lojas de doces e as amostras grátis de chocolate Cadbury que ele, já adolescente, e os colegas da Repton School (Derbyshire) recebem uma vez para as avaliar, e o facto de ter sonhado ser um inventor para essa marca (criando um novo chocolate), o que poderá ter influenciado o excerto de *Charlie and the Chocolate Factory* (1964) que citaremos *infra*. Entre 1925 e 1929, o autor estuda numa *boarding school* em Weston-super-Mare (Inglaterra), a St. Peters School, do outro lado do canal de Bristol, onde é infeliz e escreve frequentemente à mãe, tendo essas missivas sido lidas, este ano, no programa «Book of the Week» (*Love from Boy – Roald Dahl’s letters to his mother*), da BBC 4, para celebrar os 100 anos do seu nascimento. O autor refere, entre outros assuntos, os cruéis castigos da ‘matrona’ (supervisora) e do diretor de Repton School, e, como veremos de seguida, as suas memórias da infância influenciam as obras que dirige ao público mais jovem.

Os já referidos *gobstoppers*, doces populares na Grã-Bretanha entre as duas guerras mundiais, foram ficcionados por Dahl como «everlasting Gobstopper[s]» num dos seus livros mais complexos, *Charlie and the*

Chocolate Factory (97-101). Trata-se de um doce ficcional indestrutível, que muda de cor e nunca acaba, possibilidade que, decerto, agradaria a qualquer criança. O narrador descreve, com entusiasmo, a produção de *gobstoppers* através da focalização de Mr Wonka, da adjetivação, do visualismo, de onomatopéias e do diálogo marcado pelo *suspense* cumulativo, da comparação, de verbos de ação e de ritmos que tornam a descrição dinâmica e até estranha, transportando o leitor para um universo onde reina a emoção:

The Oompa-Loompas guided the boat alongside the red door. On the door it said, INVENTING ROOM – PRIVATE – KEEP OUT. [...] ‘This is the most important room in the entire factory!’ he [Mr Wonka] said. ‘All my most secret new inventions are cooking and simmering in here!’ [...] ‘Yes, yes!’ the children cried. ‘We won’t touch a thing!’ [...] Charlie Bucket stared around the gigantic room in which he now found himself. The place was like a witch’s kitchen! (97).

As instalações da misteriosa fábrica são representadas do geral para o particular, e, após a apresentação da sala de invenções, ‘vemos’ o próprio invento, um novo doce para crianças economicamente desfavorecidas, que veicula as temáticas da preocupação e da empatia sociais:

All about him black metal pots were boiling and bubbling on huge stoves, and kettles were hissing and pans were sizzling, and strange iron machines were clanking and spluttering, and there were pipes running all over the ceiling and walls, and the whole place was filled with smoke and steam and delicious rich smells. Mr Wonka himself had suddenly become even more excited than usual, and anyone could see that this was the room he loved best of all. He was hopping about among the saucepans and the machines like a child among his Christmas presents, not knowing which thing to look at first. He lifted the lid from a huge pot and took a sniff; then he rushed over and dipped a finger into a barrel of sticky yellow stuff and had a taste; then he skipped across to one of the machines and turned half a dozen knobs this way and that; then he peered anxiously through the glass door of a gigantic oven, rubbing his hands and cackling with delight at

what he saw inside. Then he ran over to another machine, a small shiny affair that kept going phut-phut-phut-phut-phut, and every time it went phut, a large green marble dropped out of it into a basket on the floor. At least it looked like a marble. ‘Everlasting Gobstoppers!’ cried Mr Wonka proudly. ‘They’re completely new! I am inventing them for children who are given very little pocket money. You can put an Everlasting Gobstopper in your mouth and you can suck it and suck it and suck it and suck it and it will never get any smaller!’ ‘It’s like gum!’ cried Violet Beauregarde (99).

Se a obra pode ser lida como uma metáfora ou alegoria do ‘pecado’ da gula, também pode simplesmente representar a transgressão e o ‘*glamour*’ do mundo dos doces para as crianças e para muitos adultos, e tal é conseguido através da *sweetscape*, ou seja, a paisagem da doçaria, que remete quer para o paladar, quer para o olfato, e até para o tato, por exemplo, quando Augustus Gloop desobedece aos adultos, tenta beber do rio de chocolate de Willy Wonka e cai nesse fluxo cronotópico, sendo sugado por um cano e quase transformado em *fudge*. Trata-se, portanto, de um livro de aventuras ‘à Indiana Jones’ mas num ambiente surreal que ‘faz as delícias’ de qualquer leitor. Publicada em 1964, a obra ecoa ficcionalmente uma Inglaterra marcada pela pobreza e pela austeridade do pós-guerra – estudadas por Banting (1979) e Gazeley (2003), entre outros – através das dificuldades económicas da família de Charles Bucket, situação que decerto exacerbava, no mundo ficcional, a curiosidade relativamente ao misterioso interior da fábrica de chocolate, de onde sai o aroma a chocolate que o protagonista cheira, com fome. Através das personagens que ganham os bilhetes para entrar na fábrica, Dahl representa atitudes e excessos que começam desde a infância, nomeadamente a curiosidade, o consumismo, a chamada ‘gula’ e a transgressão, por entre comentários cáusticos e rimas semelhantes às das suas *Revolting Rhymes* (1982), aventuras que têm continuidade em *Charlie and the Great Glass Elevator* (1972). O comentário social e moral, bem como uma preocupação (est)ética marcam, portanto, presença na obra do autor.

Dahl foi um ávido leitor de Rudyard Kipling, William Makepeace Thackeray, Frederick Marryat, Glasworthy, Hugh Walpole, Jonas Lie

(*Trolls*) e de Charles Dickens, entre outros autores que influenciaram o seu imaginário. Aos treze anos, o adolescente muda-se para a Repton School (Derbyshire), onde é atormentado pelos colegas mais velhos, e cujo diretor – que é John Traill Christie, e não Geoffrey Francis Fisher, como Dahl afirma² – castiga os alunos com vergastadas, prática que é ficcionada na obra para crianças do autor, nomeadamente em *James and the Giant Peach* (1961). Se Donald Sturrock, um dos biógrafos do autor, refere esse período como traumático, é possível que essas situações tenham influenciado a recorrente temática ficcional da vingança dos mais fracos face à violência, bem como o ‘desprezo’ do autor pela autoridade cega e o seu afastamento da religião cristã (HOWARD 2004: 909-910). A já referida autobiografia *Boy: Tales of Childhood* (1984) descreve os antepassados do autor, as suas férias de verão com a família na Noruega, a morte do pai, a sua experiência na odiada Elmtree House Primary School e na *public school*, os seus primeiros empregos, inicialmente na Midsomer Norton, a vender querosene, e, depois, a partir de 1934, na Royal Dutch Shell, bem como as condições de vida na Grã-Bretanha dos anos 20 e 30 do século passado. A esta autobiografia (parcial) seguir-se-ia uma outra, *Going Solo* (1986).

Durante a Segunda Guerra Mundial, Dahl foi piloto da Força Área Britânica, e recorda essa experiência e outras aventuras, de forma humorística, no seu segundo livro de memórias de viajante e militar britânico, *Going Solo*. A narrativa recorda o seu trabalho na Shell, nomeadamente a sua viagem a África, a bordo do *S. S. Mantola*, rumo a Mombaça e a Dar es Salaam, as fascinantes pessoas e até animais que encontra no barco e em África. Ainda no referido continente, conduz até Nairóbi para se voluntariar para a Royal Air Force (RAF), no ano de 1939, torna-se piloto, em agosto de 1940, e, durante a Segunda Guerra Mundial, faz voos na Tanzânia, no Quênia, no Iraque e na Grécia, participando na Batalha de Atenas (20-04-1941). Da Grécia (então ocupada pela Alemanha), Dahl vai para o Egito e para a Líbia, entre outras paragens no Médio Oriente, e, ao descrever esses movimentos na autobiografia, o instinto de sobrevivência torna-se um dos

2 A memória ilude Dahl, pois o diretor não é Fisher, que se viria a tornar arcebispo de Cantuária e que coroou a rainha Isabel II, em 1953, mas o seu sucessor, Christie (TREGLOWN 1994:21).

principais temas da narrativa, nomeadamente na descrição de um acidente no deserto líbio, em 1940, no qual Dahl sofre queimaduras, uma fratura craniana, parte o nariz e cega temporariamente, sendo internado no hospital de Alexandria durante cerca de sete meses, onde se apaixona pela enfermeira Mary Welland. Dahl sai do avião em chamas e desmaia (WARREN 1988: 12, 87), e mais tarde recria esse episódio no primeiro conto que publica, «A Piece of Cake». A história desse mesmo texto é interessante e marca o início da carreira do escritor, como veremos de seguida.

Devido ao referido acidente, o piloto sente fortes dores de cabeça e perde os sentidos várias vezes, pelo que é considerado inválido para estar na frente de guerra e regressa a casa em 1941. No ano seguinte, Dahl é nomeado *assistant air attaché* da embaixada britânica em Washington, apresentando palestras pró-britânicas e testemunhos da sua permanência na guerra nos EUA (1942-1945). A fome e as dificuldades por que a Inglaterra passava não se faziam sentir nos EUA, e o autor confessaria, mais tarde, o seu desagrado pelas funções do seu posto, ou seja, por ter de lutar pelos interesses britânicos e pelo apoio militar dos EUA: «I'd just come from the war. People were getting killed. I had been flying around, seeing horrible things [...]. Now, almost instantly, I found myself in the middle of a pre-war cocktail mob in America. I had to dress up in ghastly gold braid and tassels. The result was, I became rather outspoken and brash» (cit. por STURROCK 2010: 167). Durante a sua estada nos EUA, Dahl conhece o romancista inglês Cecil Scott Forester (1899-1966), autor de famosas histórias navais, que se encontra também a trabalhar em Washington, sobretudo a redigir propaganda pró-britânica para ser publicada nos EUA, envolvendo-se obrigatoriamente no 'mundo' da espionagem, tal como aconteceria a Dahl, que passou a enviar informação para a British Security Coordination, uma secção do MI6, e que cooperou com Ian Fleming e David Ogilvy nessas atividades (CONANT 2009), por exemplo, a combater o movimento isolacionista America First Committee (AFC), uma das maiores organizações anti-guerra na história dos EUA, que desenvolveu atividades entre 1940 e 10 de dezembro de 1941, três dias após o ataque a Pearl Harbour. O jornal *Saturday Evening Post* pede a Forester que publique uma história (propaganda) baseada nos testemunhos de guerra de Dahl, mas o romancista gosta tanto do texto ('romantizado') do ex-piloto que o jornal paga mil dólares a Dahl e publica

«A Piece of Cake» (01-08-1842), sendo o título mudado para «Shot down over Lybia: an RAF pilot's factual account», com o objetivo de ter um maior efeito dramático. Este foi o primeiro texto publicado do autor. O piloto britânico continuaria a ser promovido na Força Aérea, chegaria a *squadron leader* e reformar-se-ia em 1946.

Em julho de 1953, Dahl casa, em Nova Iorque, com a atriz norte-americana Patricia Neal (1926-2010), e, ao longo de trinta anos de casamento, têm cinco filhos, a saber: Olivia Twenty (1955-1962), que falece, vítima da Doença de Dawson, e a quem *BFG* é dedicado; Chantal Sophia, 'Tessa' (n. 1957); Theo Matthew (n. 1960); Ophelia Magdalena (n. 1964) e Lucy Neal (n. 1965). A neta Sophie Dahl (n. Holloway, 1977), filha da autora Tessa e mulher do cantor Jamie Cullum, é autora, apresentadora de televisão e modelo, tendo o seu nome próprio sido atribuído pelo avô à famosa personagem de *BFG*. Em 1965, Patricia Neal sofre três aneurismas, fica em coma durante três semanas, mas recupera, e, em 1968, o seu desempenho em *The Subject Was Roses* garante-lhe uma nomeação para os Óscares. A vida do casal é ficcionalizada no telefilme *The Patricia Neal Story* (1981), no qual contracenam Glenda Jackson e Dirk Bogarde, estreado dois anos antes do divórcio do casal Dahl. A autobiografia de Patricia Neal, *As I Am*, é publicada em 1988.

Em 1983, Dahl casa com Felicity ('Liccy') Crosland, uma antiga namorada, e o casal vive em Buckinghamshire. Nesse mesmo ano, o autor publica uma revisão do livro infantil (*picture book*) de Tony Clifton *God Cried*, sobre o cerco de Beirute pelo exército israelita durante a guerra no Líbano, em 1982, confessando, a propósito da obra: «I am not anti-Semitic, I am anti-Israel» (TREGLOWN 1994: 255-256). Em 1983, vence o World Fantasy Award for Life Achievement e, em 1990, o British Book Awards (Children's Author of the Year). Já em 2008, o jornal *The Times* coloca Dahl em 16.º na lista «The 50 greatest British writers since 1945».

A 23 de novembro de 1990, o autor falece, aos 54 anos, vítima de leucemia, em Oxford, e é sepultado na St. Peter and St. Paul's Church, em Great Missenden (Buckinghamshire), aldeia que inspirou muitos dos seus elementos ficcionais, como recorda Hurst (2005). A sua cidade natal deu o seu nome a uma praça, a Roald Dahl Plass («plass» significa praça em norueguês, uma alusão às suas origens), em 2005 abriu portas o Roadl Dahl

Museum and Story Centre, em Great Missenden, e que recebe dezenas de milhares de visitantes anualmente. Foi dada continuidade à conhecida generosidade do autor através da Roadl Dahl's Marvelloous Charity (a ex-Fundação Roald Dahl), e, no dia do seu aniversário, 13 de setembro, celebra-se, por todo o mundo, o Dia de Roald Dahl. A obra de Dahl tem sido adaptada ao cinema e tem influenciado inúmeros escritores e artistas. Por exemplo, o realizador Tim Burton (BURTON 2006: 223) atesta a influência que o autor teve na sua obra e recorda como, na sua infância, leu a obra do escritor «who gets the idea of the modern fable – and the mixture of light and darkness, and not speaking down to kids, and the kind of politically incorrect humour that kids get. I've always liked that, and it's shaped everything I've felt that I've done».

