

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

ISADORA BORTOLUZZI MASSA

**UMA ANÁLISE DA TRADUÇÃO DE VOZ DE PERSONAGEM DA OBRA
DIFFERENT SEASONS, DE STEPHEN KING**

CURITIBA
2016

ISADORA BORTOLUZZI MASSA

**UMA ANÁLISE DA TRADUÇÃO DE VOZ DE PERSONAGEM DA OBRA
DIFFERENT SEASONS, DE STEPHEN KING**

Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Estudos Literários, no Programa de Pós-Graduação em Letras, Setor de Ciências Humanas, da Universidade Federal do Paraná.

Orientador: Prof. Dr. Marcelo Paiva de Souza.

CURITIBA
2016

Massa, Isadora Bortoluzzi

Uma análise da tradução de voz de personagem da obra different seasons de Stephen King / Isadora Bortoluzzi Massa. – Curitiba, 2016.

141 f.

Orientador: Prof. Dr. Marcelo Paiva de Souza

Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Setor de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná.

1. Estudos literários. 2. Tradução e interpretação. 3. King, Stephen, 1947 – Crítica e interpretação. I.Título.

CDD 418.02



Setor de Ciências Humanas
 Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Letras
 Tel./Fax: +55 41 3360-5102

PARECER

Defesa de dissertação de mestrado de **ISADORA BORTOLUZZI MASSA** para obtenção do título de **Mestre em Letras**.

Os abaixo-assinados Marcelo Paiva de Souza, Presidente, Caetano Waldrigues Galindo e John Milton arguiram, nesta data, a candidata, que apresentou a dissertação "**Uma análise da tradução de voz de personagem da obra *Different seasons*, de Stephen King**".

Procedida à arguição segundo o protocolo que foi aprovado pelo Colegiado do Curso, a Banca é de parecer que a candidata está apta ao título de **Mestre em Letras**, conforme especificações abaixo:

Banca	Assinatura	APROVADA Não APROVADA
Dr. Marcelo Paiva de Souza (Presidente)		APROVADA
Dr. Caetano Waldrigues Galindo		aprovada
Dr. John Milton		aprovada

Curitiba, 29 de setembro de 2016.



 Prof. Dr. Antonio Augusto Nery
 Vice-Coordenador



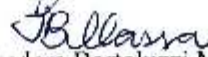
Sector de Ciências Humanas
 Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Letras
 Tel./Fax: +55 41 3360-5102

Ata septingentésima septuagésima terceira, referente à sessão pública de defesa de dissertação para a obtenção de título de mestre a que se submeteu a mestranda **ISADORA BORTOLUZZI MASSA**. No dia vinte e nove de setembro de dois mil e dezesseis, às treze horas, na sala 1013, 10º andar, no Setor de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná, foram instalados os trabalhos da Banca Examinadora, constituída pelos seguintes Professores Doutores: Marcelo Paiva de Souza, Presidente, Caetano Waldrigues Galindo e John Milton designados pelo Colegiado do Curso de Pós-Graduação em Letras, para a sessão pública de defesa de dissertação intitulada “**Uma análise da tradução de voz de personagem da obra *Different seasons*, de Stephen King**”, apresentada por **ISADORA BORTOLUZZI MASSA**. A sessão teve início com a apresentação oral da mestranda sobre o estudo desenvolvido. Logo após, o senhor presidente dos trabalhos concedeu a palavra a cada um dos examinadores para as suas arguições. Em seguida, a candidata apresentou sua defesa. Na sequência, o Professor Marcelo Paiva de Souza retomou a palavra para as considerações finais. Na continuação, a Banca Examinadora, reunida sigilosamente, decidiu pela aprovação da candidata. Em seguida, o senhor Presidente declarou **APROVADA** a candidata, que recebeu o título de **Mestre em Letras**, área de concentração **Estudos Literários**. A versão final da dissertação deverá ser encaminhada à Coordenação em até 60 dias. Encerrada a sessão, lavrou-se a presente ata, que vai assinada pela Banca Examinadora e pela candidata. Feita em Curitiba, no dia vinte e nove de setembro de dois mil e dezesseis.


 Dr. Marcelo Paiva de Souza


 Dr. John Milton


 Dr. Caetano Waldrigues Galindo


 Isadora Bortoluzzi Massa

AGRADECIMENTOS

À minha família, em especial à minha mãe, Cristina Roseli Bortoluzzi Massa, que esteve comigo a cada passo do caminho, me ajudando, me apoiando e acreditando no meu sucesso.

Aos meus amigos Jonathan da Silva e Elaine Piropo, que me ajudaram a relaxar nos momentos de grande estresse e continuaram acreditando na minha capacidade de terminar o mestrado.

Aos funcionários e professores do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Paraná, por sua prestatividade e dedicação.

Ao Boni, administrador do site King of Maine, por todas as informações sobre traduções e edições brasileiras de Stephen King.

Ao Prof. Dr. Antonio Augusto Nery, por sugerir que eu me inscrevesse no processo seletivo do programa da pós; sem seu encorajamento inicial, é possível que eu não estivesse aqui. À Ana Carolina Werner, pela ajuda para estudar para a prova.

À Prof. Dra. Célia Arns de Miranda, e ao Prof. Dr. Klaus Eggensperger, pelas aulas de muito debate, pelas oportunidades que me ofereceram de refletir sobre o meu material de trabalho, e as sugestões de material bibliográfico que me foram de grande valia. À Gleyce Cruz, Carolina Heimann, Gabriela Ribeiro e ao meu primo, Bruno Massa Javorski, pela ajuda na obtenção de material para análise.

Ao Prof. Dr. Mauricio Mendonça Cardozo, pelos momentos de reflexão sobre a alteridade que me permitiram fazer leituras únicas da obra de Stephen King, bem como pelos seus comentários e dicas durante a qualificação deste trabalho.

Ao Prof. Dr. John Milton, por sua atenção ao avaliar esse trabalho, seus comentários e dedicação.

Ao Prof. Dr. Caetano Galindo, por ter acompanhado este trabalho desde os seus primórdios nas aulas de tradução da graduação, passando pelo momento do pré-projeto e da entrevista até a arguição no Fórum Discente; pelas suas aulas que me forneceram um modelo prático de análise a ser empregado no projeto; pelo material que me emprestou; pela Coca-Cola no Rio de Janeiro; pela sua ajuda e comentários no momento da qualificação; pela sua atenção na avaliação desta dissertação. O professor esteve presente em cada passo do processo de mestrado, e seu apoio foi fundamental para o meu avanço como pesquisadora; lições que eu irei levar para toda a vida.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Marcelo Paiva de Souza, pelas sugestões de material bibliográfico que muito enriqueceram meu repertório de teoria da tradução; pelas aulas que foram um exercício interessantíssimo sobre o prisma da alteridade e da tradução cultural; pelos valiosos comentários a respeito da dissertação; e, principalmente, pela sua paciência.

E, finalmente, à Rebeca Pinheiro Queluz, cujo apoio me ajudou a suportar alguns dos momentos mais difíceis e estressantes da minha vida. Muito obrigada por cada momento em que você esteve presente no decorrer dos anos de mestrado, por cada vez que você me impediu de entrar em pânico por motivos absurdos, por estar ao meu lado quando eu precisava chorar e quando eu precisava que alguém me lembrasse do meu valor. Muito obrigada pela ajuda com o projeto de doutorado, pelo nosso TEL, por todas as informações que você me ofereceu às dez da noite, pelo chocolate no dia da defesa e por ter ficado comigo mesmo quando estava cansada. Muito obrigada por tudo.

RESUMO

Esta dissertação parte do pressuposto de que a voz de personagem é um componente vital de uma obra literária, sendo um instrumento importante de caracterização por meio do qual o leitor pode fazer várias inferências; de que o autor utiliza de recursos sintáticos, léxicos, semânticos, entre outros, para caracterizar a voz de seu personagem, criando um ambiente em que linguagem e efeito estão intrinsecamente ligados. Considerando estas duas reflexões, surge a pergunta: de que maneira os tradutores, com sua tarefa contraditória de recriar a obra de um autor usando palavras diferentes, utilizam os recursos de sua própria linguagem para caracterizar a voz de personagem? O objetivo desta dissertação é olhar para um exemplo específico destes tradutores em ação: as várias edições brasileiras da antologia *Different seasons* (1982), do autor Stephen King. Este trabalho busca observar a maneira como o autor americano caracterizou a voz de seus personagens principais, e, em seguida, investigar como as equipes responsáveis por estas edições brasileiras lidaram com este recurso de caracterização no momento de reapresentar a obra a um novo público.

Palavras-chave: Stephen King, traduções brasileiras, voz de personagem

ABSTRACT

This dissertation starts with the assumption that a character's voice is a pivotal element in a literary work, as an important instrument of characterization through which the reader can make a number of inferences. Another assumption is that an author uses a series of resources – lexical, syntactical, semantic resources, among others – to lend characterization to their character's voice, creating an environment in which language and effect are intrinsically linked. With these assumptions in mind, a question arises: how do translators, on their paradoxical task of recreating an author's work using different words, use the resources of their own language in order to characterize the character's voice? The main purpose of this dissertation is to look at a specific example of this occurrence: the several Brazilian editions of the anthology of *novellas Different seasons*, by author Stephen King. This dissertation looks at the way the American author characterized the voice of his main characters, and then, tries to investigate how the teams responsible for each of the four Brazilian editions dealt with this characterization resource in the process of presenting this book to a new public.

Keywords: Stephen King, Brazilian translations, character's voice

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	11
2. O AUTOR	14
2.1 STEPHEN EDWIN KING – VIDA	14
2.2 STEPHEN EDWIN KING – OBRA E OBRA TRADUZIDA NO BRASIL	19
3. <i>DIFFERENT SEASONS</i>	44
3.1 <i>DIFFERENT SEASONS</i> : ALGUNS DADOS	44
3.2 <i>DIFFERENT SEASONS</i> : ALGUMAS CARACTERÍSTICAS	48
4. CONCEITOS	51
4.1 A VOZ DO PERSONAGEM	52
4.2 MARCAS DE ORALIDADE	54
5. ANÁLISE	57
5.1 <i>RITA HAYWORTH AND THE SHAWSHANK REDEMPTION</i>	58
5.1.1 Andy Dufresne	58
5.1.2 Red	70
5.2 <i>APT PUPIL</i>	84
5.2.1 Todd Bowden	84
5.2.2 Kurt Dussander	100
5.3 <i>THE BODY</i>	105
5.3.1 Gordon “Gordie” Lachance	105
5.3.2 Chris Chambers	119
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS	130
7. ANEXOS	133
8. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	139

1. INTRODUÇÃO

A voz do personagem é um componente vital de qualquer obra literária. Ela se constitui dos momentos em que o personagem se expressa dentro da narrativa: tanto por meio de expressões sinalizadas como discurso direto, como expressões que fazem parte do discurso indireto. Por meio dela, o leitor pode fazer várias inferências sobre o personagem (e também sobre o narrador): seu grau de instrução, sua idade, sua procedência, sua classe social, sua capacidade intelectual, sua relação com aquele a quem a mensagem se dirige – entre muitos e muitos outros. É possível dizer que a voz do personagem é um dos mais importantes instrumentos de caracterização à disposição do autor; a maneira como este a utiliza pode se tornar um dos elementos mais memoráveis de sua obra e estilo.

Os aspectos desse elemento particular da narrativa já foram e continuam sendo estudados por inúmeros teóricos literários; abordagens mais próximas à linguagem em si, como as de cunho formalista ou estruturalista, por exemplo, revelam muitas questões a serem analisadas. Uma infinidade de recursos pode ser utilizada para emprestar características à voz do personagem: recursos semânticos, sintáticos, léxicos. Nesse âmbito, linguagem e efeito estão intrinsecamente ligados; nesse âmbito, o teórico da tradução pode encontrar uma dificuldade e um vasto campo para estudo.

De que maneira os autores utilizam esses recursos para criar a voz do personagem? De que maneira os tradutores, em seu ofício contraditório de recriar a voz de um autor usando palavras diferentes, utilizam os recursos de sua própria linguagem nessa tarefa? Seria preciso um estudo extenso da produção literária – e da produção literária traduzida – para responder a essas questões de forma mais completa, mas a dissertação que aqui se inicia busca chegar a algumas conclusões por meio da análise de um exemplo específico.

O objetivo desta dissertação é analisar a maneira como uma obra específica de Stephen King, *Different seasons* (1982), foi traduzida e rerepresentada (ou seja, como o mesmo texto foi lançado em novas edições) no Brasil. Mais precisamente, o trabalho investigará a maneira como o autor americano caracterizou a voz de seus personagens (examinando trechos selecionados que evidenciam a voz dos protagonistas das noveletas contidas na obra), e, em seguida, investigará como as equipes responsáveis pelas quatro edições brasileiras – uma publicada em 1991, pela editora Francisco Alves; outra, pela editora Objetiva, em 2001; outra, pela editora Planeta D’Agostini, em 2004;

e a mais recente, pela editora Objetiva sob o seu selo Suma de Letras, em 2013 – lidaram com essas características no momento de rerepresentar essa obra a um novo público. O porquê da escolha desse autor em particular ficará evidente nos dois primeiros capítulos do trabalho, que têm a intenção de apresentar Stephen King, sua obra, e essa singular antologia de noveletas.

É importante notar que as equipes responsáveis pela tradução e rerepresentação de *Different seasons* trabalham em condições um tanto diferentes daquelas que os teóricos da tradução têm primariamente como objeto de estudo. Enquanto tradutores acadêmicos em geral têm um pouco mais de liberdade de escolher como trabalhar com as questões da obra original, tradutores empregados por uma editora precisam seguir normas muitas vezes alheias à sua vontade – especialmente quando a obra a ser traduzida não pertence àquilo que se denomina “alta literatura”, se encaixando na categoria indistinta de “literatura de massa”. Ao se escolher um autor como Stephen King como objeto de estudo, é preciso relembrar outros fatores que afetam a tradução.

Um dos fatores que mais parece afetar traduções não-artesanais é a lógica de mercado. Muitas das obras traduzidas nessas condições são obras de autores que pressupõem a existência de um público popular ao qual se dirigem, e assumem que seu intuito é entreter esse público: dessa forma, se evitariam experimentos artísticos radicais em favor do compreensível. A trama tende a se encaixar em gêneros previamente estabelecidos e o texto costuma fazer uso das convenções desses gêneros contando com a expectativa do leitor. Esses princípios, que parecem governar uma parcela das obras geralmente denominadas de “literatura de massa”, parecem também ser determinantes – em maior ou menor medida – de todo o processo de tradução e edição dessas obras em versões estrangeiras.