Dahl escreveu ficção para adultos e para crianças, mas também não-ficção, obras essas que são menos conhecidas, como acontece com *The Mildenhall Treasure* (1946), que descreve a descoberta do tesouro de Mildenhall (Suffolk), em 1946, que atualmente se encontra no British Museum; as suas memórias *Boy: Tales of Childhood* (reeditado com material novo, em 2008, como *More About the Boy*) e *Going Solo, Memories with Food at Gipsy House* (1991), em coautoria com Felicity Dahl, sua segunda mulher, um livro de receitas e recordações, reeditado como *Roald Dahl's Cookbook* (1996); *Roald Dahl's Guide to Railway Safety* (1991), obra-diálogo sobre segurança ferroviária («dreaded DOs and DON'Ts») para crianças e adolescentes, distribuída nesse ano pelas escolas primárias do Reino Unido, e *My Year* (1993), o diário do último ano de vida do autor, ao longo do qual ele reflete, num tom confessional, sobre o passado, o presente, os animais dos seus quintais, e as dinâmicas das estações do ano e da vida, terminado com votos de feliz Natal para o leitor.

Roald Dahl não publicou apenas ficção para crianças, escrevendo mais de 60 contos para adultos, muitos dos quais macabros, com finais inesperados, e que são menos conhecidos do que a sua obra destinada ao público infantil. Por exemplo, o seu conto «The Smoker», também conhecido como «Man from the South», foi adaptado duas vezes (1960, 1985) como episódio da série *Alfred Hitchcock Presents*, e no segmento de Quentin Tarantino no filme *Four Rooms* (1995). *Tales of the Unexpected* foi igualmente adaptado para série televisiva. Já o seu romance *My Uncle Oswald*

(1979) foi criticado devido ao erotismo (considerado) excessivo e de ‘mau gosto’. O protagonista que dá nome à obra já tinha aparecido nos contos «The Visitor» e «Bitch» (*Switch Bitch*, 1974). Na década de 60, Dahl escreveu alguns guiões de filmes, a saber: *The Bells of Hell Go Ting-a-ling-a-ling* (1966, não acabado); o filme da série James Bond (007) *You Only Live Twice* (1967), *Chitty Chitty Bang Bang* (1968), a partir do original de Ian Fleming; *The Night Digger* (1971), e começou ainda a adaptar *Willy Wonka & the Chocolate Factory*, tarefa terminada por David Seltzer e que seria transformado na primeira versão de *Willy Wonka & the Chocolate Factory*, que desagradou a Dahl por destacar Willy Wonka e não Charlie, ao contrário do que acontece no seu texto. Essa insatisfação levou a que nenhuma adaptação de obras do autor voltasse a ser feita enquanto ele foi vivo. No entanto, o sucesso atual de algumas das suas obras deve-se também às adaptações fílmicas e teatrais das mesmas. Em 1961, Dahl escreveu e apresentou uma série televisiva de terror e de ficção científica, *Way Out*, e escreveu para a comédia da BBC *That Was the Week that Was*. Já a série televisiva *Tales of the Unexpected* (ITV, 1979-1988) baseou-se inicialmente nas histórias do autor. Na impossibilidade de abordar todas as obras do autor neste texto introdutório, listamos de seguida as antologias de contos de Roald Dahl, alguns dos quais foram publicados na *New Yorker* e na *Harper's Magazine*:

Over to You: Ten Stories of Flyers and Flying (1946);
Someone Like You (1953, edição revista 1961);
Kiss Kiss (1960), que contém «The Champion of the World»,
versão original e resumida do livro infantil *Danny the Cham-
pion of the World* (1977);
Switch Bitch (1974);
The Wonderful Story of Henry Sugar and Six More (1977);
The Best of Roald Dahl (1978);
Tales of the Unexpected (1979);
More Tales of the Unexpected (1980);
The Roald Dahl Omnibus (1986);
Two Fables (1986);

Ah, Sweet Mystery of Life: The Country Stories of Roald Dahl
(1989);
The Collected Short Stories of Roald Dahl (1991);
The Roald Dahl Treasury (1997);
The Great Automatic Grammatizator (1998);
Skin and Other Stories (2000);
Roald Dahl: Collected Stories (2006).

Relativamente à sua ficção para crianças e jovens, as obras são normalmente contadas a partir do ponto de vista da criança, que enfrenta e comenta a ação de vilões adultos, sempre contrapostos a adultos que são proponentes da bondosa personagem infantil (por exemplo, BFG e os gigantes maus), que acaba sempre por triunfar sobre o mal e sobre a violência que marcam presença no imaginário dahleano, ou ‘dahlesco’, que se assume como sombrio e grotesco em obras como *The Witches* (1983), *George’s Marvellous Medicine* (1981) e *Matilda* (1981), denunciando muitas das absurdidades e injustiças do mundo dos adultos. Temas como o estatuto e a classe social estão presentes em obras como *Fantastic Mr Fox* (1970) e *Danny, Champion of the World* (1975) enquanto glutões e crianças povoam *Charlie* (Augustus Gloop), *Matilda* (Bruce Bogtrotter), *The Witches* (Bruno Jenkins), tal como acontece com adultos obesos como Aunt Sponge, em *James and the Giant Peach*, e com o agricultor Boggis, em *Fantastic Mr Fox*, uma presença amiúde negativa, pois esses adultos transgressores acabam por ser punidos. Como é sabido, Dahl rentabiliza criativamente a sonoridade e os ritmos possíveis e até impossíveis da língua inglesa, um artifício que caracteriza a literatura infantil. O autor utiliza sons rítmicos atrativos para crianças, como «squizzle», «fizzlecrump», «squishous» e brinca com as palavras através de estratégias como onomatopeias, malapropismos e *spoonerisms*, criando novos termos que são listados por Susan Rennie (ed.), no *Oxford Roald Dahl Dictionary* (2016), neologismos que as crianças descodificam facilmente porque são propositadamente semelhantes a palavras que elas já conhecem, por exemplo, «scrumdiddlyumptious», «glummy» e «delumptious» («delicious», «yummy»), o seu sinónimo «lickswishy» e os seus antónimos «uckyslush», «disgustorous» e «rotsome», algumas das quais já são utilizadas,

quer no dia-a-dia, quer no *marketing* da obra de Dahl. A título de exemplo, vejamos alguns dos ‘dahlinismos’ lexicografados no referido dicionário: «*anklet*: joint that giants have between their leg and their foot» (12); «*jogho-pper*: creature tht hops about»; «*whistle-pig*: a rare and ancient animal», «*whoopsey-splunkers*: wonderful or splendiferous», «*wooshey* [smell/taste]: strong», «*whoppsy*: very big or very great» (278-279), «*zippfizz*: [to] whizz as fast as [one] can go» e «*zany*: funny in a crazy kind of way» (287).

A primeira narrativa que o autor escreve (em Washington DC) para crianças, ainda antes de *James and the Giant Peach*, intitula-se *Gremlins* (1943) e torna-se um sucesso depois de se saber que Eleanor Roosevelt adorava ler a história aos seus netos. Aliás, é supostamente essa obra que permite a Dahl visitar a Casa Branca, após ter enviado o livro à Primeira Dama. *Gremlins* representa as aventuras de pequenas criaturas míticas que faziam parte do ‘calão’ e do imaginário dos soldados da Força Aérea Britânica em Malta, na Índia e no Médio Oriente desde os anos 20 do século XX, designando a palavra quer um oficial pouco popular, quer, a partir dos anos 40, criaturas míticas que provocavam avarias nos aviões. Sendo Dahl piloto, não admira que tivesse rentabilizado essas personagens e as popularizasse (DONALD 2008: 300-301). O autor envia o manuscrito dessa obra a Walt Disney em 1942, que discute a possibilidade de um filme e possibilita a sua publicação na revista *Cosmopolitan*, em dezembro desse ano. Em 1943, Dahl publica uma versão revista como *picture book* pela Random House, que seria, mais tarde, publicada pela Dark Horse Comics (2006). O projeto do filme foi cancelado em 1943, como informa Durham (145-148) ao estudar ‘variantes’ dos *gremlins* nas obras de outros autores, em séries televisivas e no filme de Steven Spielberg (1984), que é influenciado, ainda que indiretamente, pela obra de Dahl, com a qual dialoga intertextualmente.

Os títulos das obras para crianças de Dahl revelam as temáticas, as tradições e os mitos que ele abordou e (re)criou ao longo da sua longa carreira. *James and the Giant Peach* – escrito entre 1959 e 1961, por estímulo da agente do autor, Sheila St. Lawrence, e publicado em 1961 – foi o seu primeiro conto escrito propositadamente para o público mais jovem e acompanha as aventuras globais de James Henry Trotter. O protagonista perde os pais aos quatro anos, quando eles são mortos por um rinoceronte durante uma viagem para ir às compras em Londres, e passa a viver isolado,

qual escravo (versão masculina de Cinderela subjugada pela madrasta), numa casa arruinada perto de Dover, na companhia das suas cruéis tias, até que encontra, no interior do enorme pêssego mágico, Old Green Grasshopper e outros insetos que habitam o fruto, com o qual o grupo esmaga as tias de James e viaja pelo mundo e no qual a aprendizagem, o crescimento interior e a autonomia ganham forma e são sinónimos do ato de viajar e de enfrentar o macabro. Durante a viagem marítima, perto dos Açores, o grupo é ameaçado por tubarões, mas escapa ao atrair gaivotas que os levam para longe, iniciando-se a viagem aérea, pelo Atlântico, ao longo da qual escapam aos Cloud Men (que controlam o tempo), chegando posteriormente a Nova Iorque, cidade que fica em alerta geral, pois teme ser arrasada. O pêssego é preso, por um anão que passa ao Empire State Building, James explica o que se passara, e as crianças da cidade comem o pêssego, num episódio de comunhão pacífica após o medo paranoico do desconhecido. A semente do pêssego torna-se a mansão em Central Park na qual James se instala, talvez para aí escrever a sua história, enquanto os amigos voadores se inserem no mundo dos humanos. Em 1996, a obra é adaptada em formato de filme animado, com vozes de Simon Callow, Richard Dreyfuss, Joanna Lumley, Miriam Margolyes, Pete Postlethwaite e Susan Sarandon, e a adaptação teatral de David Wood marca presença constante nos palcos do Reino Unido. O texto foi ilustrado por diversos artistas nas suas reedições, nomeadamente por Nancy Ekholm Burkert, Michael Simeon (primeira edição inglesa), Emma Chichester Clark, Lane Smith e Quentin Blake.

The Magic Finger (redação 1962, publicação 1966) foi ilustrada por William Pène du Bois, Pat Marriott, Tony Ross e Quentin Blake. A sua anónima narradora de oito anos odeia a prática da caça, e o seu 'dedo mágico' entra em ação quando ela se irrita e vê tudo vermelho, usando esse poder para transformar, com um raio, a sua professora, Mrs Winter, numa gata e a família Gregg (que caça e goza com a narradora) em anões com asas de pato em vez de braços e mãos. Os filhos Philip e William voam para fora de casa, livres e transgressores, como se fossem aves, e os pais seguem-nos. Durante esse voo experimental, o lar da família é ocupado por quatro patos do tamanho de pessoas com braços humanos em vez de asas. A família chora e lamenta-se por não ter mais para onde ir, teme os animais selvagens e constrói um ninho: «We will be eaten by cats and foxes in the

night [...]. We are going to build a nest» (*Magic Finger* 30). Ou seja, a família coloca-se no lugar das aves, construindo o ninho-lar com a boca, e é animalizada, havendo uma inversão de papéis/estatutos como processo da carnavalização do cruel mundo dos Gregg. A protagonista humana vingasse da opressão violenta dos seus quatro vizinhos, e ensina-lhes uma lição através desse novo mundo às avessas e até grotesco que ela cria, e que exige uma análise à luz do conceito bakhtineano de ‘carnaval’. Como é sabido, podemos atribuir dois sentidos ao termo ‘Carnaval’: a) as festividades ritualizadas no mês de fevereiro que reavivam a cultura popular quer da feira medieval, quer das festas que antecedem a Quaresma, e b) o Carnaval enquanto aplicação dessa mesma consciência na literatura (paródia) de forma a usar esse espírito carnavalesco para denunciar e criticar excessos, processo a que chamamos carnavalização da literatura: «the transposition of carnival into the language of literature» (BAKHTIN 1984A: 122). O carnavalesco interessa-nos como forma de pensamento e como universo representado na literatura, sendo simultaneamente um modo de representação, um termo-conceito operacional, um fenómeno textual e um tropo para desconstruir e subverter parodisticamente que sobrevive principalmente como conceito no âmbito da teoria literária, e não tanto da história social. De acordo com Arthur Lindley (22):

it does so because it describes an element, a process of demystification, manifestly present in a great range of Western literature, whatever the social sources or political consequences, if any, of that element may have been outside the texts. Bakhtin is not writing [...] about social behaviour but about the ways in which social practice (“carnival”) is refracted and remained in literary texts (“carnavalesque”).

O carnaval(esco), que podemos observar em *The Magic Fingers*, ao longo da subversão do universo e da vida dos Gregg e dos quatro patos, interessa-nos quer enquanto modo literário de (compreender e) representar o mundo, quer enquanto ferramenta analítica³. Trata-se de uma visão

3 Stallybrass e White (7-8) definem o carnavalesco como uma categoria epistemológica e uma potente inversão crítica de todas as hierarquias oficiais, um mundo

que, na narrativa de Dahl, se aproxima do Carnaval que celebra «temporary liberation from the prevailing truth and from the established order» e marca «the suspension of all hierarchical rank, privileges, norms and prohibitions» (BAKHTIN 1984b: 10), pelo que não há já um poder estabelecido que oprime quem foge à norma violenta (a narradora), e o caçador torna-se a coisa caçada, e as ex-presas ocupam o espaço doméstico da família caçadora, assumindo-se o espaço da ação como «a space of and for fantasy» (CHEDGZOY 2006: 56). Se o Carnaval pode ser interpretado como uma metáfora crítica (STEWART 1884: 143-145), a desordem, o imaginário corporal grotesco (que vemos na transformação corporal da família e dos patos) e a inversão ritual são elementos do «carnival sense of the world» estudado por Bakhtin (1984a: 107-108, 123, 158) e por outros autores, e que marca presença em *The Magic Finger*. Dahl carnaliza, assim, o universo da narradora e dos Gregg para um público infantil através quer do humor presente nas tentativas de a família se comportar como pássaros, aliás a mãe pensa, a dada altura, que conseguiria ‘pôr um ovo’ (35), quer da paródia do estilo de vida da família através da postura dos quatro patos personificados que, tal como os humanos invadem a Natureza para caçar, se apoderam do espaço familiar, com uma postura altiva, com os bicos no ar, e, mais tarde, três deles pegam nas armas dos Gregg e caçam a família humana que se encontra no ninho. Essa inversão total de papéis, durante a qual a presa se torna o predador, possibilita ao leitor mais jovem a experiência ficcional da empatia social ou seja, da capacidade de nos colocarmos no ‘lugar do Outro’. Um dos patos perdoa à família terem matado os seus seis filhos e autoriza-os a aterrar. Após um ‘ataque’ de escuridão tudo volta ao normal, a família destrói as armas e vive em harmonia com a Natureza, enquanto a narradora se prepara para ensinar a mesma lição à família Cooper, que caça junto ao lago, como as onomatopeias da paisagem acústica (*soundscape*) revelam às personagens. Este conto poderia também ser analisado à luz

onde tudo se encontra degradado e sem identidade. Já Emerson (2000: 203-204) resume as três principais linhas do ‘carnival rethinking’ no pensamento contemporâneo: como um ritual sacralizado, como uma alegoria demonizada ou esta-linizada, com as formas mais neutras de o encarar como um artifício analítico nos estudos literários: «we cultivate laughter as a route to knowledge. This was Bakhtin’s point».

dos conceitos da Ecocrítica, não dispondo nós de espaço para tal nesta introdução.

A relação do ser humano com a Natureza está também presente em *Fantastic Mr Fox* (1970), ilustrado por Donald Chaffin, Jill Bennett, Tony Ross e Quentin Blake, e adaptado ao cinema por Wes Anderson, em 2009 (George Clooney dá voz a Mr Fox, Meryl Streep a Mrs Fox, Bill Murray a Badger, Hugo Guinness a Bunce e Michael Gambon a Bean). Essa narrativa representa a forma como o protagonista – o antropomorfizado Mr Fox, que vive no subsolo com a mulher e quatro filhos – engana os cruéis agricultores Boggis, Bunce e Bean, e lhes rouba comida para alimentar a sua família. Os agricultores vigiam o buraco da raposa, e a família e os outros animais, não podendo sair, começam a passar fome. O protagonista e os seus filhos escavam um túnel até ao galinheiro de Boggis, e roubam galinhas, fazendo o mesmo com os patos, gansos, presuntos, *bacon* e vegetais de Bean, que Mrs Fox usa para preparar um banquete para os animais do subsolo, que optam por se mudar para outra vizinhança, onde Mr Fox caçará para eles. O irónico narrador informa o leitor de que os humanos ainda permanecem junto ao buraco, à espera que os astutos animais saiam para comer.

A poesia infantil do autor – as parodísticas *Revolting Rhymes*; *Dirty Beasts* (1983), sobre animais verdadeiros e o inventado Tummy Beast, e *Rhyme Stew* (1989), uma versão ‘mais adulta’ das *Revolting Rhymes*, com referências sexuais ligeiras – consiste em poemas que reinterpretem cantigas infantis (*nursery rhymes* como «As I was going to St Ives», «Hey Diddle Diddle, Mary», «Mary Quite Contrary») e contos tradicionais (*Dick Whittington e o seu Gato*, *A tartaruga e a lebre*, *As roupas novas do imperador*, *Ali Babá*, *Hansel e Gretel*, *Aladino*), aos quais atribui finais inesperados, em vez do típico final feliz. Para além das obras para crianças que já referimos, Dahl publica outros contos de que não nos poderemos ocupar, a saber: *Danny, the Champion of the World* (1975), no qual David e William se vingam do magnata avarento Mr Victor Hazell; *The Enormous Crocodile* (1978), que queria comer crianças, mas é impedido e assassinado por outros animais africanos (a primeira obra de Dahl ilustrada por Quentin Blake); *The Twits* (1980), sobre os membros de um casal de ex-treinadores de circo que têm macacos de estimação e que pregam partidas um ao outro e caçam pássaros, animais que, em conjunto, se vingam do casal; *George’s*

Marvellous Medicine, na qual vários remédios criados pelo protagonista aumentam e encolhem a avó do protagonista (até ela desaparecer) e os animais da sua casa, alterando-lhes a anatomia. *The BFG* é adaptado ao ecrã em 1989 e em 2016, e ficciona a relação da órfã Sophie com os gigantes de Giant Country e Dream Country, para onde o Big Friendly Giant (BFG) a leva; *The Witches* representa as aventuras de um órfão sem nome e da sua avó norueguesa num universo em que existem bruxas multiculturais (com costumes próprios em países diferentes) que odeiam crianças, e caçadores de bruxas («witchophiles»), na Noruega e no Reino Unido. De acordo com o verbete que é dedicado a Dahl no *Oxford Dictionary of National Biography*, a avó desta história foi a forma que o autor encontrou de homenagear e imortalizar a sua própria mãe (HOWARD 2004: 909). *The Giraffe and the Pelly and Me* (1985) ficciona as aventuras de Billy, que conquista o sonho de ter uma loja de doces após conhecer uma girafa, um pelicano e um macaco que limpam janelas na empresa Ladderless Window-Cleaning Company, recém-chegados a Inglaterra e que o protagonista ajuda a adaptarem-se, acabando o grupo por capturar um ladrão. *Esio Trot* (1990) apresenta a história de amor de dois idosos que viviam sozinhos, Mr Hoppy e Mrs Silver, bem como o amor destes para com a tartaruga de estimação, e o uso ‘mágico’ de palavras escritas e ditas ao contrário:

O TROT, ESIO TROT, TEG REGGIB REGGIB! EMOC NO, ESIO TROT,
WORG PU, FFUP PU, TOOHS PU! GNIRPS PU, WOLB PU, LLEWS
PU! EGROG! ELZZUG! FFUTS! PLUG!
TUP NO TAF, ESIO TROT, TUP NOTAF! TEG NO, TEG NO,
ELBBOGDOOF!

Palavras redigidas ao contrário:

Tortoise, tortoise, get bigger bigger! Come on, tortoise,
grow up, puff up, shoot up! Spring up, blow up, swell up!
Gorge! Guzzle! Stuff! Gulp! Put on fat, tortoise, put on fat!
Get on, get on, gobblefood!.

O anagrama (de «Tortoise») no título do conto *Esio Trot* é referido no próximo texto de Dahl, *The Vicar of Nibbleswicke* (1991), obra póstuma e igualmente humorística, ilustrada por Quentin Blake, que representa a doença ficcional («Back-to-Front Dyslexia», 37) do vigário disléxico de

Nibbleswicke (Reverend Robert Lee), que diz palavras de trás para a frente (*stink* em vez de *knits*, *dog* em vez de *god*) e choca os seus paroquianos, até que o médico local encontra uma cura: «You must walk backwards while you are speaking, then these back-to-front words will come out frontwards or the right way round. It's common sense» (38). Os lucros desta obra revertem a favor do Instituto de Dislexia de Londres (Dyslexia Action). A sua última obra (póstuma) a ser publicada é *The Minpins*, que acompanha as aventuras de Little Billy após ser proibido pela mãe de entrar na perigosa Floresta do Pecado, atrás da sua casa, onde monstros caçam crianças. Tal como Adão e Eva, o rapaz é tentado pelo Diabo e tem que fugir de Red-Hot Smoke-Belching Gruncher, subindo para uma árvore onde descobre a comunidade de pessoas pequenas, os Minpins que aí reside. Billy ajuda os novos amigos a livrarem-se do monstro ao atraí-lo, montado num cisne, para um lago, cujas águas apagam o fogo na barriga do inimigo, que acaba por falecer. Os novos amigos de Billy emprestam-lhe o cisne todas as noites para ele viajar mundo fora e reunir-se com eles. Temos, nesta história, como que num processo de disseminação recoletiva, reunidos os principais temas do fantástico (fantasioso) imaginário 'dahleano', nomeadamente: a criança livre que se 'revolta' contra a autoridade, a transgressão, a relação criança-adulto (opressor/proponente), a viagem surreal, a amizade, a magia, o fantástico, personagens míticas, o folclore norte-europeu, a aprendizagem peripatética, os direitos da criança, a vingança dos mais fracos perante os cruéis/violentos, a família, a curiosidade, os espaços proibidos e perigosos, os monstros e as pequenas criaturas que vivem em *habitats* naturais e a relação harmoniosa do ser humano com a natureza.

Referências bibliográficas

- BAKHTIN, Mikhail (1984a) – *Problems of Dostoevsky's poetics*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- BAKHTIN, Mikhail (1984b) – *Rabelais and his world*. Bloomington: Indiana University Press.
- BANTING, Keith G (1979) – *Poverty, politics and policy: Britain in the 1960's*. London: Macmillan Press.
- BOOTHROYD, Jennifer (2008) – *Roald Dahl: A life of imagination*. Minneapolis: Lerner Publications.
- BURTON, Tim (2006) – *Burton on Burton*. Ed. Mark Salisbury. Londres: Faber and Faber.
- CHEDGZOY, Kate (2000) – «'For virgins buildings oft brought forth': Fantasies of convent sexuality», in Rebecca D'Monté e Nicole Pohl, ed. – *Female communities, 1600-1800: Literary visions and cultural realities*. Houndsmills: St. Martin's Press, p. 53-75.
- DAHL, Roald (1992) – *The Vicar of Nibbleswicke*. Penguin: Londres.
- DAHL, Roald (1997) – *The magic fingers*. Nova Iorque, Penguin.
- DAHL, Roald (2011) – *Charlie and the chocolate factory*. Nova Iorque: Penguin.
- DONALD, Graeme (2008) – *Sticklers, sideburns and bikinis: The military origins of everyday words and phrases*. Oxford: Osprey.
- DURHAM (2015) – *Modern folklore*. Lulu.com.
- EMERSON, Caryl (2000) – *The first hundred years of Mikhail Bakhtin*. Princeton: Princeton University Press.
- GAZELEY, Ian (2003) – *Poverty in Britain, 1900-1965*. Basingstoke: Palgrave.
- HELD, Jacob M. (2014) – *Roald Dahl and Philosophy: A little nonsense now and then*. Plymouth: Rowman & Littlefield.
- HOOK, Jason (2004) – *Roald Dahl: The storyteller*. Chicago: Raintree.
- HOWARD, Pjilip (2004) – «Dahl, Roald». In H. C. G Matthew e Brian Harrison, ed. – *Oxford Dictionary of National Biography* 14. Oxford: Oxford University Press.
- HURST, David (2005) – «Roald Dahl's fantasy factory». *Daily Mail*. [Em linha]. Disponível em: <http://www.dailymail.co.uk/travel/holidaytypeshub/article-593996/Roald-Dahls-fantasy-factory.html>. Consult. a 20 agosto 2016.
- (2010) – «Once upon a time, there was a man who liked to make up stories ...». *The Independent*, 12 dez. 2010. [Em linha]. Disponível em: <http://www.independent.co.uk/voices/commentators/once-upon-a-time-there-was-a-man-who-liked-to-make-up-stories-2158052.html>. Consult. a 20 junho 2016.

- LINDLEY, Arthur (1996) – *Hyperion and the Hobbyhorse: Studies in carnivalesque subversion*. London: Associated University Presses.
- RENNIE, Susan Ed. (2016) – *Oxford Roald Dahl Dictionary*. Oxford: Oxford University Press.
- SHAVICK, Andrea (1997) – *Roald Dahl: The champion storyteller*. Oxford: Oxford University Press.
- STALLYBRASS, Peter e Allon White (1986) – *The politics and poetics of transgression*. Londres: Methuen.
- STEWART, Marilyn (1984) – «Carnival and Don Quixote: The folk tradition of comedy». In Louis Cowan ed. – *The Terrain of comedy*. Dallas: Dallas Institute of Humanities, p. 143-162.
- STURROCK, Donald (2010) – *Storyteller: The authorized biography of Roald Dahl*. Nova Iorque: Simon & Schuster.
- TREGLOWN, Jeremy (1994) – *Roald Dahl: A biography*. London: Faber & Faber.
- WARREN, Alan (1988) – *Roald Dahl*. Mercer Island: Starmont House.

Roald Dahl

Notas de uma sua tradutora

LUÍSA DUCLA SOARES

Até ao aparecimento muito mediatizado e explorado comercialmente de Harry Potter, Roald Dahl foi o mais famoso escritor britânico para crianças, traduzido em 42 línguas, com edições que ultrapassam os dois milhões de exemplares (na China) e adaptações ao cinema. Foi principalmente o mais estimado, requisitado pelos pequenos leitores. Mas simultaneamente foi o que mais controvérsia suscitou por parte de pais e educadores pela sua irreverência, pela sua perspetiva da sociedade a partir da visão dos mais novos, não se abstendo de valorizar estes e criticar sem rodeios os adultos (nomeadamente familiares e professores) que apresenta frequentemente como figuras hediondas, violentas, desonestas, capazes de praticar *bullying* sobre aqueles que têm sob o seu domínio.

Se as crianças encontram nele alguém que sente como elas, que as valoriza e estimula, já alguns adultos veem a sua autoridade posta em causa, não toleram o humor negro com que são por vezes descritos. Acusam-no de falha de perspetiva didática, de recurso a uma linguagem que inclui o calão, de incitamento à violência, de crítica sem peias, de subversão moral.

Talvez por isso deparemos com inúmeros artigos pró e contra Dahl, e sejam verdadeiramente escassos os trabalhos académicos sobre o autor, que bem os merecia.

Dahl prezou sobremaneira o conhecimento do que é ser criança, por um lado a partir das suas próprias memórias que podemos partilhar lendo a sua autobiografia de infância, *Boy*, e, por outro, a partir da convivência íntima com os filhos, primeiros destinatários das suas narrativas. Um escritor ganha sempre em ter ouvintes reais e participativos, cujas reações observe e lhe permitam por à prova o que produz. Aliás a sua verdadeira carreira de escritor de literatura infantil desenvolveu-se a partir do momento em que se tornou pai. «*Se eu não tivesse tido filhos*», confessou ele, «*não teria escrito livros para crianças nem seria capaz de o fazer*».

E a filha Ophelia recorda:

todas as noites, depois de minha irmã Lucy e eu termos ido para a cama, meu pai caminhava lentamente até às escadas, com os seus ossos a rangerem mais que a própria escada, para nos contar uma história. Posso vê-lo agora, encostado à parede do nosso quarto, com as mãos nos bolsos, olhando para a distância, imaginando.

Captar a atenção das crianças não é fácil, principalmente numa época em que as solicitações que não exigem esforço estão próximas. Por isso, dizia o autor:

Sinto-me mais feliz com os meus contos infantis que com os livros para adultos. Os livros infantis são mais difíceis de escrever. É mais difícil manter uma criança interessada porque uma criança não tem a concentração de um adulto. A criança sabe que a televisão está no quarto ao lado. É difícil segurar uma criança e fazê-lo é algo de encantador.