É um processo semelhante àquele descrito por John Milton em seu *O Clube do Livro e a tradução* (2002). Nele, Milton não examina precisamente a tradução de literatura de massa, mas a chamada “tradução de fábrica”, em especial no que se refere àquelas traduções realizadas pela editora Clube do Livro, e que têm como objetivo principal alcançar o maior número de leitores possível. Algumas das circunstâncias que Milton relata parecem se assemelhar muito à realidade dos tradutores de literatura de massa:

(...) A grande maioria dos tradutores trabalha com uma expectativa de ganho diário. Apenas raramente, e quase nunca no Brasil, os tradutores recebem mais por um trabalho mais “difícil”. Se um

tradutor recebe entre R\$8 e R\$10 por página, ele não tem tempo de preocupar-se com precisão estilística, ou de buscar o melhor dialeto, equivalente ou analógico, para representar o dialeto estrangeiro que está traduzindo. (MILTON, 2002, p. 60)

É difícil negar o valor de verdade dessa afirmação em relação à tradução de literatura de massa. No capítulo em que desenvolve suas reflexões sobre a tradução de fábrica, Milton enumera algumas de suas características ilustradas pela sua análise das traduções de obras clássicas fornecidas pela editora Clube do Livro; a editora “dependia da rapidez com que eram feitas as tiragens para cumprir prazos mensais. Eram igualmente importantes o montante de vendas, os preços e os números de páginas.” (MILTON, 2002, p. 84). Condições essas muito semelhantes àquelas das traduções de literatura de massa; ao contrário de várias teorias da tradução, que trabalham “dentro da estrutura fidelidade-infidelidade e estilo-conteúdo” (MILTON, 2002, p. 85), a tradução de fábrica é definida por uma preocupação com outros elementos (em geral, mercadológicos) que alteram profundamente o produto final. A tradução não é somente o resultado do trabalho do tradutor, mas de toda uma equipe – editor, coordenador de produção editorial, preparador(es), revisor(es) etc. –, onde o real processo da tradução é mais um passo em uma longa linha de montagem.

No decorrer desta dissertação, decisões tradutórias apresentadas no texto traduzido não serão examinadas como decisões tomadas apenas pelo tradutor, mas sim por uma equipe da qual o tradutor é apenas uma parte. Isso, porém, não quer dizer que eu considere essas decisões menos importantes que aquelas tomadas pelo tradutor artesanal com completo controle de seu trabalho. Acreditar que, por virtude de seu foco mercadológico, a tradução de literatura de massa é menos válida ou indigna de ser estudada é uma posição que pode ser considerada elitista e limitante para os estudiosos da tradução. Uma vez que a literatura de massa é responsável por uma boa parte da produção literária contemporânea, que a maior parte dessa literatura é produzida em língua inglesa e que, portanto, falar de literatura de massa num contexto brasileiro significa por força falar de tradução de literatura de massa, a exclusão desta dos estudos literários torna impossível compreender seu impacto na maneira como se forma o real perfil e as práticas do leitor, e a maneira como o público em geral enxerga a literatura e a tradução.

Resumindo, seguem-se os objetivos desta dissertação:

I. Apresentar o autor Stephen King, fazendo uma breve descrição de sua trajetória como autor, das características que podem ser atribuídas ao seu estilo, de sua

obra em geral e das obras traduzidas para o português brasileiro, justificando a sua escolha para os fins desta dissertação;

II. Apresentar a obra *Different Seasons*: descrever o enredo das quatro noveletas que se encontram no livro, enumerar características próprias do original, levantar possíveis problemas de tradução, justificando a sua escolha para os fins desta dissertação;

III. Delimitar uma definição operacional de conceitos como a voz do personagem, a fim de elucidá-los e à maneira como estes foram trabalhados no decorrer desta dissertação.

IV. Examinar as quatro traduções de *Different Seasons* para o português brasileiro, tendo como foco os recursos utilizados para caracterizar a voz do personagem.

Com esses objetivos em mente, passemos agora ao desenvolvimento do trabalho.

2. O AUTOR

Este capítulo é dedicado a discorrer sobre a vida e a obra do autor escolhido para análise, Stephen King, e sobre os motivos que levaram à escolha de sua produção literária como objeto de análise. Para tanto, eu acredito ser necessário apresentar sinteticamente alguns dados biográficos e informação panorâmica sobre sua obra, bem como minha visão sobre as características mais proeminentes de sua escrita.

2.1 STEPHEN EDWIN KING – VIDA

Nascido em Portland, no estado do Maine, em 21 de setembro de 1947, Stephen é o único filho biológico de um marinheiro mercante, Donald Edwin King, e de sua esposa Nellie Ruth. Junto com o filho adotivo dos King, David – dois anos mais velho que Stephen – o casal formava uma família de quatro que não iria durar muito tempo; quando Stephen tinha dois anos, seu pai saiu de casa a pretexto de comprar cigarros e nunca mais voltou.

Cuidando dos filhos sozinha e sempre em grandes dificuldades financeiras, Ruth migrou com sua família de cidade em cidade, morando em pelo menos três estados diferentes. A saúde de Stephen na infância era delicada, mas ele e seu irmão exploravam os espaços da vizinhança com frequência; muitos dos lugares que ele menciona fazerem

parte de sua infância aparecem e reaparecem sob vários nomes em sua obra ficcional. Quando Stephen completou onze anos, a família se mudou para a casa dos pais idosos de Ruth, dos quais a mãe de Stephen cuidaria até a morte deles. Foi nessa casa, na cidade de Durham, Maine, que Stephen teve seus primeiros contatos com a ficção de terror, que se tornaria o principal filão de sua obra; embora ele já tivesse tido alguma experiência com a escrita, as primeiras histórias que ele enviou para publicação datam dessa época, bem como suas breves experiências jornalísticas com o jornal local de seu irmão. Os quadrinhos de terror da EC Comics, especialmente a série *Tales from the crypt*, foram uma inspiração; outras influências são as obras de Edgar Allan Poe – e os derivados destas obras, adaptações cinematográficas dirigidas por Roger Corman – e de H. P. Lovecraft.

Stephen King se graduou na Lisbon Falls High School, na cidade vizinha de Lisbon Falls, Maine, onde mais de uma vez teve problemas com o corpo docente em razão do conteúdo dos escritos que publicava. Esses problemas o levaram a assumir seu primeiro emprego; sob a tutela de John Gould, editor do *Weekly Enterprise* (o jornal semanal de Lisbon Falls), ele aprendeu técnicas de escrita e revisão que continuou a empregar por muitos anos. Foi nessa época que ele publicou sua primeira história, “I was a teen-age graverobber”, em uma fanzine intitulada *Comics Review*, em 1965.

O autor ingressou na Universidade do Maine com a intenção de fugir da guerra do Vietnã; lá, ele adquiriu um profundo desprezo pela literatura de sua época, e conheceu a garota que se tornaria sua esposa, Tabitha Jane Spruce. Ele se graduou como bacharel em literatura inglesa em 1970, o mesmo ano em que sua primogênita, Naomi Rachel, nasceu. Ele completou sua licenciatura pouco depois, mas a falta de empregos na área da educação o levou a buscar serviço em uma lavanderia; para completar sua renda, ele enviava contos para publicação em revistas masculinas como a *Cavalier*. Quando seu segundo filho, Joseph (atualmente conhecido como o autor Joe Hill), nasceu, o casal estava passando por sérias dificuldades financeiras que levaram King a rejeitar um rascunho daquele que seria seu quarto romance, e o primeiro publicado, *Carrie*. Foi também durante essa época que King começou a sofrer com o alcoolismo, um problema que serve de tema recorrente em várias de suas histórias.

Tabitha King resgatou o manuscrito de *Carrie* do lixo e insistiu que Stephen desse ao texto uma chance. Tirando inspiração de sua breve experiência com salas de aula, de colegas que conheceu durante o ensino médio, inserindo temas e motivos góticos em uma narrativa em que o enredo central é emoldurado por interlúdios

epistolares que teriam sido publicados na década de 1980 (sete anos depois do momento em que o livro foi escrito). Esse conto de Cinderela às avessas – em que o baile leva ao desespero ao invés da redenção – acabou por ser comprado pela editora Doubleday e publicado em 1974. Os direitos de *paperback* de *Carrie* chegaram a 400 mil dólares; a história foi adaptada para o cinema pelo diretor Brian de Palma, e o resultado final é considerado um clássico do terror.

Em 1974, pouco após a publicação de *Carrie*, Nellie Ruth faleceu de câncer após um longo período de doença. A dolorosa experiência se refletiria em várias obras de King, principalmente no conto “The woman in the room”, publicado na primeira antologia de contos de King, *Night shift* – que também incluía vários dos contos publicados na *Cavalier* e outras revistas masculinas.

O próximo livro de King, *Salem’s Lot*, seria publicado um ano depois pela mesma Doubleday; o livro seguinte, *The shining*, foi publicado em 1977 e é até hoje considerado por fãs uma das melhores entre as obras de King. A essa altura, King já tinha um patrimônio considerável, um terceiro filho – Owen, nascido em 1977 –, e cada um dos livros que publicou a seguir foi um sucesso de vendas. Entre 1978 e 1981, o autor publicou uma série de contos na *The magazine of fantasy & science fiction* sobre uma figura mística inspirada nos *cowboys* americanos, um pistoleiro que perseguia um homem de negro no deserto. Esses contos foram publicados juntos em forma de livro em 1982; essa obra recebeu o nome de *The gunslinger*, e se tornou a primeira parte da série *The Dark Tower*, que é um dos poucos trabalhos no gênero da “alta fantasia” escritos por King, e se destaca entre suas obras por seu tema e abordagem diferentes – os personagens vivem em um mundo em que o antigo se mescla com o moderno de formas inusitadas, em que a tecnologia tem algo de místico e contemporâneo ao leitor, em que o tempo é difuso e o espaço se estende sem fim. Atualmente, constam nessa série oito livros detalhando a saga de Roland, o último pistoleiro, e seus companheiros.

Por volta de 1977, como forma de testar se o seu sucesso era simplesmente devido à sorte ou à sua habilidade intrínseca, King começou a publicar alguns de seus primeiros romances sob o pseudônimo Richard Bachman. *Rage* (1977), *The Long Walk* (1979), *Roadwork* (1981) e *The Running Man* (1982) são livros com uma atmosfera diferente; alguns deles se passam em futuros distópicos, todos lidam com personagens cuja sanidade vai aos poucos se desintegrando em consequências acontecimentos do enredo. *Thinner*, lançado em 1984, foi o primeiro livro escrito especificamente para o pseudônimo Richard Bachman; nesse processo criativo, King (1996) encontrara um

espaço para dizer coisas que não podia dizer sob o seu nome de autor, explorar espaços e temas que destoavam de sua obra já publicada. Porém, um ano após a publicação desse livro, King foi identificado por um fã que notou a similaridade entre os estilos dos autores e examinou os documentos que confirmavam que King era o dono do *copyright* das obras de Bachman.

A essa altura, King estava escrevendo *Misery* (1985), que ele planejava tornar um dos livros de seu *alter ego*, mas que acabou publicado sob seu próprio nome quando ele declarou Richard Bachman morto por “câncer do pseudônimo”. A história acabou inspirando outro dos romances de King, *The dark half* (1989), no qual o pseudônimo abandonado do protagonista escritor ganha vida própria e começa a caçar as pessoas responsáveis pela sua “morte”. As primeiras obras de Bachman foram republicadas com uma introdução de King, “Why I was Bachman”; com a exceção de *Rage*, que o autor tirou de circulação após incidentes envolvendo atiradores juvenis que admitiram ter sido influenciados pelo livro, elas também foram republicadas em 1996 com outro ensaio, “The importance of being Bachman”. King viria a ressuscitar o pseudônimo em 1996 para publicar *The regulators*, livro que, junto com outro romance publicado pelo autor (sob seu próprio nome) no mesmo ano, *Desperation*, apresenta universos paralelos em que os mesmos personagens desempenham papéis diferentes em circunstâncias diferentes; ainda sob o nome de Richard Bachman, King publicou outro de seus primeiros romances, *Blaze*, em 2007. Ambos foram informalmente declarados “obras póstumas” de Bachman, encontradas por sua viúva em um baú de sua casa em New Hampshire (King, 1996).

Em 1987, o alcoolismo e o vício em outras drogas ilegais se faziam cada vez mais visíveis na obra de King; ele menciona não se lembrar de ter escrito *Cujo*, em 1981, descreve *Misery* como uma longa metáfora em que a antagonista Annie representa o vício, e diz que *The tommyknockers* (1987) é um dos piores livros que ele escreveu justamente por ser o último antes da intervenção de sua família, que fez com que ele entrasse num longo período de abstinência e reabilitação. Os efeitos desses vícios, bem como esse período de recuperação, surgiram como temas em livros posteriores; menciono aqui os protagonistas de *Doctor Sleep* (2013) e *Revival* (2015), duas de suas obras mais recentes, como exemplo, embora haja muitos outros.

Em 1999, durante uma caminhada pela vizinhança de sua casa no Maine, King foi atropelado por uma minivan; ele sofreu nove fraturas na perna, duas no quadril, teve a espinha lascada e fraturou quatro costelas, além de precisar tomar trinta pontos na

cabeça devido a um corte no escalpo. A recuperação do acidente foi longa e difícil; King teve que fazer mais de quatro cirurgias e muitas horas de fisioterapia, e ficou mais de um mês afastado do ofício. Segundo ele, o uso constante de analgésicos prejudicou seu trabalho – ele diz não gostar de *Dreamcatcher* (2001), o primeiro livro escrito após o acidente, e atribui suas falhas ao excesso de Oxycontin. Foi a primeira vez que ele anunciou ao público que iria se aposentar; porém, voltou atrás em sua decisão, admitindo que, embora seu ritmo tenha diminuído e o trabalho seja mais difícil, escrever é algo que ele não consegue deixar de fazer. Como muitos dos acontecimentos de sua vida, o acidente e sua recuperação foram tematizados em obras posteriores; em particular, os protagonistas de *Duma Key* (2009) e *11/22/63* (2012) sofrem acidentes – de fato, toda a trama de *Duma Key* gira em torno do acidente do protagonista e de sua recuperação – e *Lisey's Story* (2006), que King afirma ser seu livro favorito, lida com a esposa de um aclamado escritor que se tornou viúva recentemente.