Se a manipulação da literatura infantil é levada a cabo essencialmente por pessoas com uma história de vida ligada às letras e ao ensino, Dahl parte de vivências bem diversas. Após anos de internato em colégios em que experimentou a solidão e a revolta numa sociedade fechada, de hierarquias, rituais, onde imperavam os castigos corporais, recusou-se a ingressar na universidade, desejoso de fugir para bem longe, para um mundo de aventura. Foi para a Tanzânia, ao serviço da Shell, e aí se manteve até aos 23 anos, quando eclodiu a Segunda Guerra Mundial. Então quis ingressar na RAF, tornou-se piloto de caças, participou em batalhas aéreas, sofreu um terrível acidente que o deixou às portas da morte. Afastado por invalidez, passou a trabalhar em Nova Iorque onde iniciou uma carreira de escritor para adultos e onde veio a casar com uma conhecida atriz americana, Patricia Neal, de quem teve cinco filhos.

A sua visão não foi a dum bibliotecário ou professor mas de alguém que preza a adrenalina, que está de fora de sistemas convencionais mas que se entrega com paixão à escrita, a uma escrita não adocicada, não pautada por regras convencionais.

Ele próprio se declarou um entusiasta da leitura: «*Eu tenho uma paixão por ensinar as crianças a tornarem-se leitores, para se sentirem felizes com um livro e não assustadas. Os livros não devem ser difíceis, devem ser engraçados, emocionantes, maravilhosos. E aprender a ser leitor confere uma vantagem fantástica*».

Por um acaso da sorte fui solicitada para verter para português duas obras de Dahl, numa época em que tinha posto de parte essa atividade para me entregar à minha própria escrita para além das 7 horas diárias que dedicava à Biblioteca Nacional, onde trabalhei 30 anos.

O primeiro livro que me propuseram foi *Revoltin' Rhymes* que já fora recusado por diversos tradutores. Era um desafio traduzir esta obra tão original, em verso rimado, mantendo a rima, o estilo e a fluência. O que iria receber nunca pagaria o tempo, empenho e paixão que dediquei ao livro. Nem pagaria o que com Dahl aprendi na intimidade que é transpô-lo para outra língua. Dei o título de *Histórias em verso para meninos perversos* a esta coletânea de seis contos tradicionais recriados pelo humor sarcástico, irreverente, corrosivo do grande escritor galês de ascendência norueguesa.

São eles *A Gata Borralheira*, *João e o feijoeiro mágico*, *Branca de Neve e os sete anões*, *A Menina das Tranças de Ouro e os três ursos*, *A Menina do Capuchinho Vermelho* e finalmente *Os três porquinhos*.

O livrinho (o mais breve de Dahl) logo de início alerta os leitores para o facto de estas versões contrariarem as narrativas a que estão habituados:

Pensam vocês que sabem esta história? Mas a que têm na vossa
memória
É só uma versão falsificada, Rosada, tonta, açucarada
Feita para as crianças inocentes
Não terem medo, fiquem contentes.

De facto, quase todos os contos tradicionais sofreram alterações melífluas ao serem transpostos para a literatura infantil, foram expurgados das cenas mais violentas, chocantes, de incidências de cariz sexual, consideradas impróprias para espíritos em formação. E foi-lhes adicionada uma moral conveniente para fins pedagógicos. O mesmo, ainda mais exageradamente, sucedeu nas versões cinematográficas de Walt Disney.

Dahl, no entanto, não procurou dar a conhecer as verdadeiras raízes dos contos, mas desmontou-os, imaginando para eles um percurso narrativo diverso, totalmente original, sem peias convencionais mas a que não falta uma moral nova, inesperada.

Vejamos como transformou os contos.

A Gata Borralheira torna-se atrevida, abraça o príncipe de tal maneira que este até perde a fala, corre em roupa interior quando o apaixonado lhe rasga o vestido para a prender. O príncipe, despistado, larga o sapatinho de cristal num caixote, de forma que uma das irmãs o troca pelo seu, que o autor descreveu, fazendo decerto rir as crianças:

Era largo e enorme o sapatão,
Parecia a bota de um capitão,
Pior ainda, cheirava a chulé (Suado e sujo estava o pé).

Quando uma das irmãs malvadas quer obrigar o príncipe a casar com ela por o sapato lhe servir, sua Alteza ordena que a degolem e ele próprio se encarrega de cortar a cabeça à outra.

A Gata Borralheira, ao assistir a tal cena, exclama:

Casar contigo não posso admitir
Se cortas cabeças para te divertir.

O comentário leva a que o príncipe lhe chame *slut*, que eu traduzi por porca, mas que pode designar uma prostituta.

A moral da história vem com a decisão da heroína, que abdica de príncipes e luxos para se casar com um homem honrado, fabricante de marmelada, que lhe dá uma doce vida.

A utilização da palavra *slut*, muito controversa, levou a que uma grande cadeia de supermercados, a ALDI, na Austrália, retirasse a obra dos seus escaparates, o mesmo acontecendo nalgumas bibliotecas.

Em *João e o feijoeiro mágico*, a mãe encarna o adulto violento. Depois de ralhar ao filho por ter trocado uma vaca por um feijão:

Pegou no cano do aspirador,
Prendeu o filho que se ia embora
E deu-lhe uma sova de meia hora.

O gigante apercebe-se da chegada de estranhos ao seu território pelo cheiro:

Rana, cataplana, vai de pantana,
Cheira-me, cheira-me a carne humana !

A mãe resolve substituir o filho na subida pelo feijoeiro pois o rapaz é um porcalhão e por isso já chamou a atenção. Ela própria, no entanto, não prima pela limpeza, pelo que acaba por ser descoberta e devorada pelo monstro. Então João lava-se muito cuidadosamente e recolhe as folhas de ouro do feijoeiro.

A moral é explícita

Tomar banho, disse ele, é mais seguro, Vou passar a lavar-me de futuro.

O conto de *Branca de Neve* inicia-se nos moldes habituais mas os sete anões são substituídos por sete *jockeys* que vivem de apostas. Branca de Neve vai buscar ao castelo o espelho mágico que os informa sobre os resultados das corridas de cavalos. Acabam ficando milionários. A moral, neste caso, não agradará a muitos:

Daqui se deduz: o vício de jogar Não é nada mau para quem ganhar.

Em *A Menina das Tranças de Ouro e os três ursos*, a loura e mimosa garota, logo de início é encarada do ponto de vista dos ursos, sendo criticada pela sua intromissão na casa destes, dispondo a seu belo prazer de tudo o que encontra.

Qualquer juiz a condenaria a uma mera pena de prisão e os meninos decerto a iriam aplaudir. Mas que opina Dahl?

Eu por mim escolhia outro final Para a miúda que só fazia mal
Ó papá, chorou o urso bebé, comeram-me a papa, como é que é..
Sobe ao teu quarto, disse o pai Ursão,
Corre direito para o teu colchão,
A papinha está dentro duma dama Que está dormindo na tua cama.
Se queres comer o que tem na barriga, Vai já comer essa rapariga.

A história da *Menina do Capuchinho Vermelho* decorre conforme a tradição até ao momento em que a fera revela que tem grandes dentes para a comer.

Que aconteceu então?

A menina sorriu, da camisola
Sacou de imediato uma pistola
E com uma certa pontaria
Pum, pum, pum, aquele lobo morria.

A moral não é explícita após nos narrar que com a pele da fera fez um casaco. Mas poderemos concluir que os maus sofrem sempre o seu castigo.

A história dos *Três porquinhos* decorre de forma tradicional até que o último sobrevivente tem a luminosa ideia de telefonar à Menina do Capuchinho Vermelho para o auxiliar. Esta estava a lavar os cabelos mas promete secá-los depressa. Com todo o despacho, que já observámos na narrativa anterior, mata o lobo a tiro. Mas não se fica por aí. Senão, vejamos o derradeiro sexteto do texto:

Porquinho, nunca debes confiar
Que moça fina te queira ajudar.
Capuchinho Vermelho tem, meu bobo,
Dois belos casacões de pele de lobo
E viaja com MALINHA DE MÃO FEITA DE PELE DE PORCO, pois então!

Esta obra não se destina, naturalmente, senão a quem possui já um conhecimento de todas estas histórias e tem capacidade de comparar os contos habitualmente destinados às crianças com estes que os transformam com certo humor negro, espírito crítico e total independência de espírito. Muitos deles poderão ser considerados politicamente incorretos, impróprios para meninos pequenos mas hilariantes, cheios de originalidade e sentido para crianças mais crescidas e mesmo para adultos. O Plano Nacional de Leitura, entre nós, recomenda-o para leitura orientada destinada ao 5.º ano.

De salientar é o seu trabalho magistral como cultor da língua, a sua esplêndida fluência, o domínio do verso, o uso de figuras de estilo que

podem passar despercebidas ao leitor pouco amadurecido mas nunca a quem o traduz.

A outra obra a que me dediquei, dois anos mais tarde, em 1991, é completamente diferente e, poderá, por contradição, tornar-se representativa da faceta de novelista de Roald Dahl.

Trata-se de *O remédio Maravilhoso de Jorge* que nos transporta, já não para o universo da tradição, mas para o seu tempo, para a Grã-Bretanha do século xx. Mas será por isso um texto realista? Como acontece na maioria dos seus livros em prosa, Dahl é useiro e vezeiro em congregar o mundo real, de todos os dias, com uma fantasia muito própria, um humor cáustico e até uns laivos de bruxaria.

O herói, tal como acontece em *Matilda*, em *BFC*, nas *Bruxas*, em *Charlie e a fábrica de chocolates* e noutras obras, é uma criança de certo modo infeliz. Jorge não é órfão, abandonado ou miserável mas sofre as torturas que lhe inflige uma avó que contradiz o estereótipo das avozinhas.

A dita senhora, com quem ele é obrigado a ficar e a quem deverá dar um remédio a horas certas, apresenta-se como uma velha execrável, antipática, com «dentes castanhos claros e uma boca pequena que parecia o rabo de um cão». «Passava todo o santo dia sentada na cadeira à janela e não parava de se queixar, resmungar, implicando. Nunca, nem quando estava mais bem disposta, tinha um sorriso para o Jorge, perguntando: – Então, como vais esta manhã, Jorge?», ou «Não queres brincar comigo ao loto».

O neto, pelo contrário, aparece-nos no início do livro como um menino paciente, obediente, torturado psicologicamente pela avó que o manda comer couves com lagartas, lesmas ou escaravelhos em vez de chocolates. Que se revela possuidora de segredos de pôr os cabelos em pé e fazer os olhos sair das órbitas.

Seria ela uma bruxa? Aflito, assustado, o pobre rapaz foge da intimidante velhinha e pensa em diversas formas de a neutralizar até que uma ideia fulminante o ilumina.

Como o antigo remédio que ela tomava não parecia produzir qualquer efeito benéfico, que tal fazer um remédio mágico que a curasse ou a fizesse estoirar de vez?

Recitando uma fórmula ao jeito de lengalenga, começa a juntar os ingredientes:

Quero um besouro, uma pulga a saltar,
Lesmas, lagartos para lhes juntar,
Minhocas do lodo que há no mar,
Um ferrão de abelha para envenenar,
Um fruto espremido para adoçar,
Osso de morcego para raspar,
Muitas mais coisas eu quero ainda
que cheirem mal e sejam imundas,
Tudo remexido, ao lume a ferver,
Mas que mistura para alguém beber !

Junta tudo o que encontra na casa de banho: champô, pasta dentífrica, creme de barbear, depilador, desodorizante, produto para a caspa. Acrescenta detergente, caril, remédios para animais, óleo para motores, etc., finalizando com tinta castanha para a mixórdia adquirir a cor do remédio original. E põe a mistela a ferver num panelão como faria um feiticeiro.

À hora certa dá à avó a poção a beber. O efeito revela-se terrível. Clamando pelos bombeiros, com o estômago a arder e deitando fumo por todo o lado, a senhora incha e em seguida desata a crescer de forma incontrolável. Chega ao teto, fura o telhado. Só o mau génio não é afetado.

Ainda incrédulo, Jorge experimenta dar o remédio aos animais da quinta que crescem desmesuradamente. A galinha assim tratada põe um ovo do tamanho de uma bola de futebol.

Os pais chegam a casa e, ao contrário do que seria de esperar numa história convencional, não lhe ralham. O pai vê mesmo nesta descoberta uma forma de acabar com a fome no mundo, criando animais gigantescos. Acabado o medicamento, incita o filho a repetir a receita mas é impossível recordar todos os ingredientes e a dose certa de cada um. Assim se inventa um remédio que só faz crescer as pernas ou o pescoço, outro que faz diminuir. Aplicam este à avó para ela voltar à estatura normal mas tanto a senhora, teimosa, bebe que fica do tamanho de um fósforo, de um alfinete, desaparecendo finalmente. Tal não provoca, no entanto, o desespero da família, e a própria filha, após o primeiro choque, reconhece que a velha senhora era um pouco incômoda em casa.

Mais uma vez Roald Dahl observa a realidade do ponto de vista das crianças, revivendo as suas sensações, os seus medos, as suas revoltas, as suas fantasias.

Talvez recordasse as traquinices que fizera em menino, quando frequentava a loja de doces da antipática, irritante, nojenta, Mrs Pratchett. Aí metera um rato morto num frasco de guloseimas, sendo depois barbaramente açoitado na escola diante da velha lojista que se comprazia com a tortura. Talvez recordasse as férias na Noruega durante as quais encheu com excrementos de cabra o cachimbo do seu pouco agradável futuro cunhado.

Esta obra tão imaginativa é decerto do agrado das crianças que, através deste herói de 8 anos, se vingam dos adultos que massacram as suas infâncias. Mas será um incentivo à realização de algo semelhante ao que Jorge fez? Dahl teve o cuidado de frisar que nenhum medicamento humano foi misturado na poção mágica pois os pais do garoto tinham-no posto de sobreaviso em relação ao perigo da sua utilização. Mas há quem a veja como altamente deseducativa, apresentando mais uma vez adultos criticáveis: uma avó malvada e embirrenta, com traços de bruxa, pais insensíveis que se congratulam com o desaparecimento da velha familiar doente.

Jorge, criança solitária, sem irmãos ou amigos para brincar como tantos dos meninos que leem o livro, estará a incutir-lhes a ideia de fazerem também uma poção mágica? Não conseguirão os leitores de Dahl distinguir fantasia de realidade? Que eu saiba, nunca foi referido um caso de intoxicação produzida pela imitação deste complexo medicamento.

Se o livro se refere à ineficácia do remédio receitado pelo médico, que a avó habitualmente tomava, pode parecer estranho que a obra seja justamente dedicada «aos médicos de todo o mundo».

Que relação tinha Dahl com a medicina? Um relação decerto ambivalente.

Por um lado, nunca esqueceu a operação aos adenoides que fez em garoto, num consultório, sem anestesia. Nunca esqueceu a irmã que morreu aos sete anos com uma apendicite, operada em cima de uma mesa, em casa. Menos esqueceu a sua filha mais velha, Olívia, que, com a mesma idade, faleceu com sarampo, perante a impotência dos médicos.