King fez experimentos com vários gêneros e formatos: o romance de ficção, o conto, a *novella* ou como eu a chamarei a partir de agora, noveleta (devido à associação inevitável do termo “novela” com o folhetim televisivo), livros escritos em parceria (com Peter Straub, escreveu *The talisman* e *Black house*; com o filho Joe Hill, escreveu as noveletas *Throttle* (2009) e *In the tall grass* (2012)), livros de não-ficção (*Danse macabre* (1981), livro sobre a ficção de terror e como essa funciona, e *On writing: a memoir of the craft* (2000) são os mais relevantes), e, em 1996, um livro em partes separadas, *The green mile*; cada parte foi publicada com um mês de diferença entre os lançamentos. Ele também escreveu roteiros para cinema e TV, entre os quais se destaca *Maximum overdrive* (1986), que ele também dirigiu, e que recebeu duras críticas. Guitarrista, ele participou de uma banda formada principalmente de autores, os *Rock Bottom Remainers*; também contribuiu para álbuns dos *Ramones*, e escreveu um musical com John Mellencamp, intitulado *Ghost brothers of Darkland County* (2012).

O autor recebeu uma grande quantidade de prêmios por sua obra, incluindo Bram Stoker Awards, World Fantasy Awards, British Fantasy Awards e Locus Awards. Alguns dos prêmios que se destacam entre os que recebeu são um Hugo Award (pelo livro de não-ficção *Danse macabre* (1981)), um O. Henry Award (pelo conto “The man in the black suit”, publicado na antologia *Everything's eventual* (2011)), um Edgar Award (por *Mr. Mercedes* (2014)), um Shirley Jackson Award (pela noveleta “Morality”, publicada primeiro com a noveleta *Blockade Billy* em 2010, e depois na antologia *The bazaar of bad dreams* (2015)), entre outros. Particularmente dignos de

nota são os prêmios pelo conjunto de sua obra e sua história de vida: uma medalha de contribuição especial para a literatura americana do National Book Awards em 2003, um tributo de Living Legend do International Horror Guild Awards também em 2003, o World Fantasy Award for Life Achievement em 2004, um Grand Master Award da associação Mystery Writers of America em 2007, e uma medalha nacional das artes da agência governamental NEA (National Endowment for the Arts, “agência de promoção nacional às artes”) em 2015.

Da data deste escrito, seu livro de publicação mais recente é o romance *End of watch* (2016), que encerra uma trilogia cujos outros títulos são *Mr. Mercedes* (2014) e *Finders Keepers* (2015).

2.2 STEPHEN EDWIN KING – OBRA E OBRA TRADUZIDA NO BRASIL

Desde o lançamento de *Carrie* em 1976, até a data deste escrito, Stephen King publicou 55 romances, 11 antologias, 5 livros de não-ficção, 7 noveletas, e 9 outros tipos de publicações variadas.

2.2.1 Romances

Carrie (1974): originalmente publicado pela editora Doubleday, foi adaptado três vezes para filme. A adaptação de Brian de Palma, datada de 1976, permanece a mais famosa e mais aclamada pelos críticos. A primeira tradução brasileira de *Carrie* data de 1974; foi feita por Erika R. Engert Rizzo e publicada pela editora Nova Fronteira. Essa tradução foi usada nas cinco publicações seguintes do livro: a segunda publicação da Nova Fronteira com o pôster da adaptação de Brian de Palma (e renomeada *Carrie, a estranha*) como capa (1976), a da Abril Cultural (1983) e as duas versões da Nova Cultural em 1987. *Carrie* receberia outra tradução somente em 2001, no relançamento da editora Objetiva; o texto da tradutora Adalgisa Campos da Silva foi usado em todas as edições seguintes publicadas. *Carrie* foi relançado mais seis vezes: em edição da Planeta DeAgostini (2004), pela Objetiva em 2007, na primeira edição em formato de bolso do selo Ponto de Leitura – também da Objetiva – em 2009, nas duas edições de *Carrie* sob o selo Suma de Letras pela editora Objetiva em 2013 (com o

pôster da recente adaptação de Kimberly Peirce como capa de uma delas), e a edição de bolso de 2014.

Salem's Lot (1975): foi indicado ao World Fantasy Award de melhor romance em 1976. Publicado originalmente pela editora Doubleday, o romance em que a cidade do título se torna assombrada por vampiros foi adaptado para o cinema duas vezes, em 1979 e 2004. Conhecido no Brasil como *A mansão Marsten* e *Os vampiros de Salem*, as adaptações cinematográficas nunca tiveram seus títulos atribuídos às edições brasileiras de *Salem's Lot*. A primeira edição brasileira, *A hora do vampiro*, seria publicada em 1980 pela editora Record, com tradução de Luzia Machado da Costa. Essa tradução seria republicada pela Nova Cultural em 1988 e 1991, para enfim ser substituída pela tradução de Thelma Médici Nóbrega, publicada pela primeira vez em 2004 pela editora Objetiva e em seguida pela editora Planeta DeAgostini. A primeira edição de bolso (pelo selo Ponto de Leitura da editora Objetiva) saiu em 2010. Em 2013, o selo Suma de Letras publicou uma nova edição da obra, renomeada '*Salem*'; a edição de 2014 do selo Ponto de Leitura é baseada nessa edição (ou seja, mantém o mesmo texto e projeto gráfico).

The shining (1977): um dos livros mais famosos e lembrados pelos fãs, foi originalmente publicado pela editora Doubleday e indicado ao Locus Award de melhor romance. A adaptação de Stanley Kubrick, de 1980, é considerada um clássico do terror e um dos melhores filmes do diretor, embora King nunca tenha aprovado o filme por causa das muitas mudanças feitas por Kubrick no processo de adaptação. A primeira edição do livro, já intitulada *O iluminado*, data do mesmo ano de lançamento do original, 1977, e foi traduzida por Betty Ramos de Albuquerque. Todas as edições posteriores utilizam essa tradução: a segunda edição publicada em 1977 como parte da coleção *Best of the best* da Record; a edição de 1977 da editora Círculo do Livro; a edição da Abril de 1984, a primeira a ter a capa com imagens do filme de Kubrick; as duas edições da Nova Cultural de 1987, com o ator Jack Nicholson na capa; a edição da Objetiva de 1999; a da Planeta DeAgostini de 2004; a primeira edição de bolso do selo Ponto de Leitura, de 2009; e o relançamento da editora Objetiva sob seu selo Suma de Letras, em 2012.

The stand (1978): outro entre os livros mais celebrados do autor, foi originalmente publicado pela editora Doubleday e conta a história de um Estados Unidos apocalíptico onde a maior parte da humanidade foi morta por um vírus altamente contagioso. Indicado para o World Fantasy Award de melhor romance em

1979, o romance foi adaptado em formato de minissérie em 1994, e em formato de quadrinhos de 2008 a 2012. Como o livro era muito longo, a editora pediu que King reduzisse a quantidade de páginas no momento de sua publicação original; em 1990, King lançou uma edição completa e sem cortes de *The stand*, atualizando a narrativa para os anos 90. Com 1152 páginas na edição original, *The stand* permanece sendo o livro mais longo de King. A primeira edição brasileira foi publicada em 1990 pela Bertrand Brasil, sob o título de *A dança da morte*, e foi uma tradução da primeira versão. A Objetiva traria a versão completa em 2005, com tradução de Gilson B. Soares; a Suma de Letras relançaria a versão completa em 2013 e uma edição de bolso do seu selo Ponto de Leitura em 2014. Nas duas traduções mais recentes tem Gilson Rodrigues como tradutor.

The dead zone (1979): a história do homem que sofre um acidente de carro e ganha a habilidade de prever o futuro foi o primeiro livro de King publicado pela Viking Press, e foi indicado para o Locus Award em 1980. *The dead zone* foi adaptado pelo diretor David Cronenberg em 1983; a versão brasileira desse filme acabou por se chamar *Na hora da zona morta*. O livro também se tornou um seriado de seis temporadas, que no Brasil foi transmitido com o título de *O vidente*. A primeira edição brasileira de *The dead zone*, intitulada *A zona morta*, precede todas as adaptações, tendo sido traduzida por Luzia Machado da Costa e publicada em 1979 pela editora Record. A mesma tradução seria usada para as edições seguintes da Abril Cultural (1985) e da Círculo do Livro (1988). A editora Objetiva relançou o livro em 2007, com uma nova tradução, feita por Mario Molina; a edição de bolso do selo Ponto de Leitura publicada em 2009 é baseada nesta edição.

Firestarter (1980): romance publicado pela Viking Press e indicado tanto para o Locus Award quanto para melhor romance do British Fantasy Award, foi adaptado para filme por Mark L. Lester em 1984 – trata-se do longa-metragem conhecido no Brasil como *Chamas da vingança*. Traduzido por Luiza Ribeiro sob o título de *A incendiária*, foi lançado primeiro pela Record em 1980; o mesmo texto foi publicado ainda pela editora Livros do Brasil em 1985 e pela Círculo do Livro em 1986.

Cujo (1981): o primeiro romance do autor a ganhar o prêmio de melhor romance do British Fantasy Award, foi publicado originalmente pela Viking Press. A adaptação cinematográfica de *Cujo* (que recebeu o mesmo título no Brasil), dirigida por Lewis Teague e datada de 1983, continua sendo uma das favoritas de Stephen King. O livro foi publicado pela editora Record em 1981, numa tradução de Luiz Corção intitulada *Cão*

raivoso, e republicado em 2016 sob o título de *Cujo*, com nova tradução de Michel Teixeira.

Christine (1983): indicado para o Locus Award, a história do carro que ganha vida e desenvolve uma relação doentia com seu dono é um dos clássicos de King, tendo inspirado narrativas similares em filmes como *Black Cadillac* (2003) e em episódios de séries como *Supernatural* e *Futurama*. A adaptação de John Carpenter, do mesmo ano de 1983, é ainda celebrada como um dos melhores filmes do diretor, especialmente pelos seus efeitos especiais. *Christine* foi o primeiro livro de King a ser publicado pela Francisco Alves, em 1983, com tradução de Louisa Ibañez; essa tradução foi utilizada em todas as edições seguintes do livro. A Nova Cultural publicou uma edição em 1986; a Objetiva relançou *Christine* em 1998, e a Planeta DeAgostini o relançou em 2004; o romance foi republicado pela Objetiva em 2008, ganhou uma edição de bolso da Ponto de Leitura em 2011 e foi finalmente revivido no selo Suma de Letras em 2013.

Pet Sematary (1983): indicado para o World Fantasy Award e para o Locus Award de 1984, King considera esse livro o mais assustador entre os que já escreveu (King, 2000). Publicado originalmente pela editora Doubleday, uma adaptação cinematográfica foi lançada em 1989, dirigida por Mary Lambert e com roteiro escrito pelo próprio King. *Pet Sematary* foi traduzido pela primeira vez por Mario Molina em 1984, numa edição intitulada *O cemitério* e publicada pela Francisco Alves; essa mesma tradução foi publicada pela editora Rio Gráfica em 1985, pela editora Círculo do Livro em 1986, pela Planeta DeAgostini em 2004, pela Objetiva em 2006, em edição de bolso pelo selo Ponto de Leitura em 2011 e finalmente pela Objetiva sob seu selo Suma de Letras em 2013.

Cycle of the werewolf (1983): um dos romances mais curtos de King, foi publicado originalmente com ilustrações de Bernie Wrightson em edição capa-dura limitada pela editora Land of Enchantment. Cada capítulo funciona como um conto fechado, contando a história de um lobisomem que assombra a pequena cidade de Tarker's Mills. Foi adaptado para filme em 1985 sob o título de *Silver bullet* pelo diretor Daniel Attias; o filme é conhecido no Brasil pelos títulos *A hora do lobisomem* e *Bala de prata*. A única edição brasileira é da editora L&PM, traduzida por Jimmi Joe em 1987. Talvez buscando uma ligação com a edição brasileira de *Salem's Lot*, *A hora do vampiro*, a edição da L&PM acabou intitulada *A hora do lobisomem*.

The talisman (1984): esse foi o primeiro romance de King escrito em parceria com outro autor, Peter Straub; a narrativa conta a jornada do menino Jack Sawyer para

salvar sua mãe por um Estados Unidos alternativo chamado “the Territories”. Indicado para o World Fantasy Award e o Locus Award de 1985, *The talisman* está sendo adaptado em quadrinhos; o primeiro número saiu em 2009. A primeira edição brasileira do romance, intitulada *O talismã*, foi traduzida por Mario Molina e publicada em 1985 pela editora Francisco Alves; a mesma tradução foi republicada pela Objetiva em 2000, pela Planeta DeAgostini em 2004, pela Objetiva novamente em 2007, pelo selo Suma de Letras em 2013 e em edição de bolso pelo selo Ponto de Leitura também em 2013.

The eyes of the dragon (1984): um dos romances mais inusitados de King, *The eyes of the dragon* lida com uma história do gênero chamado “alta fantasia”, e pode ser dirigida a um leitor infanto-juvenil. No enredo, um dos personagens mais notáveis do autor, o mago Flagg (que surgiu pela primeira vez como o vilão principal de *The stand*) trabalha para trazer à ruína o reino de Delain. O livro foi publicado pela primeira vez em uma edição de capa-dura limitada pela Philtrum Press em 1984, com ilustrações de Kenneth R. Linkhauser; em 1987, foi publicado em *paperback* pela Viking Press, com novas ilustrações, feitas por David Palladini. A primeira edição brasileira foi publicada pela Francisco Alves, em 1988, com tradução de João Guilherme Linke; essa mesma tradução foi republicada pela Objetiva em 2002, pela Planeta DeAgostini em 2004, em edição de bolso pelo selo Ponto de Leitura da Objetiva em 2011, e finalmente pelo selo Suma de Letras da Objetiva em 2013. No decorrer desse processo, a forma de apresentar o livro mudou de maneira significativa: enquanto a Francisco Alves apresenta o livro como intencionalmente infanto-juvenil, as editoras Objetiva e Planeta DeAgostini criaram capas com esquemas de cores sombrios, que fazem parecer que *Os olhos do dragão* é uma história típica de terror de King. A capa mais recente, da Suma de Letras, traz uma figura de um arqueiro e parece tentar apresentar o livro como pertencente ao gênero da “alta fantasia”, em voga durante o período da publicação.

It (1986): um dos clássicos do autor, o romance ganhou o British Fantasy Award de melhor romance em 1987 e foi indicado para o Locus Award e o World Fantasy Award. Publicado originalmente pela Viking Press, *It* foi adaptado em forma de minissérie em 1990, com direção de Tommy Lee Wallace; a performance de Tim Curry como a criatura homônima em sua forma de palhaço é ainda lembrada como um dos mais notáveis papéis do ator. A primeira edição brasileira, intitulada *A coisa*, é da Francisco Alves e data de 1987, tendo sido traduzida por Louisa Ibañez; o texto dessa edição foi novamente publicado pela editora Objetiva em 2001. *It* sendo um dos livros mais longos de King – a edição original tinha 1138 páginas –, algumas editoras

brasileiras publicaram o livro em duas partes, como a Planeta DeAgostini em 2004. A Objetiva republicou o livro em 2006 – ainda com a tradução de Louisa Ibañez – e mais tarde, publicou outra tradução do livro sob seu selo Suma de Letras; esta última foi feita por Regiane Winarski e recebeu o título de *It: a coisa*.

Misery (1987): originalmente escrito para ser um dos livros de Richard Bachman, *Misery* acabou publicado sob o nome de King quando este foi revelado como a figura por trás do pseudônimo. Publicado pela Viking Press, o romance ganhou o Bram Stoker Award de melhor romance em 1987 e foi indicado para o World Fantasy Award de 1988. Teve uma adaptação para o cinema em 1990, dirigida por Rob Reiner. Conhecida no Brasil como *Louca obsessão*, esta adaptação rendeu a Kathy Bates um Oscar de melhor atriz em 1990, e está entre as favoritas de King. O romance foi adaptado também em formato de peça teatral por duas vezes. *Misery* tem apenas duas edições brasileiras: a de 1988, da Francisco Alves, intitulada *Angústia* – com tradução de Marisa Gomes –, e a de 2014, da editora Objetiva, sob seu selo Suma de Letras, intitulada *Misery: louca obsessão* – com tradução de Elton Mesquita.

The tommyknockers (1987): o livro descrito por King como um “livro horroroso”, foi composto quando o autor estava no ápice de seu consumo de cocaína e alcoolismo. Foi adaptado em formato de minissérie em 1993, com direção de John Power, e indicado para o Locus Award de 1988. O livro foi traduzido por Louisa Ibañez sob o título de *Os estranhos*, e publicado pela Francisco Alves em 1991. Essa permanece sendo a única edição brasileira do livro.

The dark half (1989): escrito como uma espécie de resposta à “morte de Richard Bachman”, *The dark half* foi publicado pela Viking Press e indicado para o Locus Award de 1990. É a primeira parte daquilo que King chama de “a trilogia de Castle Rock”, sendo sua segunda parte uma noveleta chamada “The Sun dog” (publicada na antologia *Four past midnight* (1990)), e a terceira o romance *Needful Things* (1991). O romance foi adaptado por George Romero (o diretor de *Night of the living dead*); o filme é conhecido no Brasil como *A metade negra*. A única edição brasileira já publicada desse livro é a tradução de Louisa Ibañez, também sob o título *A metade negra*; o romance foi publicado pela Francisco Alves em 1991.

Needful Things (1991): a terceira parte da “trilogia de Castle Rock”, *Needful Things* gira em torno de uma loja – a titular *Needful Things* – que abriu recentemente na cidade ficcional de Castle Rock, Maine, e cujo dono pretende causar confusão com os moradores da cidade fazendo com que eles preguem peças uns nos outros. Publicado

pela Viking Press, *Needful Things* foi indicado para o Bram Stoker Award e o Locus Award de 1991; também foi adaptado para filme em 1993, pelo diretor Fraser Clarke Heston. A única edição brasileira foi publicada pela Francisco Alves sob o título de *Trocas macabras* (1991) – título herdado pela adaptação cinematográfica. A tradução foi feita por Toni Thomson.

Gerald's game (1992): a história de uma mulher que fica algemada à cabeceira de sua cama depois de um acidente durante uma sessão mal planejada de BDSM, é o primeiro romance daquilo que seria conhecido posteriormente como “a trilogia da esposa abusada”, incluindo *Dolores Claiborne* (1992) e *Rose madder* (1995). O livro foi traduzido em 1995 por Lia Wyler, e publicado pela editora Objetiva sob o título de *Jogo perigoso*; recebeu nova edição da editora Objetiva em 2000, da editora Planeta DeAgostini em 2004, da editora Objetiva pelo seu selo Suma de Letras em 2012, e da editora Objetiva em edição de bolso pelo seu selo Ponto de Leitura também em 2012. Todas as edições contêm a tradução de Lia Wyler.

Dolores Claiborne (1992): publicado originalmente pela Viking Press, o enredo desta história se liga com aquele de *Gerald's game* por meio de um eclipse que é presenciado pelas protagonistas dos dois livros. É um entre os livros mais inusitados de King: é escrito em primeira pessoa, sem capítulos ou quebras entre seções, como a transcrição de um monólogo contínuo; não se encaixa perfeitamente no gênero de terror, podendo ser considerado um drama. O romance foi adaptado para o cinema em 1995, sob a direção de Taylor Heckford; King menciona essa adaptação, conhecida no Brasil como *Eclipse total*, como sendo uma de suas favoritas. O livro foi publicado uma única vez no Brasil, pela Francisco Alves, com tradução de Louisa Ibañez e sob o título de *Eclipse total* (1995).

Insomnia (1994): publicado originalmente pela Viking Press, *Insomnia* também lida com alguns dos temas trabalhados na “trilogia da esposa abusada”, mas tem como centro o idoso Ralph Roberts, que é acometido de perda de sono depois da morte da esposa e passa a ver auras e outros elementos além da percepção humana. O romance também traz a primeira aparição daquele que seria o grande vilão da série da Torre Negra. Foi indicado para o Bram Stoker Award e o Locus Award de 1994. Traduzido pela primeira vez por Lia Wyler em 1995, sob o título de *Insônia*, foi um dos primeiros lançamentos exclusivos da editora Objetiva. A editora Objetiva relançou a mesma tradução em 2000; a editora Planeta DeAgostini fez uso dessa tradução em 2004; o selo Suma de Letras da editora Objetiva relançou essa tradução em 2013; e finalmente, o

selo Ponto de Leitura da editora Objetiva lançou uma edição em bolso contendo essa mesma tradução em 2013.

Rose Madder (1995): o terceiro romance da “trilogia da esposa abusada”, lida mais profundamente com temas de violência doméstica. Publicado originalmente pela Viking Press, foi indicado para o Locus Award de 1995. Foi traduzido pela primeira vez em 1996 por Myriam Campello, e publicado pela editora Objetiva; essa mesma tradução foi republicada pela Objetiva em 2003, pela Planeta DeAgostini em 2004, pelo selo Suma de Letras em 2011 e pelo selo Ponto de Leitura em formato de bolso em 2011.

The green mile (1996): publicado pela Signet Books e vencedor do Bram Stoker Award de melhor romance de 1996, *The green mile* é a resposta de King a uma proposta de um de seus agentes, Ralph Vicinanza. A ideia era publicar um romance seriado; cada capítulo seria publicado em formato de brochura, separadamente. O que se seguiu foi uma das histórias mais excepcionais de King; a narrativa se situa num lugar relativamente inexplorado de tempo e espaço – o autor geralmente prefere situar suas narrativas no mesmo período temporal que escreve – e lida com temas como a mortalidade, a religião e o sentido da vida, que fogem um pouco do usual de suas obras. O livro passou a ser publicado em volume único logo após a publicação de seus seis volumes, e nunca mais foi publicado em partes separadas. Indicada a quatro Oscars, a adaptação cinematográfica do livro, do diretor Frank Darabont, parece ter influenciado significativamente os relançamentos do livro; capas de volumes publicados após 1999 – o lançamento do filme – têm, em geral, chaves tonais mais claras, como que chamando atenção para o conteúdo diverso do romance. *The green mile* foi publicado pela primeira vez pela editora Objetiva, em partes separadas, com tradução de M. H. C. Côrtes, sob o título de *O corredor da morte*. Em 2000, a Objetiva publicou a mesma tradução em um volume único; porém, seu título foi mudado para *À espera de um milagre* (o título da adaptação cinematográfica no Brasil). A Planeta DeAgostini também utilizou essa tradução em 2004. O livro foi lançado em formato de bolso pelo selo Ponto de Leitura em 2010, ainda com a tradução de M. H. C. Côrtes; em 2013, a Objetiva relançou a obra pelo seu selo Suma de Letras, com uma capa com um esquema de cores radicalmente diferente daquele utilizado anteriormente – mas ainda com o texto traduzido por Côrtes.

Desperation (1996): vencedor do Locus Award de melhor romance de 1997 e o último livro de King publicado pela Viking Press, *Desperation* também tem uma proposta diferente de publicação. Após terminar o romance, King teve ideias para uma história alternativa – um enredo que tinha os personagens principais de *Desperation* em

papéis diferentes, agindo de maneira diferente. King publicou essa segunda história, *The regulators*, sob seu pseudônimo de Richard Bachman, alegando ser um livro póstumo de seu alterego. A obra foi adaptada para um filme para TV, *Stephen King's Desperation*, em 2006; esse filme nunca chegou ao mercado brasileiro. A primeira edição brasileira do romance é da editora Objetiva e foi publicada em 1997, com a tradução de Marcos Santarrita e sob o título *Desespero*. Essa mesma tradução foi utilizada na edição da Objetiva de 2001, na edição da Planeta DeAgostini de 2004, na republicação da Objetiva de 2005, na edição de bolso do selo Ponto de Leitura em 2011, e na republicação do selo Suma de Letras em 2013.

Bag of bones (1998): vencedor do Bram Stoker Award de melhor romance 1998, o British Fantasy Award de melhor romance em 1999 e o Locus Award de melhor romance de 1999, foi o primeiro de King a ser publicado pela editora Scribner. A história do escritor que volta à sua casa de verão assombrada numa tentativa de vencer o bloqueio que o impede de escrever e superar a morte da esposa foi adaptada em formato de minissérie por Mick Garris em 2011. Traduzido por Myriam Campello, o romance foi publicado em 1999 pela Objetiva sob o título *Saco de ossos*. A tradução de Myriam Campello foi utilizada novamente pela Planeta DeAgostini em 2004, pela Objetiva em seu relançamento em 2006, pelo selo Suma de Letras em seu relançamento em 2012, e pelo selo Ponto de Leitura em sua publicação em formato de bolso em 2012.

The girl who loved Tom Gordon (1999): publicado originalmente pela Scribner, a narrativa gira em torno de uma menina que se perde em uma floresta. Os elementos sobrenaturais da história não são pronunciados, e sua natureza permanece ambígua até o fim do livro, tornando-o uma das obras excepcionais de King. Esse romance nunca foi publicado no Brasil.

The plant (2000): escrito principalmente em 1982-85, *The plant* é um romance epistolar seriado nunca finalizado. Em 2000, King decidiu publicá-lo em formato de *e-book*: ele lançou o primeiro capítulo de *The plant* em seu site, onde leitores poderiam acessá-lo e, se sentissem necessário, pagar um dólar pelo acesso. Uma grande quantidade de leitores se interessou pelo projeto que, depois de seis capítulos, havia rendido a King meio milhão de dólares. Atualmente os capítulos podem ser lidos no site de King de graça. O livro nunca foi publicado no Brasil.

Dreamcatcher (2001): primeiro livro de ficção publicado por King depois de ser atropelado em 1999, foi escrito principalmente como uma maneira de lidar com a dor e a difícil recuperação do acidente. King declarou não gostar desse romance, atribuindo

isso ao fato de que ele foi escrito sob a influência de Oxycontin; isso não impediu que ele fosse publicado pela editora Scribner e adaptado para o cinema em 2003 por Lawrence Kasdan. A primeira edição brasileira do livro foi publicada pela Objetiva em 2001, com tradução de José Arantes; o texto foi relançado em 2003 pela Objetiva, em 2004 pela Planeta DeAgostini, em 2005 novamente pela Objetiva, em 2013 pelo selo Suma de Letras e finalmente em formato de bolso pelo selo Ponto de Leitura, também em 2013, sempre com a mesma tradução.

Black house (2001): continuação de *The talisman*, essa obra também foi escrita em parceria com Peter Straub. Ao contrário do primeiro romance, *A casa negra* torna explícita a conexão entre a jornada de Jack Sawyer e a série *The Dark Tower*. Publicado pela editora Random House, foi indicado para o Bram Stoker Award e o Locus Award de 2001. O livro foi lançado pela primeira vez em 2003 com tradução de Adalgisa Campos da Silva, pela editora Objetiva. A mesma tradução foi publicada pela Planeta DeAgostini em 2004, pela Objetiva novamente em 2007, pelo selo Suma de Letras em 2013, e pelo selo Ponto de Leitura em formato de bolso também em 2013.

From a Buick 8 (2003): o segundo romance de King a ter como força motriz um carro sobrenatural, foi publicado originalmente pela editora Scribner e indicado para o Bram Stoker Award de melhor romance em 2002. A primeira edição brasileira foi publicada em 2003 com tradução de Adalgisa Campos da Silva, sob o título de *Buick 8*; a mesma tradução foi utilizada pela Planeta DeAgostini em 2004, pela Objetiva novamente em 2007, pelo selo Suma de Letras em 2013 e pelo selo Ponto de Leitura em formato de bolso em 2013.

The Colorado kid (2005): este é o primeiro romance de King publicado pelo selo Hard Case Crime, que tem como projeto principal a republicação e a publicação de romances detetivescos em estilo *noir*. *The Colorado kid* é singular por não haver presença explícita de elementos sobrenaturais e por ser um enredo sem resolução. O romance serviu de inspiração para um seriado americano chamado *Haven*, cujas cinco temporadas foram ao ar entre 2010 e 2015. O livro nunca foi publicado no Brasil.

Cell (2006): publicado originalmente pela editora Scribner, a adaptação cinematográfica desse romance, dirigida por Tod Williams, estreou em junho de 2016 com John Cusack e Samuel L. Jackson nos papéis principais. A primeira edição brasileira de *Cell*, intitulada *Celular*, foi publicada em 2007 pela Objetiva, com tradução de Fabiano Morais. A mesma tradução foi republicada em 2014 pelo selo Suma de Letras, em formato de *e-book*.