Mas aos médicos ficou a dever a vida após a queda do seu avião de combate. Foi sujeito a 16 intervenções cirúrgicas, por duas vezes lhe reconstruíram o nariz, e sem a prótese da anca não conseguia andar. Quando seu filho Theo, na sequência de um desastre de automóvel, desenvolveu hidrocefalia, de tal forma colaborou com os clínicos que participou na criação de uma válvula que lhe permitisse viver desligado de máquinas: a válvula Wade-Dahl-Till. Também eles conseguiram o restabelecimento da mulher, Patricia Neil, após três derrames cerebrais e controlaram a doença de sangue de que o autor sofria.

Tendo em conta o seu grande interesse pela medicina, nomeadamente experimental, a viúva do escritor instituiu a Roald Dahl Children Charity destinada a dar apoio médico e psicológico a crianças gravemente doentes.

Neste livro, ao contrário do que acontece em vários outros, não observamos o aflorar de um sentimentalismo humanizador em personagens adultas. Mas, do ponto de vista estilístico, apresenta Dahl no seu melhor: criativo, expressivo, inclusivamente inventor de palavras quando nenhuma das existentes correspondia às suas pretensões.

Infelizmente ambas estas obras que traduza se encontram esgotadas.



[22]



[27]

O papel da tradução na divulgação das obras infantis de Roald Dahl em Portugal¹

ANA BRÍGIDA PAIVA

CETAPS (FCSH-UNL)

A problemática da tradução de literatura infantil

Apesar de se tratar de um termo controverso na sua essência, considera-se enquanto literatura infantil, em primeiro lugar, o conjunto de obras literárias dirigidas a um público-alvo duplo (a criança, no papel de leitor implícito, e o adulto, no papel de mediador, comprador, editor e educador); e, em segundo lugar, tem-se como característica intrínseca da literatura infantil o facto de se situar entre dois sistemas semióticos: o educativo, que avalia a obra segundo o seu valor pedagógico, e o literário, que avalia o seu carácter estético (ANDERSON 2000: 276). É importante constatar que tanto a figura do adulto mediador como os sistemas educativo e literário possuem um papel crucial na forma como se representa e constrói a imagem da criança num dado sistema literário nacional (HUNT 1991: 5), e, por conseguinte, a forma como a literatura a esta destinada é escrita e traduzida.

A comparação entre textos de partida e de chegada reforça o quanto a literatura infantil (e, por conseguinte, as respetivas traduções) é manipulada para servir o que os adultos consideram adequado, apelativo e apropriado para uma criança num determinado tempo e sistema cultural (ALVSTAD 2010: 26), o que, por sua vez, faz do tradutor um mediador que pode afetar profundamente a forma como um dado autor é recebido num dado

1 O presente texto trata-se, em parte, de um resumo da dissertação de Mestrado em Tradução (Especialização em Inglês) intitulada *O Estatuto do Tradutor de Literatura Infantil: o Caso das Traduções Portuguesas de Roald Dahl* (2014), realizada sob a orientação da Prof.^a Doutora Gabriela Gândara Terenas e da Prof.^a Doutora Maria Zulmira Castanheira, citando, igualmente, excertos de um artigo intitulado «A Influência da Tradução na Receção e Imagem das Obras Infantis de Roald Dahl em Portugal», publicado na Revista de Estudos Anglo-Portugueses (n.º 23, 2014).

país, ou sistema de chegada. O estudo e contextualização do ato de tradução de literatura infantil, na medida em que lida com a transposição de textos entre culturas possuidoras das suas próprias representações e visões de infância, bem como dos textos a ela dirigidos (LATHEY 2006: 1-2), pode ajudar a esclarecer a razão pela qual um autor como Roald Dahl, extremamente popular no mundo anglófono, não desfruta necessariamente do mesmo grau de popularidade num sistema de chegada como Portugal.

PONTOS DE CONTACTO E DE CONTRASTE NA RECEÇÃO DAS OBRAS INFANTIS DE ROALD DAHL

Sistema de partida: Reino Unido

Roald Dahl foi primeiro a conseguir destronar Enid Blyton da sua posição enquanto mais popular e reconhecida autora de livros infantojuvenis no Reino Unido a nível de vendas. Tal sucesso não diminui após a morte do escritor em 1990, pois o êxito alcançado pelo autor estende-se «way behind the literary texts themselves» (RUDD 2006: 5), nomeadamente através das adaptações ao cinema e televisão, bem como ao sucesso a nível de *merchandising* (RUDD 2006: 5).

Roald Dahl começa o seu percurso enquanto autor de literatura infantil do mesmo modo que muitos outros escritores conhecidos do género, ou seja, ao inventar histórias de embalar para os filhos (CARPENTER AND PRICHARD 1999: 139). Embora a sua carreira literária também tivesse passado pelos contos para adultos, reunidos em coletâneas como *Kiss Kiss* (1960), por exemplo, o autor ganhou uma maior notoriedade em termos internacionais através das suas obras destinadas à infância. O primeiro livro infantil de Roald Dahl, *James and the Giant Peach* (1961), foi inicialmente publicado nos Estados Unidos, à semelhança, aliás, de grande parte dos livros infantis do autor. A obra seguinte, intitulada *Charlie and the Chocolate Factory* (1964), tornou-se um *bestseller* mundial, levando Roald Dahl, anos mais tarde, a escrever a sequência, *Charlie and the Great Glass Elevator* (1972) (CARPENTER AND PRICHARD 1999: 139).

Diversos inquéritos e estatísticas atestam que Roald Dahl continua a ser indiscutivelmente o mais conhecido e bem-amado escritor britânico de literatura infantil do seu tempo. Por exemplo, um inquérito acerca dos hábitos de leitura das crianças do Reino Unido, levado a cabo em 1993 pelo jornal *Telegraph*, revelou que oito dos dez títulos mais mencionados (incluindo todo o *Top 5*) eram da autoria de Roald Dahl. Três anos mais tarde, o National Centre for Research in Children's Literature (NCRCL), em Roehampton, realizou um novo inquérito a nove mil alunos, onde o autor contava também com os seis títulos mais populares na faixa etária dos 7 aos 11, e seis dos dez títulos mais populares dos 11 aos 16. Já em 2005, um segundo estudo do NCRCL voltou a provar que Roald Dahl permanecia um dos autores de literatura infantil mais lidos nos chamados *Key Stage 2* (dos 7-11) e *Key Stage 3/4* (dos 11-16), lado a lado com J. K. Rowling e Jacqueline Wilson (BUTLER 2012: 1). Segundo uma estatística feita no Reino Unido aquando das celebrações do *International Children's Book Day* em 2013, Roald Dahl mantinha-se no primeiro lugar do *ranking* dos melhores autores infantis aos olhos do público, tanto na opinião das crianças como dos pais (TAYLOR 2013: 1).

Perante estes resultados, importa tentar compreender, antes de mais, o que torna Roald Dahl um autor de livros infantis popular no mundo anglófono e, em contraste, porque razão não desfruta de um semelhante grau de popularidade em território luso. David Rudd, Professor de Literatura Infantil da Universidade de Bolton e estudioso da obra de Dahl, aborda esta questão partindo de três ângulos de análise (parâmetros esses que podem ser transpostos para o caso português para analisar, em contrapartida, as razões para a sua inferior popularidade): por um lado, há a considerar razões que se prendem com o contexto histórico-cultural em que as obras surgiram; por outro, causas de foro temático e de conteúdo; e, por fim, motivos de cariz linguístico e expressivo.

Roald Dahl começa a tornar-se popular numa época descrita por David Rudd como «the safer, more refined world of children's literature at the beginning of the 1960^s», encontrando-se então o género fantástico no seu apogeu com autores de renome como Philippa Pearce, Alan Garner, William Mayne e Lucy M. Boston (RUDD 2006: 6). A leitura das suas obras destinadas a um público infantil revelam a influência da passagem do autor

pelos Estados Unidos, numa época na qual escritores como Dr. Seuss e Maurice Sendak se popularizaram.

A nível temático, David Rudd identifica nas obras de Roald Dahl uma tentativa de reavivar o interesse das crianças pelas *nursery rhymes*, pelos contos de fadas e pelos *comics* e *chapbooks*, que, segundo David Rudd, são narrativas «both practical and scatological» (RUDD 2006: 6). Esta tendência para o escatológico e o grotesco torna Roald Dahl um autor controverso, dividindo por muito tempo as opiniões de críticos e educadores a respeito das suas obras. Em Dahl, este efeito humorístico é apenas potenciado pelo facto de as personagens adultas serem frequentemente o alvo deste humor escatológico, o que comprova a premissa defendida por muitos psicólogos de que as crianças apreciam narrativas que põem em causa a autoridade adulta, o que, por sua vez, se parece dever à já mencionada «unequal power relationship between children and adults» (WEST 1990:115). A forma como Roald Dahl aborda a linguagem constitui outra das principais razões que o distinguem, tornando-o popular entre o público leitor. Segundo David Rudd, o estilo dahliano reproduz uma linguagem mais coloquial do que a encontrada com frequência nos livros, mesmo os infantis, que é mais convencionalmente «literária» (RUDD 2006: 9). A obra de Roald Dahl encontra-se visivelmente repleta de estratégias e de sinais gráficos que aproximam a escrita da fala, como as onomatopeias, as palavras em maiúsculas ou em itálico e os pontos de exclamação, levando David Rudd a caracterizá-la como um tipo de escrita «that begs to be read aloud» (RUDD 2012: 65).

Além de um estilo marcado pela sua forte componente coloquial, é também muito característico da prosa de Roald Dahl o nível de criatividade linguística, sobretudo no respeitante a jogos, trocadilhos e invenção de palavras. O autor inova mais e causa maior impacto junto dos leitores no plano lexical (RUDD 2012: 56), sendo esta tendência claramente visível em obras como *The BFG* (1982), onde o Big Friendly Giant afirma, à semelhança de Roald Dahl, que gosta de «gobblefunk around with words», e utiliza neologismos como «snozzcumpers», «froboscottle» e «whizzpoppers», entre inúmeros outros (RUDD 2006: 9). Apesar de Roald Dahl criar termos completamente novos a partir de palavras compostas ou da fusão de umas com outras, algumas delas não passam de malapropismos (palavras reconhecíveis, mas pronunciadas de outra forma, sem que tal afete a

sua compreensão). Outras técnicas de formação de novas palavras incluem a adição de afixos e sufixos a vocábulos já conhecidos, ou a substituição de uma palavra por outra com semelhanças a nível fonológico ou semântico (RUDD 2012: 56, 60).

Em suma, Roald Dahl parece dever o estatuto de autor *bestseller* no mundo anglófono à sua irreverência, ao sentido de humor e à empatia estabelecida com o público leitor infantil. Fora do espaço cultural anglófono, contudo, a imagem de Roald Dahl apresenta contornos bastante diferentes, sobretudo no caso de Portugal, a comparação entre os quais evidencia um nítido contraste entre a popularidade do autor no sistema de partida e o estatuto de que desfruta no sistema de chegada.

SISTEMA DE CHEGADA: PORTUGAL

De acordo com Filipa Mendes, diretora dos Livros da loja FNAC Portugal, Roald Dahl tem, curiosamente, vendas muito pouco expressivas a nível nacional, não se tratando de um autor que apareça nos *tops* mas integrando o que designa de «catálogo permanente» da loja. O livro mais conhecido e mais vendido, *Charlie e a Fábrica de Chocolate*, ocupou o 407.º lugar no *top* 1000 em 2011, com 484 exemplares vendidos, descendo em 2012 para o 434.º lugar, e ocupando o 1076.º em 2013, com 227 unidades vendidas².

Analisando o caso particular das traduções de Roald Dahl da perspetiva da transferência entre sistemas de partida (neste caso, o Reino Unido) e de chegada (ou seja, Portugal), verifica-se que o autor desfruta de algum reconhecimento no panorama editorial português, visto alguns dos seus livros estarem incluídos no Plano Nacional de Leitura (2016). Entre eles destacam-se *O Fantástico Sr. Raposo* (recomendado como leitura autónoma para o 4.º ano de escolaridade), *Histórias em Verso para Meninos Perversos* e *Charlie e a Fábrica de Chocolate* (ambos aconselhados como leitura orientada para o 5.º ano de escolaridade), bem como o GGG – *O grande gigante gentil* (recomendado como leitura orientada no 8.º ano de escolaridade). Curiosa-

2 Estes dados foram-nos fornecidos via *e-mail* por Rita Mendes, diretora dos Livros da loja FNAC Portugal, a quem agradecemos a disponibilidade para responder às nossas questões.

mente, *Charlie and the Chocolate Factory* está também recomendado como leitura autónoma, em língua inglesa, para o 2.º ciclo, bem como os títulos *The Twits* e *The enormous crocodile*, recomendados para o 2.º, 3.º e 4.º anos de escolaridade quer como leitura em voz alta quer como leitura autónoma. Ao contrário do que acontece no Reino Unido, Roald Dahl não é um autor infantil cujo nome é imediatamente reconhecido pelo público português, sendo antes mais provável que as crianças (ou mesmo os adultos) conheçam antes o título da sua célebre obra *Charlie and the Chocolate Factory*, quer no seu formato em livro quer na adaptação ao cinema.

As traduções portuguesas foram realizadas com algumas décadas de intervalo em relação à data de publicação das obras em Inglaterra: *Charlie and the Chocolate Factory* (1964) foi traduzida para português apenas em 1985 por Ana Paula Mota, para o Círculo de Leitores, sob o título *Charlie e a Fábrica de Chocolate*, ou seja, com quase duas décadas de intervalo e cerca de quinze anos depois da estreia da sua primeira adaptação ao cinema. De modo semelhante, a obra *James and the Giant Peach* (1961) foi traduzida pela primeira vez em 2004, *Fantastic Mr Fox* (1970) em 2003 e *Matilda* (1988) em 2005, todas elas traduções de Catarina Ferrer para a editora Terramar. Dos cerca de 25 livros para crianças que Roald Dahl escreveu, 16 foram traduzidos para português.

Ao cruzar-se as datas de publicação das obras de Roald Dahl destinadas a um público infantil no Reino Unido com as datas da respetiva tradução e edição das mesmas em Portugal, é possível traçar algumas conclusões sobre quais as razões que levaram a que um dado título fosse traduzido num dado momento e não noutra, bem como avançar com algumas possíveis explicações para o seu sucesso.