Lisey's story (2006): publicado originalmente pela Scribner, esse romance foi o vencedor do Bram Stoker Award de melhor romance de 2006, além de ter sido indicado para o World Fantasy Award e o Locus Award de 2007. Na história, King explora um universo em que ele morreu ao ser atropelado em 1999; a protagonista Lisey, inspirada em Tabitha King, precisa revisitar o universo de seu marido morto quando sua vida é colocada em risco por um fã insano de seu trabalho. King declarou que esse é o seu favorito entre os livros que escreveu. O livro foi publicado com tradução de Fabiano Morais como *Love: a história de Lisey* em 2007 pela editora Objetiva; a mesma tradução foi utilizada para a edição de bolso do selo Ponto de Leitura.

Duma Key (2008): publicado originalmente pela Scribner, esse é outro dos romances de King que lida com o acidente que o autor sofreu; o protagonista, Edgar Freemantle, perde o braço em um acidente e passa por um longo processo de recuperação que, após sua mudança para uma casa na praia de Duma Key, na Flórida, adquire características sobrenaturais. Esse romance ganhou o Bram Stoker Award de melhor romance em 2008. A primeira edição brasileira é de 2009; foi publicada pela editora Objetiva com tradução de Fabiano Morais. Essa mesma tradução foi republicada pela Objetiva sob seu selo Suma de Letras e em formato de bolso pelo selo Ponto de Leitura em 2014.

Under the dome (2009): indicada para o British Fantasy Award e o Locus Award, a história de uma cidade que é separada do mundo por uma barreira invisível que surge de repente do céu foi adaptada em formato de seriado por Brian K. Vaughan. A série durou três temporadas, que foram ao ar de 2013 a 2015. O livro foi publicado duas vezes pelo selo Suma de Letras sob o título de *Sob a redoma*, com tradução de Maria Beatriz Medina, em 2012 e 2013.

11/22/63 (2011): indicado para o British Fantasy Award, para o Locus Award, e para o World Fantasy Award de 2012, *11/22/63* é uma novela de ficção científica sem a presença notória de elementos de horror, publicado pela editora Scribner. A trama gira em torno de um professor de inglês que descobre um portal para o ano de 1958 e decide utilizá-lo numa tentativa de impedir o assassinato do presidente John F. Kennedy. Uma adaptação em formato de seriado foi ao ar em fevereiro de 2016. O livro foi publicado pelo selo Suma de Letras em 2011, com tradução de Beatriz Medina e sob o título de *Novembro de 63*.

Joyland (2013): a segunda contribuição de King para o selo Hard Case Crime, foi indicado a um Edgar Award. Foi publicado em 2015 pelo selo Suma de Letras, com tradução de Regiane Winarski.

Doctor Sleep (2013): a continuação de *The shining*, mostrando o mundo de Danny Torrance trinta e poucos anos depois, rendeu a King um Bram Stoker Award de melhor romance em 2013. Foi originalmente publicado pela editora Scribner. O romance foi publicado no Brasil pelo selo Suma de Letras em 2014, com tradução de Roberto Grey, sob o título de *Doutor Sono*.

Mr. Mercedes (2014): o primeiro dos três livros na chamada “trilogia de Bill Hodges”, todos tendo como protagonista um detetive aposentado e seus ajudantes, foi publicado pela editora Scribner. Esse livro rendeu a King seu primeiro Edgar Award de melhor romance, em 2015. Foi publicado pelo selo Suma de Letras em 2016, com tradução de Regiane Winarski.

Revival (2014): publicado pela editora Scribner, esse livro, como *Doctor Sleep*, é uma tentativa de King de voltar ao gênero do terror sobrenatural e lovecraftiano; traz várias referências a clássicos do terror como o *Frankenstein* de Mary Shelley, os trabalhos do próprio Lovecraft, e *The great god Pan* (1894), de Arthur Machen. Foi publicado pelo selo Suma de Letras em 2015, com tradução de Michel Teixeira.

Finders keepers (2015): a segunda parte da “trilogia de Bill Hodges”, foi publicado pela editora Scribner. Foi publicado com tradução de Regiane Winarski em 2016, com o título de *Achados e perdidos*.

End of watch (2016): a terceira parte da “trilogia de Bill Hodges”, foi publicado pela editora Scribner. Foi publicado com tradução de Regiane Winarski em 2016, com o título de *Último turno*.

2.2.1.1 A série *The Dark Tower*:

The Dark Tower: the gunslinger (1982): inspirados em um poema de Robert Browning e nos romances de alta fantasia de J. R. R. Tolkien, os cinco capítulos que compõem o romance começaram a ser compostos em 1970, e foram publicados em sequência na *The magazine of fantasy and science fiction*, de 1978 a 1982. O produto final foi publicado em volume único pela editora Donald M. Grant de New Hampshire. Em 2003, King lançou uma versão expandida e revisada do romance, que tinha o propósito de resolver certas inconsistências entre o primeiro livro e os volumes

posteriores da série. Essa versão é a mais comumente encontrada hoje. O romance foi publicado pela primeira vez no Brasil em 2004, pela editora Objetiva; seu título traduzido foi *A Torre Negra: o pistoleiro*, e teve tradução de Eduardo Tanaka. Essa mesma tradução foi utilizada para os lançamentos da Suma de Letras de 2012 e da edição de bolso do selo Ponto de Leitura em 2013.

The Dark Tower II: the drawing of the three (1987): também publicado originalmente pela editora Donald M. Grant, o romance em que o protagonista Roland de Gilead mergulha no mundo que conhecemos para escolher os parceiros que o acompanharão em sua jornada até a mítica Torre Negra foi indicado para o Locus Award de 1988. A editora Objetiva publicou a edição brasileira em 2004 com tradução de Mario Molina; essa tradução, bem como o título *A Torre Negra, volume dois: a escolha dos três*, foram utilizados na edição do selo Suma de Letras de 2012 e na edição de bolso do selo Ponto de Leitura em 2013.

The Dark Tower III: the wastelands (1991): em parte inspirado pelo poema de T. S. Eliot, *The waste land*, a continuação das aventuras de Roland também foi publicada originalmente pela editora Donald M. Grant. O romance foi indicado para o Bram Stoker Award e o Locus Award de 1991. A primeira edição brasileira foi lançada pela Objetiva em 2005, com tradução de Alda Porto, e sob o título *A Torre Negra, volume três: as terras devastadas*. A mesma tradução foi utilizada no relançamento da Suma de Letras em 2012 e na publicação em formato de bolso do selo Ponto de Leitura em 2013.

The Dark Tower IV: wizard and glass (1997): indicado para o Locus Award de 1998, esse romance serve de continuação para as aventuras de Roland, ao mesmo tempo que mostra detalhes do passado misterioso do pistoleiro. Foi originalmente publicado pela editora Donald M. Grant. A primeira edição brasileira foi lançada pela Objetiva em 2005, com tradução de Mario Molina, e sob o título *A Torre Negra, volume quatro: mago e vidro*. A mesma tradução foi utilizada no relançamento do selo Suma de Letras em 2012, e na edição de bolso do selo Ponto de Leitura em 2013.

The Dark Tower V: wolves of the Calla (2003): após seu atropelamento em 1999, King decidiu encerrar a série da Torre Negra o mais rápido possível, temendo falecer antes de concluir o trabalho. Como os outros romances da série, *Wolves of the Calla* foi publicado originalmente pela editora Donald M. Grant; também foi indicado para o Bram Stoker Award de 2003 e o Locus Award de 2004. A primeira edição brasileira, intitulada *A Torre Negra, volume cinco: lobos de Calla*, foi lançada pela Objetiva em 2006, com tradução de Alda Porto. O mesmo texto foi utilizado no relançamento da

Suma de Letras em 2012, e no lançamento em formato de bolso do selo Ponto de Leitura em 2013.

The Dark Tower VI: song of Susannah (2004): indicado para o Locus Award de 2005, o romance em que Roland e seu grupo de pistoleiros novamente mergulham num mundo similar ao nosso foi publicado originalmente pela editora Donald M. Grant. Stephen King se torna um personagem da saga da Torre Negra nessa história. O romance foi lançado em 2005 pela editora Objetiva sob o título *A Torre Negra, volume seis: canção de Susannah*; o texto foi traduzido por Mario Molina. Essa tradução foi republicada pelo selo Suma de Letras em 2012, e em formato de bolso pelo selo Ponto de Leitura em 2013.

The Dark Tower VII: the Dark Tower (2004): escrito logo após *Song of Susannah*, o volume que contém o encerramento da saga da Torre Negra foi publicado pela editora Donald M. Grant. Foi indicado ao Bram Stoker Award de 2004 e venceu o British Fantasy Award de melhor romance em 2005. A primeira edição brasileira foi publicada em 2007 pela editora Objetiva, com tradução de Mario Molina, e sob o título de *A Torre Negra, volume sete: a Torre Negra*. O mesmo texto foi republicado pelo selo Suma de Letras em 2012, e pelo selo Ponto de Leitura em 2013.

The Dark Tower: the wind through the keyhole (2012): lançado pela editora Donald M. Grant, a história contida nesse volume se passa durante a saga da Torre Negra contada em outros livros – precisamente entre os livros quatro e cinco. Foi publicada pelo selo Suma de Letras em 2013, com tradução de Andre Gordinho, sob o título de *O vento pela fechadura: uma história da Torre Negra*.

2.2.1.2 Os romances de Richard Bachman:

Rage (1977): escrito sob o título de *Getting it on*, acabou publicado sob o título *Rage* diretamente em *paperback* pela Signet Books. O livro conta a história de Charlie Decker, um garoto atormentado por um pai controlador e obcecado com Ted Jones, o colega mais popular da escola; após ser expulso do colégio, Charlie invade sua turma, mata seu professor de álgebra, toma seus colegas como reféns e inicia um complexo jogo psicológico que acaba por fazer com que seus reféns simpatizem com ele. Como a maior parte dos livros publicados sob o nome de Richard Bachman, *Rage* tem uma atmosfera sombria e poucos elementos sobrenaturais, preferido lidar com a sanidade e a

história de Decker ao longo do evento. Após uma série de incidentes envolvendo atiradores juvenis que admitiram ter sido em parte inspirados por *Rage*, King pediu aos seus editores que tirassem o livro de circulação. *Rage* só tem uma edição brasileira, publicada pela editora Francisco Alves em 1990 como parte de um volume: *Os livros de Bachman. Fúria*, como foi intitulado o romance, foi traduzido por Ruy Jungmann.

The Long Walk (1979): também publicado pela Signet Books diretamente em *paperback*, *The Long Walk* tem o toque distópico e cínico que acabaria se tornando uma marca registrada dos livros de Bachman; é também o primeiro livro escrito por King. O romance gira em torno de um evento anual que ocorre em um Estados Unidos controlado por um ditador: cem adolescentes, todos os anos, entram em uma terrível disputa em que precisam correr por estradas de escolha do governo, mantendo uma velocidade de ao menos 6 km/h. Aqueles que não conseguem manter essa velocidade são eliminados da competição – ou seja, mortos pelo exército que acompanha cada passo do evento. A única edição brasileira de *The Long Walk* está contida no volume *Os livros de Bachman*, traduzido por Ruy Jungmann. O título da tradução é *A Longa Marcha*.

Roadwork (1981): o favorito de King entre os livros publicados por seu pseudônimo, *Roadwork* foi publicado diretamente em *paperback* pela Signet Books. A segunda obra de King sobre um atirador com problemas psicológicos, o romance conta a história de Bart Dawes, gerente de uma lavanderia industrial em luto pela morte do filho pequeno, e que é levado à insanidade ao descobrir que sua casa e seu negócio serão demolidos para a construção de uma autoestrada. O livro examina a mente de Dawes conforme sua obsessão com o lugar onde vive destrói sua empresa e casamento, e à medida que ele começa a montar um plano para impedir a prefeitura de expropriá-lo. O livro foi publicado pela primeira vez no Brasil como parte de *Os livros de Bachman*, traduzido por Ruy Jungmann com o título de *A auto-estrada*. A Suma de Letras republicou o romance em 2009, desta vez com tradução de Fabiano Morais (mas ainda com o título *A auto-estrada*). Essa mesma tradução foi republicada em 2013 em formato de bolso pelo selo Ponto de Leitura; devido ao acordo ortográfico de 2008, o título foi alterado para *A autoestrada*.

The Running Man (1987): outro entre os livros de Bachman com tons distópicos, o enredo de *The Running Man* leva o leitor a uma cidade americana ficcional do ano de 2025. Vivendo sob um regime totalitário, o protagonista Ben Richards sofre com a economia em frangalhos e o meio-ambiente extremamente poluído; sua filha está

gravemente doente, ele não consegue emprego e sua esposa vem se prostituindo para manter a casa. Em desespero, Richards recorre a Games Network, uma estação de TV controlada pelo governo que é responsável por vários *reality shows* violentos. Richards é selecionado para fazer parte do *reality show* mais popular da emissora: *The Running Man*, onde ele será perseguido por Caçadores com o propósito de matá-lo. A obra foi adaptada para o cinema em 1987, sob direção de Paul Michael Glaser, com Arnold Schwarzenegger no papel principal. *The Running Man* foi publicado como parte de *Os livros de Bachman*, traduzido por Ruy Jungmann sob o título de *O Sobrevivente* (que também é o título da adaptação cinematográfica). O livro foi republicado pelo selo Suma de Letras em 2006, com tradução de Vera Ribeiro, e teve seu título alterado para *O Concorrente*.

Thinner (1984): o primeiro livro que King escreveu com intenção de publicar sob seu pseudônimo, *Thinner* traz uma mistura do estilo usual de King com temas trabalhados por Bachman. Nesse romance publicado originalmente pela New American Library, um advogado que sofre de obesidade mórbida é amaldiçoado por um velho cigano depois do fim de um processo em que ele é inocentado do atropelamento de uma senhora cigana. Por causa da maldição, o advogado começa a perder peso descontroladamente; o livro acompanha sua trajetória conforme ele busca uma maneira de quebrar a maldição e se questiona sobre a moralidade de seus atos. Logo após a publicação desse livro, King foi revelado como o homem por trás de Richard Bachman. O livro foi adaptado para filme em 1996 pelo diretor Tom Holland. A primeira edição brasileira foi publicada pela Francisco Alves em 1991 e conta com a tradução de Louisa Ibañez; o título da tradução é *A maldição do cigano*, e o livro foi publicado sob o nome de King. A mesma tradução foi republicada pela Objetiva em 2001; pela Planeta DeAgostini em 2004; e pelo selo Ponto de Leitura em formato de bolso em 2010. Ela foi republicada novamente pelo selo Suma de Letras, em 2012, dessa vez sob o título de *A maldição*.

The regulators (1997): o romance irmão de *Desperation*, *The regulators* envolve os mesmos personagens e certas particularidades de enredo, mas em papéis e configurações alternativas. A ideia de compor o romance desta maneira surgiu logo após o término de *Desperation*; ele utilizou o nome (e a voz) de Bachman porque pretendia criar uma obra que divergisse daquela que já havia escrito mas que tivesse características superficiais semelhantes. O livro foi originalmente publicado pela editora Dutton como um “romance póstumo” de Bachman, descoberto em um baú por sua

viúva. *The regulators* foi publicado no Brasil sob o título de *Os justiceiros* pela Objetiva em 1997, com tradução de Marcos Santarrita. A mesma tradução foi republicada pela Objetiva em 2001, pela Planeta DeAgostini em 2004, pela Objetiva novamente em 2005, pelo selo Suma de Letras em 2013 e pelo selo Ponto de Leitura em formato de bolso em 2013.

Blaze (2007): também publicado como um “romance póstumo” de Bachman, é na verdade um romance de King composto antes da publicação de *Carrie*. O autor o apresentou junto com *Salem’s Lot* para a editora Doubleday; a editora escolheu este como segundo livro de King e *Blaze* acabou arquivado. King reescreveu o manuscrito antes de enviá-lo para publicação em 2007 pela editora Scribner. O romance nunca foi publicado no Brasil.

2.2.2 Antologias

Night shift (1978): publicada originalmente pela editora Doubleday, essa coletânea reúne contos de King publicados de 1968 a 1977 e reunidos em revistas como a *Cavalier magazine*, a *Penthouse* e a *Cosmopolitan*, além de quatro contos originais escritos especialmente para o livro. Esse livro recebeu o Balrog Award de melhor antologia, e foi indicado ao Locus Award e ao Fantasy Award. Vários entre os contos desse livro foram adaptados para longa e curta-metragem. De destaque temos a adaptação do conto *Children of the corn* (1984) – conhecida no Brasil como *Colheita maldita* –, que gerou uma franquia de nove filmes; a adaptação do conto *Trucks* dirigida pelo próprio King, *Maximum overdrive* (1986) – conhecida no Brasil como *Comboio do terror* –, e a adaptação do conto *The lawnmower man* (1992) – conhecida no Brasil como *O passageiro do futuro* –, cujo resultado diferiu tanto do conto original que King processou a equipe responsável pelo filme para que retirassem seu nome dos créditos. O livro foi publicado pela primeira vez pela editora Globo em 1978, sob o título de *Sombras da noite*, e com tradução de Luiz Horácio da Matta; a mesma tradução foi utilizada para a publicação da Francisco Alves em 1982. A editora Objetiva relançou o livro em 2008, sob o mesmo título, mas com tradução de Adriana Lisboa; a mesma tradução foi relançada em 2013 pelo selo Suma de Letras e em formato de bolso pelo selo Ponto de Leitura.

Different seasons (1982): falaremos mais desta antologia no capítulo a ela dedicado.

Skeleton crew (1985): publicada originalmente pela editora Putnam, essa antologia reúne contos de King publicados de 1968 a 1984 em diversas revistas e antologias de contos de horror, bem como dois contos derivados de um romance inacabado e dois poemas. Esse livro ganhou o Locus Award de melhor antologia em 1986, além de ter sido indicado para o World Fantasy Award. Bem como os contos de *Night shift*, vários dos contos de *Skeleton crew* foram adaptados para a tela em forma de longa e curta-metragem. Se destaca principalmente a adaptação em longa-metragem da noveleta *The mist*, conhecida no Brasil como *O nevoeiro*; essa adaptação foi dirigida por Frank Darabont e lançada em 2007. A antologia foi publicada pela primeira vez em 1987 como *Tripulação de esqueletos* pela editora Francisco Alves; a tradução é de Louisa Ibañez. A mesma tradução foi utilizada no relançamento da Objetiva em 2002, da Planeta DeAgostini em 2004, do selo Suma de Letras em 2013 e do selo Ponto de Leitura em formato de bolso também em 2013.

Four past midnight (1990): a segunda coleção de noveletas de King foi indicada para o Locus Award em 1991 e venceu o Bram Stoker Award de melhor antologia em 1990. Publicada originalmente pela Viking Press, o livro contém quatro noveletas exclusivas a ele: *The langoliers*; *Secret window, secret garden*; *The library policeman*; e *The Sun dog*, a segunda parte da chamada “trilogia de Castle Rock”. As quatro noveletas têm características do gênero do terror com elementos sobrenaturais. *The langoliers* foi adaptada em forma de um filme de duas partes para TV em 1995; conhecido como *Fenda no tempo* no Brasil, esse longa-metragem foi dirigido por Tom Holland. *Secret window, secret garden* foi adaptado na forma do longa-metragem *Secret window*, de 2004; conhecido como *A janela secreta*, esse filme foi dirigido por David Koepp. A única edição brasileira desse livro data de 1992, foi traduzida por Louisa Ibañez e publicada pela editora Francisco Alves sob o título *Depois da meia-noite*.

Nightmares & dreamscapes (1993): publicada originalmente pela Viking Press, *Nightmares & dreamscapes* foi indicada para um Bram Stoker Award e um Locus Award. Essa antologia contém contos publicados de 1972 a 1992, e reunidos em revistas e antologias de contos de horror, além de cinco contos originais ao livro, um roteiro de curta-metragem, um ensaio sobre beisebol e um poema. Vários contos foram adaptados em forma de longa e curta-metragem; de destaque são a adaptação cinematográfica de *The night flier* (conhecida no Brasil como *Vôo noturno*), dirigida por

Mark Pavia e lançada em 1997, e a adaptação do conto *Dolan's Cadillac* (conhecida no Brasil como *Sede de vingança*), dirigida por Jeff Beesley e lançada em 2009. O livro foi lançado no Brasil em duas partes como *Pesadelos e paisagens noturnas*, com tradução de M. H. C. Côrtes, em 1997. Foi a primeira antologia publicada primeiro pela editora Objetiva. A mesma tradução foi utilizada no lançamento em duas partes da Planeta DeAgostini em 2004, no lançamento em duas partes da Objetiva em 2005, no lançamento do selo Suma de Letras em 2013 e do selo Ponto de Leitura em formato de bolso, também em 2013.

Hearts in Atlantis (1999): essa coletânea de noveletas e contos foi a primeira publicada pela editora Scribner. Indicada para um Bram Stoker Award, um Locus Award, um British Fantasy Award e um World Fantasy Award, essa antologia difere de outras de King por envolver os mesmos personagens e temas. Além de ter forte relação com a série *The Dark Tower*, o livro serve de comentário sobre a geração *baby boomer*, a guerra do Vietnã e aquilo que King acredita ser as falhas de sua geração. A primeira noveleta do livro, *Low men in yellow coats*, foi adaptada para o cinema em 2001 como o filme *Hearts in Atlantis* (emprestando o título da segunda noveleta do livro). No Brasil, esse filme é conhecido como *Lembranças de um verão*. A antologia nunca foi publicada no Brasil.

Everything's eventual (2002): essa coletânea de quatorze contos foi publicada originalmente pela editora Scribner, e tem o motivo do baralho por trás de sua estrutura: King atribuiu cartas a todos os contos, e, depois de embaralhá-las, organizou esses contos conforme a ordem das cartas que tirava. A antologia tem contos publicados de 1995 a 2001 em revistas, em formato de audiolivro e em outras antologias; foi indicada a um Bram Stoker Award, um British Fantasy Award e um Locus Award. Dois contos foram adaptados para filme: *Riding the bullet* (2004), dirigido por Mick Garris e nunca lançado no Brasil (o nome português do filme é *Montado na bala*), e *1408* (2007), dirigido por Mikael Håfström. O livro foi publicado pela primeira vez pela editora Objetiva em 2003, com tradução de Myriam Campello; a mesma tradução foi utilizada no relançamento da Planeta DeAgostini em 2004, no relançamento da Objetiva em 2005, e dos selos Suma de Letras e Ponto de Leitura (em formato de bolso) em 2013.

Just after sunset (2008): vencedora do Bram Stoker Award de melhor antologia de 2008, indicada a um British Fantasy Award e publicada originalmente pela editora Scribner, essa antologia reúne quatorze contos publicados entre 1977 e 2008, além de um conto original escrito para o livro. *N.*, o conto original do livro, foi adaptado como

uma série de desenho animado e em formato de história em quadrinhos. O livro foi lançado em 2011 no Brasil pelo selo Suma de Letras, sob o título de *Ao cair da noite*. A tradução do livro é de Fabiano Morais.

Stephen King goes to the movies (2009): a primeira antologia contendo material anteriormente publicado em outras antologias, o livro reúne três contos e duas noveletas que foram adaptadas para o cinema, com comentários de King sobre as adaptações. O livro foi publicado pelo selo Pocket Books da Simon & Schuster e não tem edição no Brasil.

Full dark, no stars (2010): essa coleção de noveletas tem como característica geral o tema da retaliação. Publicada originalmente pela Scribner, ela ganhou o Bram Stoker Award de melhor antologia de 2011 e foi indicada para um British Fantasy Award. O livro contém quatro noveletas: *1922*, *Big Driver* (adaptada para um filme para TV não lançado no Brasil), *Fair extension* e *A good marriage* (adaptada para o cinema em 2014 em um filme não lançado no Brasil). O selo Suma de Letras publicou o livro sob o título de *Escuridão total, sem estrelas*, com tradução de Viviane Diniz, em 2015.

The bazaar of bad dreams (2015): publicada originalmente pela editora Scribner, é a antologia mais recente de King, e conta com noveletas e contos publicados de 2009 a 2015, em revistas, *e-books* e audiolivros, além de quatro contos originais. Um desses contos originais, *Obits*, ganhou o Edgar Allan Poe Award de melhor conto de 2016. O livro ainda não foi publicado no Brasil.

2.2.3 Livros de não-ficção:

Danse macabre (1981): publicado pela editora Everest House, é livro de não-ficção sobre o gênero do terror; nele, King explora as características do gênero na literatura, cinema, televisão e rádio, investigando de que forma os medos da sociedade da época afetaram produções desse tipo e de que maneira os diretores e autores desenvolveram a tensão dramática (ou a tensão do horror) em sua obra. Ele também discorre sobre arquétipos como o monstro de Frankenstein, o vampiro e o lobisomem. O livro foi publicado pela editora Francisco Alves em 1989 com tradução de Maria Claudia Santos Lopes. Uma outra tradução, feita por Louisa Ibañez, foi usada na edição da Objetiva de 2003; essa tradução foi utilizada pela Planeta DeAgostini em 2004, pelo

relançamento da Objetiva em 2007, e pelo relançamento dos selos Suma de Letras e Ponto de Leitura (em formato de bolso) em 2013.

Nightmares in the sky: gargoyles and grotesques (1988): um *coffee table book* sobre gárgulas arquitetônicas, tem fotografias de f-stop Fitzgerald. Não tem edição no Brasil.

On writing: a memoir of the craft (2000): publicado originalmente pela editora Scribner, *On writing* é um híbrido de memórias e manual de escrita; nele, King relata sua vida e acontecimentos que influenciaram sua carreira de escritor, e discute vários aspectos da criação de ficção, explicando sua abordagem e dando conselhos para aqueles que desejam ingressar no mercado editorial. Ao fim do livro, se encontra uma seção em que King reflete sobre o atropelamento que quase tirou sua vida e a maneira como a escrita o ajudou a atravessar os difíceis momentos de recuperação. O livro foi publicado pelo selo Suma de Letras em 2015, sob o título de *Sobre a escrita: a arte em memórias*, e com tradução de Michel Teixeira.

Secret windows: essays and fiction on the craft of writing (2000): publicado pelo Book-of-the-Month Club, é uma antologia de ensaios, contos e outros materiais variados sobre a escrita e o gênero do horror. Esses ensaios e contos foram publicados em revistas, jornais, como introduções a outras antologias, e como parte de audiolivros, de 1958 a 1999. O livro tem introdução de Peter Straub. Não existe ainda uma edição brasileira.

Faithful (2005): escrito com Stewart O’Nan e publicado pela Scribner, esse livro traz crônicas sobre as conversas de King e O’Nan sobre a temporada de 2004 do time de beisebol Red Sox. O livro não tem edição no Brasil.

Por meio do levantamento destes dados, é possível notar características recorrentes da tradução da obra de King. Existe um grande número de obras traduzidas – mais de noventa por cento da obra do autor tem uma versão brasileira –, e a maior parte destes títulos têm mais de uma versão traduzida; porém, a maior parte destas versões é uma reaproveitamento da tradução já feita, não uma retradução. Trinta e cinco tradutores, até a data deste escrito, encabeçaram estas recriações das obras de King; entre eles, estão nomes de teóricos da tradução como Lia Wyler e Thelma Médici Nóbrega; tradutores como Elton Mesquita, Alda Porto e João Guilherme Linke, que lidaram com autores consagrados; tradutores de sagas populares como Adalgisa Campos da Silva, Fabiano Morais e Regiane Winarski (e a própria Lia Wyler); autores

de ficção como Marcos Santarrita, Myriam Campello e Adriana Lisboa; e grandes nomes do meio como Vera Ribeiro. Alguns traduziram apenas uma das obras do autor; outros verteram vários títulos para o português – os campeões são Louisa Ibañez e Mario Molina, que traduziram nove e sete títulos respectivamente. Em geral, a obra traduzida é lançada um ano depois do lançamento do original.

2.2.4 Paratextos

Gérard Genette inicia a introdução de *Paratextos editoriais* (2009) com essa afirmação:

A obra literária consiste, exaustiva ou essencialmente, num texto, isto é (definição mínima), numa sequência mais ou menos longa de enunciados verbais mais ou menos cheios de significação. Contudo, esse texto raramente se apresenta em estado nu, sem o reforço e acompanhamento de certo número de produções, verbais ou não (...). (GENETTE, 2009, p. 9)

A informação pode parecer óbvia; após o advento das editoras, raras são as ocasiões em que um texto se apresenta sem esse acompanhamento. Capa, título, nome de autor, prefácio, ilustrações: os adornos do texto e os efeitos causados por eles são elemento comum na experiência do leitor atual. Genette dá a esse acompanhamento o nome “paratextos”, e afirma que uma de suas funções é apresentar o texto: “(...) no sentido habitual do verbo, mas também em seu sentido mais forte: para *torná-lo presente*, para garantir sua presença no mundo.” (GENETTE, 2009, p. 9).