Numa primeira instância, e à semelhança do que foi afirmado por David Rudd (2006) no respeitante ao conservadorismo britânico no ramo da literatura infantil que Roald Dahl veio destabilizar, torna-se claro que durante o período do Estado Novo não se viveu um ambiente propício a uma receção bem sucedida deste autor para crianças em Portugal. Em 1950, a Direção dos Serviços de Censura (DSC) emitiu instruções relativas à literatura infantil publicada em Portugal, explicitando o que considerava adequado, quer em originais escritos em língua portuguesa, quer em traduções de obras estrangeiras. No respeitante a publicações infantis (segundo as *Instruções*, as destinadas a crianças de idade inferior a 12 anos), o artigo 4.º

proibia qualquer «descrição de cenas ou de atos de terror ou violencia, homicídios, suicídios [sic], torturas ou execuções de penas de morte, salvo... em narrativas historicas...», aconselhando a «[s]upressão de toda a materia em que figurem engenhos mortíferos, ... [a abstenção] de descrições de assaltos, roubos, burlas ou fraudes susceptíveis de desmoralizar o leitor ou de lhe provocar, pela forma como são consumados, qualquer sentimento de admiração por inteligencias votadas á [sic] pratica do mal», bem como a exclusão de referências a «monstros, deformidades fisicas ou morais susceptíveis de aterrorizar os leitores» e de «materia licenciosa ou pornografica» (INSTRUÇÕES 1950: 3). Perante este tipo de indicações, torna-se compreensível que obras com certas situações humorísticas, como *James and the Giant Peach* (na qual um pêssego gigante esmaga as duas tias malvadas do protagonista), de 1961, *Charlie and the Chocolate Factory* (onde crianças caem em lagos de chocolate, ficam disformes ou sofrem outro tipo de consequências de natureza física pelos seus atos), de 1964, ou *Fantastic Mr Fox* (em que uma família de raposas rouba galinhas a três fazendeiros), de 1970, apenas tivessem sido traduzidas e publicadas em Portugal após abril de 1974.

Apesar de não serem claras as motivações para editar Roald Dahl em Portugal pela primeira vez precisamente no ano de 1985, torna-se porventura importante considerar a popularidade da adaptação cinematográfica da obra *Charlie and the Chocolate Factory*, de 1971 (realizada por Mel Stuart), bem como o próprio cariz irreverente e transgressor do autor, que poderia oferecer um contraste nítido com o conservadorismo até então vigente no mundo da edição de literatura infantil em Portugal. Assim, talvez resida aqui uma explicação lógica para o facto de *Charlie and the Chocolate Factory*, a obra de Roald Dahl com mais traduções portuguesas (incluindo o primeiro livro de literatura infantil do autor traduzido em Portugal) e a que tem vindo a alcançar um maior sucesso de vendas, ser também aquela que foi objeto de duas adaptações audiovisuais – sendo a mais recente e mais popular *Charlie and the Chocolate Factory* (2005), realizada por Tim Burton.

O período de maior produção de traduções portuguesas de Roald Dahl verificou-se entre 2003 e 2007, época em que 14 das 15 obras dedicadas ao público infantil foram traduzidas, algumas pela primeira vez. O interesse evidente da editora Terramar pode ser justificado pelo aparecimento

da adaptação cinematográfica realizada por Tim Burton. Embora o filme tivesse estreado em 2005, as traduções levadas a cabo por esta editora concentram-se num período anterior, talvez devido ao facto de as notícias sobre o *remake* circularem desde 2003 e de as rodagens decorrerem em 2004. Já o interesse da editora Caminho pela tradução de algumas obras de Roald Dahl iniciou-se no ano seguinte à morte do autor em 1990, parecendo, portanto, ter decorrido de um previsível sucesso de vendas. A popularidade de *Charlie and the Chocolate Factory*, tanto no cinema como nas livrarias, pode ter dado azo à procura das restantes obras de Roald Dahl por parte do público, justificando-se assim a concentração de primeiras traduções e de reedições no período pós 1990. Se a tendência se mantiver, prevê-se que 2016 será um ano de grande popularidade de Roald Dahl em Portugal, sobretudo devido ao sucesso de bilheteira do filme *The BFG* (2016), realizado por Steven Spielberg.

Problemas tradutórios inerentes à tradução de Roald Dahl em português

Tal como o faz com os seus leitores, Roald Dahl parece colocar os seus tradutores numa posição exigente do ponto de vista da criatividade (bem como do grau de domesticação, tal como definido por Lawrence Venuti³), sobretudo na medida em que a sua escrita apresenta variados exemplos de transgressão e invenção linguísticas que constituem, em si, um problema tradutório. Por outras palavras, a ocorrência, no texto de partida, de termos, expressões ou situações cujo humor ou transmissão de sentido dependem da componente linguística inglesa, leva o tradutor, por sua vez, a refletir acerca da sonoridade, da construção e dos atos de transgressão aceitáveis na língua de chegada, de modo a que possa alcançar alguma equivalência de efeito.

De uma forma geral, pode afirmar-se que nas obras de literatura infantil da autoria de Roald Dahl surgem quatro tipos de dificuldades que colocam ao tradutor sérios desafios, dele exigindo um maior nível de

3 Na obra *The Translator's Invisibility* (1995), Lawrence Venuti define domesticação como o ato tradutório que torna o texto transparente em termos estilísticos, e cuja leitura se afigura fluente e sem marcas de estranheza linguística ou cultural (VENUTI, 1995).

criatividade e de intervenção textual: as palavras inventadas e neologismos, os trocadilhos linguísticos (sobretudo os baseados em homofonias), texto poético rimado e, por último, contextos, objetos ou nomes que carecem de adaptação cultural. Esta última circunstância adquire uma relevância acrescida quando se tem em conta as normas que presidem à tradução e à edição de literatura infantil num dado período, as quais, por sua vez, afetam as condições de trabalho e as exigências feitas ao tradutor deste ramo da literatura. No contexto do presente texto, centrar-nos-emos nos dois primeiros desafios e no último, por serem, na nossa opinião, os mais representativos de Roald Dahl e das suas obras literárias destinadas à infância.

Palavras inventadas e neologismos

Em várias das suas obras, e com especial cuidado e sistematização em *The BFG*, o autor cria uma «língua» apelidada por alguns críticos de *gobblefunk*, uma expressão utilizada pela personagem Big Friendly Giant ao referir-se à linguagem e à forma como esta pode ser subvertida. A primeira versão de *The BFG* foi enviada para a editora acompanhada de uma lista, elaborada por Roald Dahl, da qual constavam umas palavras inventadas e alguns processos de formação das mesmas (HUGHES 2011:1).

A novidade e a estranheza que estes vocábulos podem causar no leitor não criam, todavia, obstáculos à leitura ou à sua compreensão, dado que, por um lado, a linguagem funciona convencionalmente tanto a nível gramatical como fonológico (EGGINS 2004: 28), e, por outro, os elementos utilizados na composição das novas palavras são facilmente reconhecíveis. Segundo Nicholas Bielby, autor de *Teaching Reading: Key Stage 2*, «BFG-talk is a good way into talking about phonological chunks [...], spellings and pronunciations, and the morphological composition of words [...]», sendo até possível encorajar os leitores a criar as suas próprias palavras segundo os mesmos processos, inventando etimologias e respeitando as convenções da língua inglesa (BIELBY 1999: 111). Roald Dahl cria palavras através de quatro processos principais: a junção de duas palavras numa só, a adição de um afixo ou prefixo a um dado vocábulo, a substituição de uma palavra por outra de valor fonológico/semântico semelhante e a criação de

termos sem qualquer referente imediato ou aparente. Para além destes processos, há a considerar a criação de algumas palavras que são apenas malapropismos (RUDD 2012: 56).

Assim, no capítulo 5 da obra, o leitor tem o seu primeiro contacto com a forma de falar do Big Friendly Giant, que não só emprega malapropismos (como «human beans», em referência a «human beings»), mas também cria novas palavras com origens onomatopaicas (como «wopsey whiffling»), ou junta afixos ou prefixos (como no caso de «murderful») a palavras já existentes. Além da inovação linguística, o leitor é confrontado com o facto de BFG empregar a terceira pessoa do singular em qualquer instância de conjugação verbal. No excerto seguinte encontram-se sublinhadas as palavras formadas em *gobblefunk* ou *BFG-talk*:

The Giant let out a bellow of laughter. 'Just because I is a giant, you think I is a MAN-GOBBLING CANNYBULL!' he shouted. 'You is about right! Giants is all CANNYBULLY and MURDERFUL! And they *does* gobble up HUMAN BEANS! We is in Giant Country now! Giants is everywhere around! Out there us has the famous Bonecrunching Giant! Bonecrunching Giant crunches up two WOPSEY WHIFFLING human beans for supper every night! Noise is EARBURSTING! Noise of crunching bones goes crackety-crack for miles around! (DAHL, 1982)

Na tradução de Catarina Ferrer, deteta-se uma tendência para favorecer a explicitação em lugar da inovação linguística:

O Gigante soltou uma grande gargalhada. – Lá porque sou gigante, pensas que sou um CANIBAL DEVORADOR DE GENTE? – gritou ele. – Não deixas de ter razão! Os Gigantes são todos CANIBAIS, MAUS E ASSASSINOS! E *comem* GRÃOS HUMANOS! Agora nós estamos no país dos Gigantes! Há gigantes por todo o lado! O célebre gigante Tritura-Ossos anda por aí. O Gigante Tritura-Ossos papa dois gãos humanos de uma só vez, todas as noites ao jantar! O barulho até FAZ DOER OS OUVIDOS! O barulho de ossos triturados – craque, craque! – ouve-se a muitos quilómetros de distância! (DAHL, 2005)⁴

4 Realces nossos.

Contudo, a tradutora opta por traduzir alguns dos neologismos mais importantes na obra, como nomes de alimentos («snozzcumber», o vegetal que BFG come, ou «frobscottle», uma bebida gaseificada), ou outro tipo de designações específicas do seu idioleto:

Texto de partida	Trad. de Catarina Ferrer
Humanbeans	Grãos humanos
Snozzcumbers	Zumpinos
Frobscottle	Fiziuízi
Whizzpoppers	Estalinhos
Trogglehumper	Negrão

Trocadilhos e homofonias

Na sua grande maioria, os trocadilhos linguísticos de Roald Dahl possuem uma intenção humorística baseada em homofonias. Estes casos, designados por alguns autores de *adnominatio* – «where a proper noun becomes interpreted either literally or homophonically» (RUDD 2012: 61) –, exploram a capacidade das crianças de reconhecer informação linguística. Ao realizar este tipo de brincadeira com as palavras, Roald Dahl reconhece que o leitor infantil não só obtém prazer «in the phonemic quality or musicality of words», mas também possui a capacidade de ver a linguagem de uma perspetiva mais complexa, envolvendo polissemias e referências a quadros culturais. Nesse sentido, a capacidade de brincar (e de entender brincadeiras) com a linguagem subentende que a criança já conhece a norma linguística e, como tal, se encontra preparada para cometer desvios (DUARTE 2008: 68). Lançar este tipo de desafios ao leitor, bem como colocá-lo perante certas situações narrativas avaliadas, por vezes, por pais e educadores como nocivas ou influenciadoras, revela que Roald Dahl é um autor de livros infantis que confia nas capacidades intelectuais dos seus leitores.

Em *Charlie and the Great Glass Elevator* (DAHL 1972), os casos de trocadilhos homofônicos surgem nos nomes próprios de figuras políticas estrangeiras. Na tradução foi necessário considerar não só a sonoridade do nome próprio, mas também o contexto em que este é utilizado para fazer um trocadilho linguístico. Em termos da equivalência de efeito, as três tradutoras da referida obra fizeram uso de timbres e grafias que remetessem o leitor para a sonoridade (ou para o âmbito cultural) das línguas russa e chinesa, recorrendo aos sons /ov/, /ong/, /ʃ/, /lim/, /ko/ou /po/:

Texto de partida	Trad. Ana Paula Mota (1993)	Trad. Catarina Ferrer (2006)	Trad. Maria da Fé Peres (2012)
Yugetoff	VaiverSechove	Iugetov	Milhorov
Wing/Wong	Wing/Wong	Wing/Wong	Hong/Kong
Chu-On-Dat	To-Ma-Lá	Mas-ca-já	Xe-Lin-Dró
How-Yu-Bin	Ko-Mu-Stá	Cum-Us-Tá	Tram-Pó-Lim

Este tipo de trocadilho homofônico, ou *adnominatio*, nem sempre é traduzido com vista à manutenção do efeito cômico. Quando Roald Dahl usa as sonoridades da língua chinesa para estabelecer trocadilhos em inglês, as tradutoras encontram-se perante um problema tradutório, pois dificilmente conseguiriam manter tanto o sentido como a sonoridade. O momento em que o Postmaster General se dirige ao Presidente constitui um exemplo paradigmático: «“It is very difficult to phone people in China, Mr President,” said the Postmaster General. “The country’s so full of Wings and Wongs, every time you wing you get the wong number.”» (DAHL 1972). Perante esta dificuldade, as três tradutoras adotaram a mesma estratégia, como se pode constatar nos seguintes exemplos:

É muito difícil telefonar a pessoas na China, Sr. Presidente – disse o chefe dos CTT. – O país está tão cheio de Wings e Wongs, que CADA VEZ QUE SE TELEFONA PARA UM WING SAI UM WONG” (DAHL trad. Ferrer 2006). É muito difícil telefonar às pessoas da China, Sr. Presidente – esclareceu o Conselheiro das Comunicações. – O país tem tantos Hong e Kongs, que, QUANDO LIGAMOS PARA UM, APARECE LOGO O OUTRO” (DAHL trad. Peres 2012). É muito difícil telefonar para as pessoas na China, Sr. Presidente – respondeu o Director-Geral dos Correios. – O país está cheio de Wings e Wongs, e SEMPRE QUE SE LIGA PARA UM WING, APARECE O NÚMERO DE UM WONG” (DAHL trad. Mota 1993).⁵

Adaptação cultural

Ao analisar a forma como a especificidade cultural em Roald Dahl foi traduzida para português, torna-se importante lembrar as palavras de Susan Bassnett: «[t]ranslation is about language, but translation is also about culture, for the two are inseparable» (BASSNETT, 2007: 23). Embora as obras de Roald Dahl em análise não possuam referências culturais demasiado específicas ou difíceis de transpor, ainda assim existem alguns casos suscetíveis de causar problemas tradutórios e que foram solucionados de formas diversas. Em *George's Marvellous Medicine*, por exemplo, George refere-se a um jogo de tabuleiro popular no mundo anglófono chamado «Snakes and Ladders» («Why don't you and I have a game of Snakes and Ladders?») (DAHL 1981). Perante esta especificidade cultural, a tradutora Catarina Ferrer opta por omitir a referência («Porque é que não jogamos um jogo os dois?») (DAHL 2007), enquanto a tradutora Luísa Ducla Soares a traduz utilizando um jogo facilmente reconhecível por parte do público leitor («Não queres brincar comigo ao loto?») (DAHL 1991).