Essa apresentação afeta, e muito, a recepção do livro. O próprio aspecto exterior deste permite ao leitor fazer inferências sobre o seu conteúdo; uma chave tonal mais clara/escuro, uma particular ilustração na capa, certo tipo de fonte – tudo se constitui em peças de um quebra-cabeça montado pelo leitor, que eventualmente se transformará na primeira impressão a respeito da obra. Outros elementos, como o nome do autor – e a posição que este ocupa em relação ao título –, e recomendações de figuras ligadas ao universo em que a obra transita irão funcionar como possível elemento de atração ao livro; prefácios podem esclarecer a proposta do texto, lançar outra luz interpretativa sobre este, entre muitas outras funções. Os efeitos dos paratextos são componentes intrínsecos à leitura de uma obra, seja essa leitura guiada pelo prazer estético ou pela reflexão do leitor profissional, e se tornam ainda mais dignos de nota no que se refere a

traduções – tendo então a função de reapresentar um autor fora do seu contexto original, para uma audiência presumivelmente diferente daquela que recebeu o texto de chegada. Os paratextos que acompanham os textos de King são, em geral, parecidos: capas com chaves tonais escuras e ilustrações aterrorizantes; o nome do autor é estampado em letras maiúsculas maiores que as do título do livro; a fonte costuma ser sólida e impactante, e o texto pintado em tons fortes como vermelho e preto. Características que direcionam o leitor para certo tipo de inferência: nas obras de Stephen King, há grande tensão e ação, um universo soturno e macabro. De fato, a maior parte das obras do autor se encaixa no gênero do terror; seus cenários estão repletos de monstros lovecraftianos, indivíduos com comportamento obsessivo e psicopata, horrores que os protagonistas mal conseguem compreender dentro dos padrões de suas vidas mundanas.

2.2.5 Estilo

Provavelmente por conta de sua inclinação mercadológica e do fato de que suas obras são recentes – em um universo que estuda literatura produzida desde antes de a Inglaterra virar uma nação –, pouco se falou academicamente das técnicas narrativas, das temáticas e do estilo de Stephen King. O que se segue é uma tentativa de demarcar algumas características mais salientes de sua vasta obra, partindo da minha experiência de leitora de suas obras.

Uma boa parte dos livros de King parece se encaixar univocamente no gênero do terror. Esse gênero tem definições problemáticas, frequentemente pisando no território da ficção científica e da fantasia; exceto que o objeto de interesse do terror não é necessariamente o mesmo desses gêneros, tendendo a focar mais naquilo que se caracteriza como estranho, inquietante, ou bizarro. As obras do gênero não precisam por força envolver elementos fantásticos (*The fall of the house of Usher*, de Edgar Allan Poe, é um grande exemplo de uma obra de terror sem elementos sobrenaturais); as obras de King, porém, exibem tais elementos com frequência. Muitos de seus trabalhos estão do lado *marvelous* da dicotomia *uncanny/marvelous* estabelecida por Todorov em seu *The fantastic: a structural approach to a literary genre* (1975); dessa forma, o autor americano se afasta do estilo de autores como o próprio Poe e Henry James, que ligam a tensão dramática aos sentimentos dos personagens mais do que a eventos que desafiam a razão, e vai em direção de escritores como Lovecraft (que King admite ser uma grande inspiração).

Certos temas são abordados com frequência na obra de King. A saída da infância e adolescência para a vida adulta – proeminente na noveleta *The body* e nos romances *Carrie*, *Christine*, *Pet Sematary*, *It* e *Joyland*, entre outros – é um tema recorrente, especialmente nas obras em que ele explora o Maine; várias de suas histórias têm a presença de crianças que conhecem os espaços da região, que criam lendas locais sobre lugares assustadores, que desenvolvem laços com os lugares importantes de sua infância. Ligado a esse tema, surge outro: o poder da imaginação, e a maneira como ele rompe a linha tênue entre a fantasia e o real. Em algumas obras de King, o ato de imaginar e aceitar eventos que desafiam a razão empodera as crianças; de outro lado, King também escreveu várias obras detalhando o processo de criação da ficção e como a própria imaginação acaba levando aquele que cria para lugares fora da realidade. Exemplos de obras onde esse segundo ângulo é tematizado são *Secret window*, *secret garden*, *The dark half* e *Duma Key*, entre outros romances e contos variados.

Em *On writing*, King identifica como um de seus temas principais a atração que a violência oferece mesmo para pessoas essencialmente boas (King, 2000). Observando suas obras, pode-se dizer que esse tema se manifesta principalmente em questões como o alcoolismo e o vício em drogas; em livros como *The shining*, em que o protagonista é alcoólatra e sofre com sua abstinência e a tentação cada vez mais forte de eliminar o filho e a esposa, ou como *The tommyknockers*, em que o protagonista é assombrado pelo fato de ter tentado atirar na esposa em um momento de bebedeira. Jack Torrance, o protagonista de *The shining*, é fundamentalmente um homem bom; seus demônios, porém, o levam a uma violência que o enoja ao mesmo tempo que atrai. Em outras obras, a atração pela violência se manifesta em condições excepcionais: em *Misery*, o protagonista sequestrado pela sua “fã número um” se vê cada vez mais atraído pela violência conforme sua situação piora; em *Duma Key*, a frustração do personagem com as limitações impostas pelo acidente que sofreu muitas vezes se traduzem em raiva descontrolada; em *The dark half*, parte do desenvolvimento do protagonista é aceitar que os atos de violência cometidos por seu pseudônimo também fazem parte do seu ser.

Outros temas encontrados na obra de King são os males da tecnologia (mencionados em *The stand* e na série da Torre Negra), a monstruosidade por trás de certos valores tradicionais americanos (presente em vários dos contos que lidam com a realidade de cidades pequenas, evidente em *It* e *Needful Things*), e a capacidade humana de enfrentar adversidades, tanto mundanas quanto sobrenaturais.

Uma boa parte dos protagonistas de King são ficcionistas e uma parcela maior ainda se ocupa de atividades criativas como pintura, *design* e música; quase todos são apreciadores de ficção, de alguma forma. Isso parece tornar as raras exceções – *Carrie*, *Dolores Claiborne*, *Red de Rita Hayworth and the Shawshank redemption* – exemplos ainda mais interessantes de análise. King tem uma tendência a traçar personagens realistas emaranhados em enredos fantásticos – ele menciona no posfácio de *Full dark, no stars* que, como leitor e autor, ele se interessa por pessoas comuns vivendo situações extraordinárias. Os personagens que enfrentam seus terrores lovecraftianos não são messias em disfarce, agraciados com dons inimagináveis; são homens, mulheres e crianças que sofrem vários dos problemas que todos nós sofremos e precisam encontrar uma maneira de seguir em frente apesar desses problemas.

Uma característica do estilo de King que será mais detidamente analisada no decorrer desta dissertação é a sua preocupação com a verossimilhança do diálogo, observada ao longo de toda a sua obra ficcional e não-ficcional. Em *On writing*, King tem o seguinte a dizer sobre a importância do diálogo como instrumento de caracterização dos personagens:

It's dialogue that gives your cast their voices, and is crucial in defining their characters—only what people do tells us more about what they're like, and talk is sneaky: what people say often conveys their character to others in ways of which they – the speakers – are completely unaware. (KING, 2000, p. 180)

Ele prossegue afirmando que diálogo bem-construído é vital para o realismo e a ressonância da história – “realismo” no caso se referindo não à ficção fantástica, mas à preservação do pacto ficcional entre leitor e obra –, critica diálogos feitos de clichês e informações cuidadosamente estruturadas, e dá conselhos sobre a maneira de construir bons diálogos: “Dialogue is a skill best learned by people who enjoy talking and listening to others – particularly listening up the accents, rhythm, dialect and slangs of various groups” (KING, 2000, p. 183). Acima de tudo, o autor valoriza a honestidade na hora de construir um diálogo; segundo ele, um escritor deve colocar na boca do personagem as palavras que ele realmente quer dizer, mesmo que elas sejam vulgares ou ofensivas. Portanto, o diálogo é, para King, uma parte fundamental da ficção; o fato de ele demonstrar essa preocupação em um livro que funciona como um curso para aspirantes a escritores pode ser lido como um sinal claro e sua preocupação com a verossimilhança do diálogo em seu próprio processo criativo.

Claro, o fato de que King se preocupa com a verossimilhança do diálogo não é por si só uma forma que ele consiga atingir essa verossimilhança de maneira efetiva em suas obras. De fato, o pouco que se falou academicamente sobre a escrita de King não inclui comentários sobre as construções de seus diálogos. Mas o fato de que *On writing* é utilizado em vários cursos de escrita criativa – uma breve pesquisa sobre seu livro no Google leva a várias páginas repetindo seus conselhos, e críticos como Roger Ebert (*Review: Secret window*, 2004) reconhecem sua engenhosidade – pode ser tomado como evidência de que ao menos sua idealização do processo de construção de diálogo é relevante. Também relevante é o fato de que alguns tradutores de King – Fabiano Moraes, Maria Beatriz Medina, por exemplo – apontam a construção de diálogo de King como um de seus pontos fortes e como uma característica difícil de replicar. (Informação contida na entrevista de Maria Beatriz Medina conduzida por Chico Moreira para o site King of Maine, e na entrevista de Fabiano Moraes conduzida pela equipe Projeto 19 para o site stephenking.com.br).

Essas características, bem como o fato de sua obra ser geralmente (e talvez um tanto desdenhosamente) classificada como pertencente à literatura de massa – e portanto trazer consigo algumas das questões discutidas na Introdução – são os motivos principais que me fazem escolher Stephen King como o autor a ser analisado nesta dissertação.

3. DIFFERENT SEASONS

Este capítulo é dedicado a discorrer sobre a obra escolhida para análise, *Different seasons*, e sobre os motivos que levaram à escolha dessa obra em particular como objeto de análise. Para tanto, pretendo apresentar alguns dados sobre o livro, como sua época de publicação, as noveletas que contém, as adaptações feitas a partir destas noveletas, as edições brasileiras deste livro, bem como temas, motivos e personagens. Em seguida, vou ocupar-me de uma análise mais cuidadosa das narrativas enfeixadas na antologia.

3.1 DIFFERENT SEASONS: ALGUNS DADOS

Different seasons não se encaixa na categoria de romance; é uma antologia de quatro noveletas escritas, segundo King, nos períodos de folga entre o término do manuscrito de um livro e a concepção de outra história (King, 1982). O próprio formato destas histórias é um tanto difuso; como o próprio autor coloca:

“(...) when a writer approaches the 20000-word mark, he knows he is edging out of the country of the short story. Likewise, when he passes the 40000-word mark, he is edging into the country of the novel. The borders of the country between those two more orderly regions are ill-defined, but at some point the writer wakes up with alarm and realizes that he’s come or is coming to a really terrible place, an anarchy-ridden literary banana republic called the “novella” (...). (KING, 1982, p. 504)

As quatro histórias incluídas neste volume se encaixam nesta categoria de *novella*, ou noveleta, que King considera, no posfácio de *Different seasons*, serem um tanto mais difíceis de comercializar. As quatro estações servem de tênue ligação entre essas noveletas, cada uma possuindo subtítulo próprio que evocam seu respectivo tema com um jogo de palavras. Ele foi originalmente publicado pela Viking Press em 1982, e indicado para o Locus Award e o World Fantasy Award de melhor antologia de 1983.

A primeira noveleta, *Rita Hayworth and the Shawshank redemption*, ou *Hope springs eternal*, conta a história de Andy Dufresne – que alega ter sido preso injustamente na Prisão Estadual de Shawshank – pelos olhos de Red, outro dos presos do lugar. A narrativa segue Andy conforme ele reconstrói sua vida dentro da prisão, reformando a biblioteca do lugar, tornando-se “preso de confiança” dos guardas e exercendo sua profissão de contador, até o dia, vinte anos depois, em que ele termina de cavar seu túnel e escapa. A noveleta inspirou uma adaptação cinematográfica, dirigida por Frank Darabont: *The Shawshank redemption* (1994) está entre os filmes americanos mais aclamados da história.

A segunda noveleta, *Apt pupil*, ou *Summer of corruption*, exhibe a relação doentia entre Todd Bowden, um jovem adolescente com traços de psicopatia e Kurt Dussander, ex-oficial nazista que se oculta sobre a fachada de um senhor aposentado. A noveleta se inicia quando o adolescente chantageia o nazista, ameaçando revelar sua identidade a não ser que lhe sejam narradas histórias do holocausto; ela segue conforme Dussander vai, por meio das narrativas, se apossando novamente de sua identidade e ganhando poder sobre Todd, cuja sanidade vai lentamente se erodindo. Ao fim da narrativa, Dussander se mata por medo de ser exposto; Todd não consegue lidar com a pressão da

investigação policial que se segue e enlouquece. Esta noveleta inspirou uma adaptação cinematográfica também chamada *Apt pupil* (1998), dirigida por Bryan Singer.

A terceira noveleta, *The body*, ou *Fall from innocence*, conta a história de quatro meninos que escutam de um rapaz mais velho que há um cadáver perto dos trilhos do trem a alguns quilômetros de distância de sua pequena cidade, e fazem uma expedição para encontrá-lo – que se torna um relato sobre a transição da infância para a vida adulta. Narrada do ponto de vista de Gordie Lachance, um dos garotos, depois de adulto, a noveleta mergulha nas mentes dos quatro, expondo suas esperanças, sonhos, falhas e dificuldades; ao longo da narrativa, vemos a maneira como eles se relacionam entre si e com o mundo ao seu redor. Uma adaptação cinematográfica dirigida por Rob Reiner, chamada *Stand by me*, foi lançada em 1986.

A quarta noveleta, *The breathing method*, ou *A winter's tale*, contém duas narrativas, uma inserida dentro da outra: na superfície da obra, um homem é convidado a se juntar a um clube muito peculiar, cuja biblioteca abriga autores jamais publicados em lugar algum e cujo atendente não envelhece, e onde senhores se reúnem para contar histórias um tanto sombrias ao redor do fogo. O título da noveleta se refere a uma dessas histórias, contada antes da noite de Natal, sobre uma moça cuja determinação de dar à luz lhe permite continuar viva mesmo após ser decapitada em um acidente de táxi. Essa noveleta não foi objeto de adaptação cinematográfica.