Outro aspeto que diferencia as traduções portuguesas das obras de Roald Dahl reside nas opções relativas aos nomes próprios das persona-

5 Realces nossos.

gens. Em literatura infantil, a tradução de nomes próprios afigura-se uma temática de grande relevância, sobretudo quando estes sugerem significados específicos, trocadilhos linguísticos ou referências culturais, os quais devem ser tidos em conta na tradução. Nas suas traduções, Maria da Fé Peres demonstra uma clara tendência para manter os nomes próprios iguais ao do texto de partida, exceto quando estes possuem alguma afinidade com a língua de chegada ou um significado que justifique a domesticação, tendendo também a domesticar as formas de tratamento. Em *Matilda* (2012), esta tradutora optou por manter todos os nomes próprios: o da protagonista, o dos Sr. e Sr.^a Wormwood (Mr and Mrs Wormwood) e o da menina Honey (Miss Honey). Noutra das suas traduções, *Charlie e a Fábrica de Chocolate* (2011), temos o Sr. Willy Wonka (Mr Willy Wonka), Augusto Lamacento (Augustus Gloop), Verruga Salgado (Veruca Salt), Mike Tevê (Mike Teavee), Violeta Bemparecida (Violet Beauregard) e os Umpa Lumpas (Oompa Loompas). Os nomes dos avós de Charlie também foram adaptados: Zé e Josefina (Joe and Josephine) e Jorge e Georgina (George and Georgina). A única exceção parece ser a tradução de Charlie Bucket como Charlie Pipa, que, segundo a própria Maria da Fé Peres, foi uma opção da editora e não sua, como já se referiu.

Na tradução de *Charlie and the Chocolate Factory*, Ana Paula Mota manteve também os nomes do texto de partida, talvez por a obra, integrada numa coleção, se destinar a crianças dos 9 aos 12 anos de idade, tal como se confirma na contracapa. Curiosamente, na sequência *Charlie e o Grande Elevador de Vidro* (1993), a tradutora optou por traduzir os apelidos da família de Charlie Bucket por Moeiro, e os dos avós por José e Josefina, e Jorge e Jorgina, de modo a fazê-los corresponder às opções que tomara em *Charlie e a Fábrica de Chocolates* (1991), onde os nomes já se encontravam domesticados (com Charlie Bucket traduzido por Charlie Moeiro, por exemplo).

Reflexões finais

Roald Dahl é um autor popular no Reino Unido desde a época em que começa a publicar as suas obras para crianças até aos dias de hoje. A sua figura representou uma irreverência que contrastava com a imagem veiculada pelos autores para crianças do seu tempo, sendo Dahl um autor que, por oposição

a escrever narrativas que pretendiam ser acima de tudo moralizadoras ou educativas, optou por focar a sua atenção sobretudo na sensibilidade do seu público infantil e atentar àquilo que divertia e agradava às crianças do seu tempo. Este autor encontrou no público adulto tanto admiradores como críticos, sendo que os últimos não apreciavam a forma como Roald Dahl questionava a «culture of delicacy» (MAGUIRE 2014: 2) que rodeia a criança e os produtos a ela destinados. É possível afirmar que a excentricidade e a ambiguidade moral presentes na obra de Roald Dahl assentam numa atitude de não condescendência, por parte do autor, em relação às capacidades e ao intelecto do público-alvo, manifestando a crença de que as crianças conseguem interpretar e compreender o que lhes é dado a ler. Além disso, tal posicionamento e imagem do seu público infantil demonstra que Roald Dahl não é alheio à circunstância de as crianças apreciarem o *nonsense*, o humor escatológico e, até, algum sadismo.

Apesar de as traduções portuguesas terem sido editadas em quantidade considerável, constata-se que o nível de vendas de Roald Dahl em Portugal é manifestamente inferior ao que o autor atinge no mundo anglófono, onde ocupou os *tops* de vendas de livros infantis durante grande parte das décadas de 70, 80 e 90, tendo sido apenas destronado por J. K. Rowling e pela saga Harry Potter (BRIGGS, BUTTS AND GRENBY 2008: 272-273). Assim se comprova que a transferência de um texto de um sistema para outro não produz os mesmos efeitos, por ambos os sistemas não possuírem as mesmas características e serem afetados pelos respetivos (e necessariamente diferentes) contextos históricos, sociais e políticos. Na verdade, Roald Dahl não alcançou tanto sucesso em Portugal como outros fenómenos literários do mundo anglófono, tais como J. K. Rowling ou Enid Blyton, sendo que esta última no ano de 2014 ainda ocupa vários lugares nos *tops* de vendas portugueses de livros infanto-juvenis. Tal parece dever-se ao facto de a popularidade de Roald Dahl, à semelhança de autores como Dr. Seuss, com o qual é por vezes comparado pela grande inovação linguística (MAGUIRE 2014: 1), assentar fortemente na sua forma de abordar a linguagem, com ela criando jogos de sentido, sonoridades e novos termos.

Do ponto de vista do ato de tradução para português, os aspetos linguísticos da obra de Roald Dahl constituem um parâmetro essencial a considerar pelo tradutor, sobretudo se se tiver em consideração que, no âmbito

do sistema cultural de partida, «[i]t is probably the sound of Dahl's language that is most memorable, making him such a classroom favourite» (RUDD 2012: 57). As traduções analisadas no âmbito do presente texto oferecem numerosos exemplos de que, embora frequentemente escondidos dos olhos do leitor (particularmente do leitor infantil), construíram uma ponte entre leitor e autor que, em última instância, contribuiu para o crescente sucesso que Roald Dahl tem vindo a desfrutar tanto em Portugal, como em português.

Referências bibliográficas

- ALVSTAD, Cecilia (2010) – «Children's Literature and Translation». In *Handbook of Translation Studies*. Ed. Yves Gambier and Luc Van Doorslaer. Amsterdam: John Benjamins, p. 22-27.
- ANDERSON, Kristine J. (2000) – «Children's Literature». In *Encyclopaedia of Literary Translation into English*. Ed. Olive Classe. New York: Fitzroy Dearborn Publishers, p. 276-277.
- BASSNETT, Susan (2007) – «Culture and Translation». In *A Companion to Translation Studies*. Ed. Piotr Kuhiwczak and Karin Littau. Clevedon: Multilingual Matters, p. 13-23.
- BIELBY, Nicholas (1999) – *Teaching Reading: Key Stage 2*. Cheltenham: Stanley Thornes Ltd.
- BRIGGS, Julia, Dennis Butts and Matthew Grenby (2008) – *Popular Children's Literature in Britain*. England: Ashgate Publishing.
- BUTLER, Catherine (2012) – «Introduction». In *Roald Dahl*. Ed. Ann Alston and Catherine Butler. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- CARPENTER, Humphrey and Mari Prichard (1999) – *The Oxford Companion to Children's Literature*. Oxford: Oxford University Press.
- DAHL, Roald (1972) – *Charlie and the Great Glass Elevator*. London: Puffin Books.
- DAHL, Roald (1993) – *Charlie e o Grande Elevador de Vidro*. Trad. Ana Paula Mota. Alfragide: Caminho.
- DAHL, Roald (2006) – *Charlie e o Grande Elevador de Vidro*. Trad. Catarina Ferrer. Lisboa: Asa.
- DAHL, Roald (2012) – *Charlie e o Grande Elevador de Vidro*. Trad. Maria Fé Peres. Porto: Civilização Editora.
- DAHL, Roald (1981) – *George's Marvellous Medicine*. London: Puffin Books.
- DAHL, Roald (2007) – *George e o Remédio Maravilhoso*. Trad. Catarina Ferrer. Lisboa: Asa.
- DAHL, Roald (1991) – *O Remédio Maravilhoso do Jorge*. Trad. Luísa Ducla Soares. Alfragide: Caminho.
- DAHL, Roald (1982) – *The BFG*. London: Puffin Books.
- DAHL, Roald (2005) – *O GAG*. Trad. Catarina Ferrer. Coimbra: Terramar.
- DUARTE, Jane Rodrigues (2008) – *The Portuguese Adventure into Wonderland: a Relevance-Theoretic Approach to Translation*. Lisboa: EDIUAL.

- EGGINS, Suzanne (2004) – *Introduction to Systemic Functional Linguistics*. New York/London: Continuum.
- HUGHES, Robert (2011) – «The language of Roald Dahl». In *Oxford WordsBlog* [Em linha]. Disponível em <<http://blog.oxforddictionaries.com/2011/09/the-language-of-roald-dahl/>>. Consult. dez. 2012.
- HUNT, Peter (1991) – *Criticism, Theory, and Children's Literature*. Oxford: Blackwell.
- Instruções sobre literatura infantil*. Direcção dos Serviços de Censura. Lisboa: Tipografia da Empresa Nacional de Publicidade, 1950.
- LATHEY, Gillian (ed.) – *The Translation of Children's Literature: a Reader*. Clevedon: Multilingual Matters, 2006.
- MAGUIRE, Gregory (2014) – «Speaking Gobblefunk». In *The New York Times* [Em linha] Consult. 7 fev. 2014.
- RUDD, David (2006) – «Dahl's Marvellous Medicine». In *Inis: the Children's Books Ireland Magazine*, 17: 5-9.
- ROALD DAHL (2012) – «Don't Gobblefunk Around with Words: Roald Dahl's Language». In Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- TAYLOR, Rosie (2013) – «Roald Dahl is Named as the Best Children's Author of All Time by Parents and Youngsters». In *The Daily Mail* [Em linha] Disponível em <<http://www.dailymail.co.uk/news/article-2302667/Roald-Dahl-named-best-childrens-author-time-parents-youngsters.html>>. Consult. 2 abr. 2013.
- VENUTI, Lawrence (1995) – *The Translator's Invisibility: a History of Translation*. London: Routledge.
- WEST, Mark I. (1990) – «The Grotesque and the Taboo in Roald Dahl's Humorous Writings for Children». In *Children's Literature Association Quarterly*, 15.3: 115-116.

CATÁLOGO

CATÁLOGO

OBRAS TRADUZIDAS DE ROALD DAHL

1

Agura Trat. Il. Quentin Blake; trad. Catarina Ferrer. 1.ª ed. Lisboa: Asa, 2007.

Tít. orig.: *Esio Trot*.

BNP P. 15086 P.

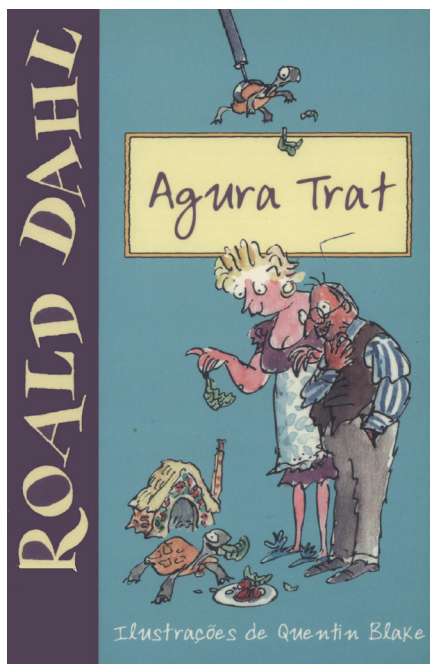
2

As bruxas. Il. Quentin Blake; trad. Catarina Ferrer. 1.ª ed. Lisboa: Terramar, 2003. (Obras de Roald Dahl; 1).

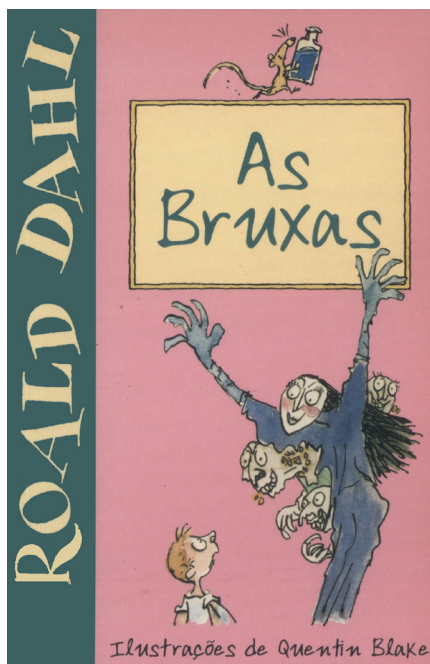
Tít. orig.: *The witches*.

BNP P. 12948 P.

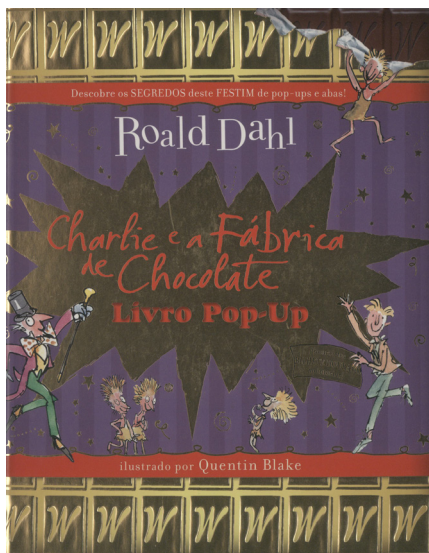
2.ª ed.: 2005. (BNP P. 14288 P.)



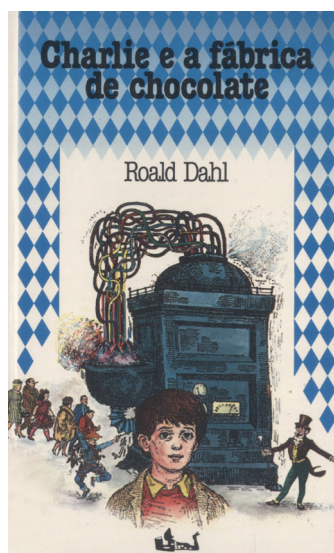
[1]



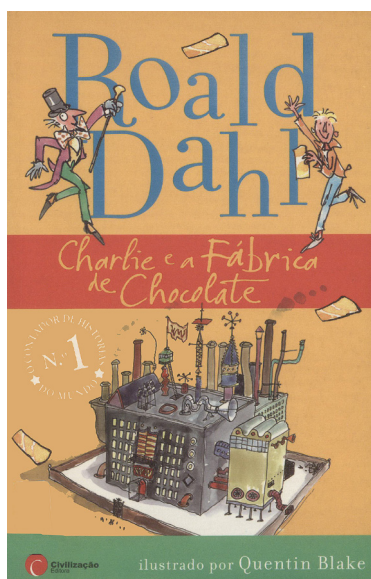
[2]



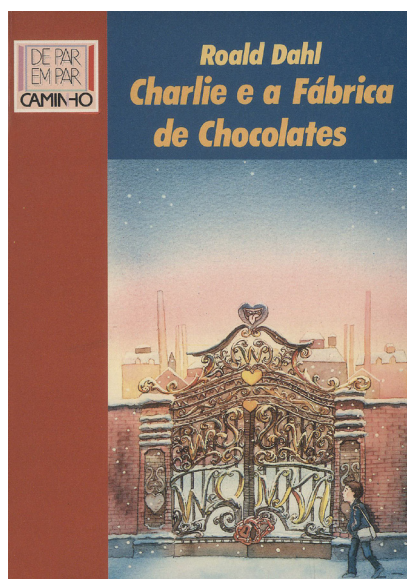
[3]



[4]



[5]



[6]

3

Charlie e a fábrica de chocolate: Livro pop-up. Il. por Quentin Blake; trad. Bárbara Maia. 1.^a ed. Porto: Civilização, 2011.

Tít. orig.: *Charlie and the chocolate factory pop-up book.*

BNP P. 34271 V.

4

Charlie e a fábrica de chocolate. Il. Faith Jaques; trad. Ana Paula Mota. Lisboa: Círculo de Leitores, imp. 1985.

Tít. orig.: *Charlie and the chocolate factory.*

BNP P. 7735 V.

5

Charlie e a fábrica de chocolate. Il. Quentin Blake; trad. Maria da Fé Peres. 1.^a ed. Porto: Civilização, 2011.

Tít. orig.: *Charlie and the chocolate factory.*

BNP P. 20734 P.

6

Charlie e a fábrica de chocolates. Il. Michael Foreman; trad. Ana Paula Mota. Lisboa: Caminho, 1991. (De par em par).

Tít. orig.: *Charlie and the chocolate factory.*

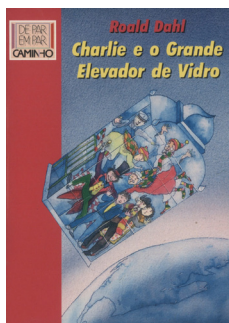
BNP P. 10458 P.

7

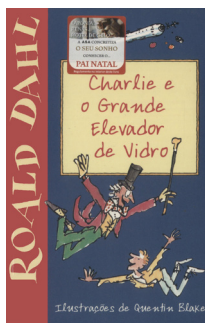
Charlie e o grande elevador de vidro. Il. Michael Foreman; trad. Ana Paula Mota. Lisboa: Caminho, 1993. (De par em par).

Tít. orig.: *Charlie and the great glass elevator.*

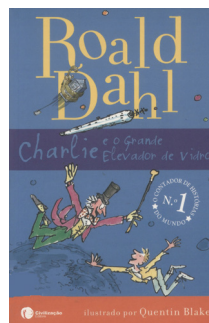
BNP P. 10931 P.



[7]



[8]



[9]

8

Charlie e o grande elevador de vidro. Il. Quentin Blake; trad. Catarina Ferrer. 1.^a ed. Porto: Asa, 2006.

Tit. orig.: *Charlie and the great glass elevator*.

NMP P. 15238 P.

9

Charlie e o grande elevador de vidro. Il. Quentin Blake; trad. Maria da Fé Peres. 1.^a ed. Porto: Civilização, 2012.

Tit. orig.: *Charlie and the great glass elevator*.

BNP P. 20724 P.

10

Contos do imprevisto. Trad. Mariana Pardal Monteiro. Lisboa: Círculo de Leitores, imp. 1986.

Tit. orig.: *Thales of the unexpected*.

Contém: Uma questão de gosto; Borrego para a matança; O homem do Sul; Minha amada, minha pomba; O leilão; Foxley galopante; Pele; Pescoço; «Nunc Dimittis»; A senhoria; William e Mary; O caminho para o céu; O passatempo do vigário.

BNP L. 37539 V.

11

Contos do imprevisto. Trad. Mariana Pardal Monteiro. Lisboa: Teorema, imp. 1986. 3 vol. (Estórias; 1, 3, 6).

Tit. orig.: *Tales of the unexpected*.

Vol. 1: Uma questão de gosto; Borrego para a matança; O homem do Sul; Minha amada, minha pomba; O leilão; Foxley galopante; Pele; Pescoço; Nunc Dimittis.

Vol. 2: A senhoria; William e Mary; O caminho para o céu; O passatempo do vigário; A senhora Bixby e o casaco do coronel; Geleia real; Edward, o conquistador.

Vol. 3: Veneno; A máquina de som, O beijoqueiro; Gênese e catástrofe; A boleia; O homem do chapéu-de-chuva; O Sr. Botibol; A Vingança será minha & C.^a; O mordomo.

BNP C.G. 8508 P.

12

Danny, o campeão do mundo. Il. Quentin Blake; trad. Catarina Ferrer. 1.^a ed. Porto: Asa, 2006.

Tit. orig.: *Danny the champion of the world*.

BNP P. 15226 P.

13

Danny, o campeão do mundo. 1.^a ed. Il. Quentin Blake; trad. Susana Ferreira. Alfragide: Oficina do Livro, 2016.

Tít. orig.: *Danny the champion of the world.*

BNP P. 45791 V.

14

O dedo mágico. Il. Quentin Blake; trad. Catarina Ferrer. 1.^a ed. Lisboa: Terramar, 2004. (Obras de Roald Dahl; 6).

Tít. orig.: *The magic finger.*

BNP P. 13825 P.

BNP P. 15979 P. (Parece ser uma reimp.)

15

O enorme crocodilo. Il. Quentin Blake; trad. Catarina Ferrer. 1.^a ed. Lisboa: Terramar, 2004. (Obras de Roald Dahl; 5).

Tít. orig.: *The enormous crocodile.*

BNP P. 13515 P.

16

O fantástico Sr. Raposo. Il. Quentin Blake; trad. Maria da Fé Peres. 1.^a ed. Porto: Civilização, 2011.

Tít. orig.: *Fantastic Mr. Fox.*

BNP P. 20614 P.



17

O GAG. Il. Quentin Blake; trad. Catarina Ferrer. 1.^a ed. Lisboa: Terramar, 2005. (Obras de Roald Dahl; 8).

Tit. orig.: *The BFG*.

BNP P. 14396 P.

18

George e o remédio maravilhoso. Il. Quentin Blake; trad. Catarina Ferrer. 1.^a ed. Porto: Asa, 2007.

Tit. orig.: *George's marvellous medicine*.

BNP P. 15600 P.

19

GGG: *O Grande Gigante Gentil*. 1.^a ed. Il. Quentin Blake; trad. Susana Ferreira, Bárbara Soares. 1.^a ed. Alfragide: Oficina do Livro, 2015.

Tit. orig.: *The BFG*.

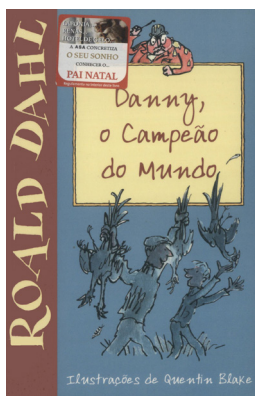
BNP P. 45789 V.

20

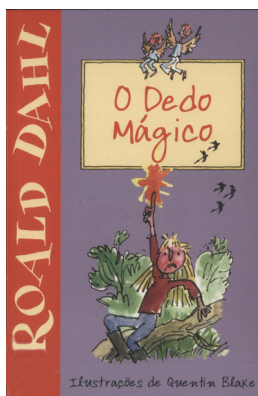
A girafa, o pelicano e eu. Il. Quentin Blake; trad. Catarina Ferrer. 1.^a ed. Porto: Asa, 2007.

Tit. orig.: *The giraffe and the pelly and me*.

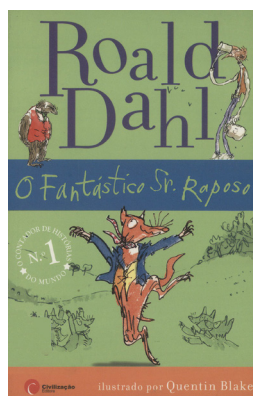
BNP P. 15598 P.



[13]



[14]



[16]

21

A grande artimanha. Trad. Mariana Pardal Monteiro. Lisboa: Teorema, imp. 1987. (Estórias; 6).

Tít. orig.: *Switch bitch*.

BNP L. 81340 P.

22

Histórias em verso para meninos perversos. Il. Quentin Blake; trad. Luísa Ducla Soares. Lisboa: Teorema, [D.L. 1989]. (Sésamo ; 12).

Tít. orig.: *Revolting rhymes*.

BNP L. 82816 P.

[Reimp.]: [D.L. 1999]. (BNP P. 11916 P.)

23

Os idiotas. 1.^a ed. Il. Quentin Blake; trad. Susana Ferreira. 1.^a ed. Alfragide: Oficina do Livro, 2016.

Tít. orig.: *The twits*.

BNP P. 45790 V.

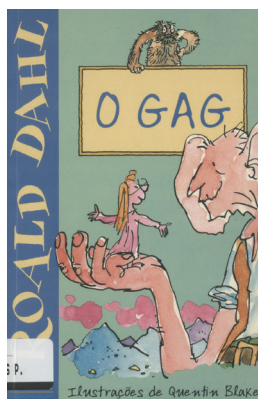
24

James e o pêssego gigante. Il. Quentin Blake; trad. Catarina Ferrer. 1.^a ed. Lisboa: Terramar, 2004. (Obras de Roald Dahl; 7).

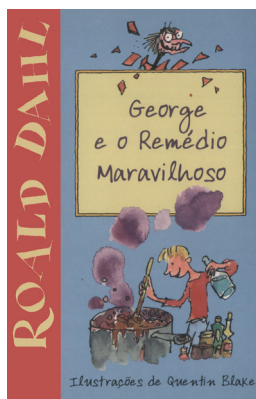
Tít. orig.: *James and the giant peach*.

BNP P. 14012 P.

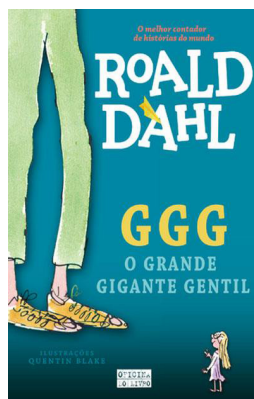
2.^a ed.: 2008. (BNP P. 16230 P.)



[17]



[18]



[19]

25

James e o pêssego gigante. Il. Quentin Blake; trad. Maria da Fé Peres. 1.^a ed. Porto: Civilização, 2011.

Tít. orig.: *James and the giant peach*.

BNP P. 20632 P.

26

Matilda. Il. Quentin Blake; trad. Maria da Fé Peres. 1.^a ed. Porto: Civilização, 2012.

Tít. orig.: *Matilda*.

BNP P. 20675 P.

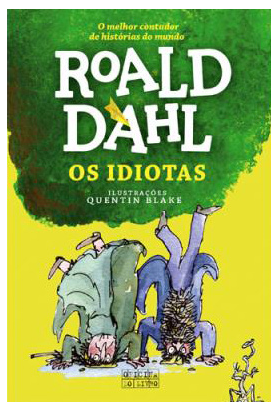
27

Novos contos do imprevisto. Trad. Mariana Pardal Monteiro. Lisboa: Círculo de Leitores, imp. 1986.

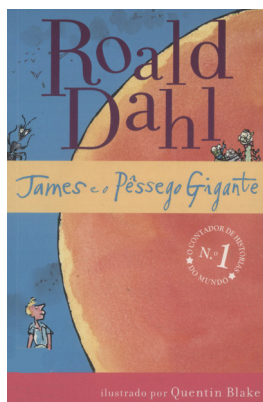
Tít. orig.: *Thales of the unexpected*.

Contém: A senhora Bixby e o casaco do coronel; Geleia real; Edward, o conquistador; Veneno; A máquina de som, O beijoqueiro; Génese e catástrofe; A boleia; O homem do chapéu-de-chuva; O Sr. Botibol; A Vingança será minha & C.^ª; O mordomo.

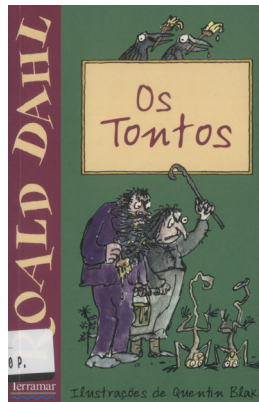
BNP L. 37538 V.



[23]



[25]



[29]

28

O remédio maravilhoso do Jorge. Il. Quentin Blake; trad. Luísa Ducla Soares. Lisboa: Caminho, 1991. (De par em par).

Tít. orig.: *George's marvellous medicine*.

BNP P. 10573 P.

29

Os tontos. Il. Quentin Blake; trad. Catarina Ferrer. 1.^a ed. Lisboa: Terramar, 2006. (Obras de Roald Dahl; 9).

Tít orig.: *The Twits*.

BNP P. 13940 P.



Ilustrações de Quentin Blake

OBRAS SOBRE ROALD DAHL

30

PAIVA, Ana Brígida Matias

O estatuto do(a) tradutor(a) de literatura infantil: o caso das traduções portuguesas de Roald Dahl. [Lisboa: ed. autor], 2014

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Tradução, UNL.

<https://run.unl.pt/handle/10362/13511>

31

PRATA, Ana Teresa Bento da Gama

Tradução de literatura infantil e juvenil: análise de duas traduções portuguesas de Charlie and the Chocolate Factory, de Roald Dahl. [Coimbra: ed. autor], 2010

Dissertação de mestrado em Tradução, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

<https://estudogeral.sib.uc.pt/jspui/bitstream/10316/14282/1/Tradu%C3%A7%C3%A3o%20de%20Literatura%20Infantil%20e%20Juvenil.pdf>



ÍNDICE ONOMÁSTICO

BLAKE, Quentin, 1932-	1-3, 5, 8-9, 12-20, 22-25, 28-29
FERRER, Catarina	1-2, 8, 12, 14-15, 17-18, 20, 24, 29
FERREIRA, Susana	13, 19, 23
FOREMAN, Michael	6-7
JAQUES, Faith, 1923-1997	4
MAIA, Bárbara	3
MONTEIRO, Mariana Pardal	10-11, 21, 27
MOTA, Ana Paula	4, 6-7
PAIVA, Ana Brígida Matias	30
PERES, Maria da Fé	5, 9, 16, 25-26
PRATA, Ana Teresa Bento da Gama	31
SOARES, Bárbara	19
SOARES, Luísa Ducla, 1939-	22, 28