Como já foi dito, o livro foi publicado quatro vezes no Brasil: pela Francisco Alves em 1988 – em quatro brochuras separadas –, pela Francisco Alves novamente em 1991 – o volume único –, pela editora Objetiva em 2001, pela Planeta DeAgostini em 2004, e pelo selo Suma de Letras em 2013. Todas as edições brasileiras usam o texto traduzido por Andréa Costa. Nos parágrafos que se seguem, pretendo discorrer sobre elementos paratextuais da obra; porém, uma vez que eles não são o foco deste trabalho, esta ponderação será breve.

Os elementos paratextuais do livro original transmitem uma mensagem contraditória sobre o *status* de *Different seasons* quando comparado às outras obras de Stephen King (Anexo 1). A capa parece ter sido concebida em um esforço para atrair o chamado “leitor típico” de Stephen King – ou seja, o leitor que já conheceria o autor e sua preferência pelo gênero do terror. A cor predominante do conjunto é o preto, e as letras que indicam título e nome do autor são garrafais e opacas; tendo essa coletânea sido publicada depois de best-sellers como *Carrie* (1974) e *The shining* (1977), não é de se espantar que o nome do autor seja maior que o título, e ocupe um espaço mais

relevante na capa (tendência seguida por todas as edições brasileiras da obra). A ilustração de um disco mostrando as quatro estações não enfatiza nenhuma das histórias em particular; porém, o fato de que os elementos que caracterizam essas estações tomam faces de monstros parece insinuar uma atmosfera sombria que não necessariamente corresponde ao livro. Edições posteriores tendem a usar uma chave tonal mais clara e a enfatizar uma das histórias com a ilustração de capa: *The body* ou *Rita Hayworth and the Shawshank redemption* (Anexo 2). Imagens das adaptações cinematográficas respectivas são usadas às vezes.

No que diz respeito à tradução, cada uma delas tem elementos paratextuais diferentes. Cada capa sinaliza um momento e uma postura diferente em relação à coletânea; nas três primeiras edições, pode-se perceber o layout de uma coleção como base da arte da capa – que situa Quatro estações como parte da vasta obra de King –, enquanto que, na edição da Suma de Letras, parte de um projeto relançando obras antigas de King, é possível perceber um esforço para mostrar uma revitalização da obra (cada um dos relançamentos da editora parece possuir uma aparência única).

A escolha de ilustração de capa também sinaliza a postura das editoras em relação às adaptações cinematográficas dos filmes. A capa da editora Francisco Alves (Anexo 3), lançada apenas alguns anos depois do filme *Stand by me*, não joga ênfase sobre nenhuma das noveletas – cada ilustração ocupa um espaço de dimensões semelhantes na capa –; enquanto que o lançamento da Objetiva de 2001 (Anexo 4) dá clara ênfase a *Rita Hayworth and the Shawshank redemption*, exibindo várias imagens superimpostas umas sobre as outras, das quais a figura de centro são as grades de uma cela de prisão. A edição da Planeta DeAgostini, de 2004 (Anexo 5), mostra quatro meninos caminhando sobre um céu lilás numa clara alusão a *The body*; já a edição mais recente, da Suma das Letras (Anexo 6), retoma o tema da prisão de *Shawshank redemption*, com o retrato de um homem atrás das grades.

Tanto a Francisco Alves quanto a Planeta DeAgostini parecem fazer um esforço em suas capas para sinalizar que o livro tem atmosfera diversa daquela geralmente presente na obra de King: a edição de 1988 tem como cor principal o amarelo, e é sinalizada como parte de uma coleção chamada Mestres do Horror e da Fantasia; que é o segundo aspecto que está em vigor nesse livro fica implícito. A Planeta DeAgostini marca o nome do autor com vermelho sobre um fundo preto – característica presente em todos os livros de King publicados por essa editora – mas usa lilás e uma ilustração que nada tem de particularmente sombria como principais elementos da capa.

Já a Editora Objetiva, tanto em sua primeira edição de 2001 quanto na sua edição mais recente sob o selo Suma das Letras, apresentam o livro de maneira a uniformizá-lo com o resto da produção de King. Na edição de 2001, é difícil identificar os objetos retratados em superposição na capa; mas as presenças daquilo que certamente são ossos de uma mão e do vidro com uma rachadura circular semelhante àquela causada por um tiro, bem como a predominância do preto no design geral passam a impressão de uma tensão dramática que pode ser encontrada apenas em *Apt pupil* – o que entra em conflito com a grade de prisão no centro da ilustração. A edição da Suma de Letras é ainda mais veemente em sua tentativa de pintar *Quatro estações* como um livro de terror; a capa remete a *Rita Hayworth and the Shawshank redemption*, mas a forma como se apresenta aquele que parece ser o personagem principal – uma sombra sem feições atrás de grades, em uma ilustração dominada pelo vermelho – parece insinuar um tipo de horror não presente no conto em questão.

3.2 DIFFERENT SEASONS: ALGUMAS CARACTERÍSTICAS

Sobre a excepcionalidade destas noveletas, Stephen King tem o seguinte a dizer, no posfácio original do livro:

(...) I got typed and I don't much mind – after all, I write true to type... at least, *most* of the time. But is horror *all* I write? If you've read the foregoing stories, you *know* it's not... but elements of horror can be found in all of the tales (...). (KING, 1982, p. 672)

Que as noveletas coligidas em *Different seasons* são diferentes das histórias habituais de King é um fato evidente; embora os temas desenvolvidos no livro sejam temas comuns aos trabalhos do autor, três entre essas narrativas não envolvem o sobrenatural de maneira alguma – entre os nove romances publicados anteriormente a essa coleção, apenas *Cujo* (1981) lida com ameaças não-sobrenaturais... e, em *Cujo*, há algo de ambíguo sobre a natureza dessas ameaças. Há também que se considerar que, embora as histórias possuam de fato “elementos de horror” – King menciona as imagens dos sonhos dos protagonistas de *Apt pupil* –, nenhuma delas tem características do terror fantástico que King tende a preferir em suas narrativas. O protagonista de *Rita Hayworth and the Shawshank redemption* luta não pela sua vida, mas pela sua liberdade; os únicos monstros enfrentados pelas crianças em *The body* são os adultos que as tiranizam e a corrente de tradições sociais que os prendem.

Obras parecidas foram surgindo ao longo da carreira de King, e ele já havia demonstrado habilidade de fugir do gênero em que foi tipificado em alguns dos contos reunidos na antologia *Night shift*; porém, *Different seasons* foi a primeira coleção publicada em que a intenção de divergir do território que o autor comumente ocupa fica explícita. As quatro noveletas foram escritas em momentos diferentes da carreira de King: a noveleta mais antiga, *The body*, logo após o término do segundo livro publicado por King, *Salem's Lot*; *Apt pupil*, após o término do terceiro livro publicado por King, *The shining*; *Rita Hayworth and the Shawshank redemption*, após o término de *The dead zone*; a mais recente, *The breathing method*, foi concebida após o término de *Firestarter*. Apesar desse fato, as três primeiras noveletas compartilham certas características e temas.

Em questão de tempo e espaço, elas apresentam elementos diferentes umas das outras e também da maior parte da obra de King. *Rita Hayworth and the Shawshank redemption* é contada como um livro de memórias, algum tempo depois dos acontecimentos se desenrolarem; a narrativa engloba em torno de vinte e sete anos. Embora se passe no estado de Maine, a história transcorre dentro de uma prisão, e o espaço é vital para a narrativa uma vez que é a fonte de conflito para os dois protagonistas. *Apt pupil* se desenrola ao longo de quatro anos, no estado da Califórnia, muito longe do Maine de preferência do autor; o espaço se configura principalmente como um exemplo da aparente normalidade em torno de Todd e Dussander – permitindo que o leitor o tempo todo perceba o contraste da sordidez dos acontecimentos dentro de uma cidade típica americana. Já *The body* se passa na cidade de Castle Rock, no Maine, palco de muitas outras histórias de Stephen King; a narrativa também é contada como um livro de memórias, e os eventos relatados ocorrem em torno de dois dias. Em *The body*, a visita a um espaço conhecido dos leitores de King sem acidentes sobrenaturais permite ao leitor uma visão melhor da cidade e das correntes de tradicionalismo que atam seus habitantes a destinos pré-configurados. Até mesmo *The breathing method*, a noveleta mais “típica”, por assim dizer, tem tempo e espaço peculiares: a narrativa sobre o clube misterioso se passa em Nova York, no decorrer de dez anos; a narrativa contada dentro do clube misterioso se passa no decorrer da gravidez da protagonista, desde o diagnóstico até o parto. O clube misterioso é um espaço interessante por constituir um mistério em sua própria natureza de espaço – sugere-se com frequência que o clube se situa em alguma dimensão além da

cidade em si; a cidade de Nova York e o inverno que está chegando representam as dificuldades atuando contra a protagonista de *The breathing method*.

As três primeiras noveletas têm como um de seus temas centrais uma relação entre dois personagens masculinos, e mostram, no decorrer de seu respectivo enredo como o contato e a relação entre esses personagens levou à transformação de suas vidas. Em *Rita Hayworth and the Shawshank redemption*, Red ofereceu a Andy Dufresne os meios para sua eventual fuga da prisão; por seu lado, o exemplo de Andy transformou a vida de Red, lhe dando esperança para seguir em frente depois que sua liberação da prisão lhe tolhe a identidade. Em contraste, a relação entre os dois personagens de *Apt pupil* leva ao desespero; desde o momento em que Todd Bowden entra em contato com Kurt Dussander, os dois se transformam de maneira negativa. Embora, ao ser forçado por Todd a relembra seu passado como chefe do campo de concentração em Patin, Dussander recobre sua identidade e, por fim, seu poder sobre o adolescente, essas lembranças vêm acompanhadas de paranoia e tendências psicopatas que levam o ex-oficial a assassinar pessoas como forma de liberar *stress*. Todd tem experiências similares: as lembranças que Dussander compartilha com ele se tornam sonhos ruins, e o medo de ser pego conspirando com o ex-oficial nazista acaba por dominar sua mente, liberando as mesmas tendências psicopatas e o levando a assassinar pessoas. Red e Andy eram fontes de esperança um para o outro; Todd e Dussander trazem o que há de pior na natureza de um e do outro à tona.

Os meninos de *The body* também têm uma relação que pode ser comparada estruturalmente à relação dos protagonistas das duas primeiras narrativas. Embora o enredo acompanhe os quatro garotos em busca de um cadáver, o foco da história está no narrador Gordie Lachance e seu melhor amigo, Chris Chambers. A noveleta não mostra o primeiro encontro entre eles, mas os eventos que transformam sua amizade em um salva-vidas para ambos: tanto Gordie quanto Chris são vítimas de abuso doméstico (embora de uma natureza diferente) e têm problemas com falta de autoestima, e a ligação entre os dois (que se intensifica durante os eventos da narrativa) serve de apoio emocional nos caminhos difíceis que eles precisam trilhar para mudar sua realidade. Dessa forma, como Andy e Red, Gordie e Chris são uma fonte de esperança um para o outro. Ao mesmo tempo, a relação entre eles os leva a testar limites arriscados; ao ver Gordie ameaçado no fim da narrativa, Chris aponta uma arma para Ace Merrill, chefe da gangue de delinquentes da cidade – ato que o coloca na posição perigosa de seguir as tradições da família Chambers, uma família de criminosos e alcoolatras. Daí podemos

estabelecer uma relação com Dussander e Todd; para proteger Gordie, Chris traz à tona algo ruim que ele teme ser parte de sua natureza.

The breathing method é a noveleta cuja estrutura e enredo destoam das demais; além de lidar com uma história dentro de uma história, é a única das noveletas com tons sobrenaturais, uma protagonista feminina, com um enredo que não gira em torno das relações psicológicas entre dois personagens. Entretanto, é também a noveleta que se encaixa de maneira mais literal no tema geral das estações. Em *Rita Hayworth and the Shawshank redemption*, temos a primavera como uma metáfora para novos caminhos e o nascimento da esperança; em *Apt pupil*, as reuniões entre Todd e Dussander se desenvolvem a princípio como uma aula de uma colônia de férias verão; em *The body*, o outono mencionado é uma metáfora para o fim da infância e da inocência. *The breathing method* traz o inverno de maneira literal – a noveleta toda se passa no decorrer do inverno – e sua atmosfera opressiva parece imitar aquela do clube misterioso.

O que faz então de *Different seasons* um candidato para uma análise de voz de personagem em tradução? É o fato de que há um foco tão grande em personagens e suas relações, com a exceção de *The breathing method*. A maior parte das obras de King tem esse foco como característica – tome-se como exemplo *It*, em que o confronto com a criatura do título só é feito possível pelo poder da amizade dos protagonistas, muito bem fundamentado nos acontecimentos relatados no livro –, mas o fato das noveletas não possuírem ameaças sobrenaturais permite que o leitor aprecie o poder dessas relações em seu impacto total. Os eventos que as três primeiras noveletas relatam, mesmo que excepcionais, sórdidos e bizarros, são apenas incidentes na narrativa; o verdadeiro significado das noveletas está na maneira como os personagens se transformam devido ao contato entre eles.

Dessa forma, a caracterização dos personagens se torna um elemento de vital importância, e sendo a voz dos personagens parte considerável dessa caracterização, observar como as traduções lidam com essa necessidade a partir dos recursos utilizados pelo texto original se faz não só uma experiência válida como modelar, passível de ser utilizada para a análise de outras traduções de King.

4. CONCEITOS

Este capítulo pretende definir os conceitos com os quais vou trabalhar durante a análise. Reconheço que conceitos como “a voz do personagem” são muito vastos para ser definidos de maneira concreta sem uma extensa análise de exemplos; procuro, então, estabelecer uma definição operacional a ser utilizada no decorrer do trabalho.

4.1 A VOZ DO PERSONAGEM

O *Dicionário de teoria da narrativa* (1988), de Carlos Reis e Ana Cristina Lopes, tem uma longa definição para o verbete *Discurso da personagem*, cujo cerne básico pode ser encontrado na frase: “esta expressão tem sido utilizada para referir os diversos modos de (re)produção dos discursos supostamente *pronunciados* pelos personagens e dos *pensamentos* que configuram sua vida interior.” (REIS, C. e LOPES, A. C., 1988, p. 275). Eles prosseguem traçando uma definição básica de discurso direto e discurso indireto, também mencionando discurso indireto livre; relevante para a discussão aqui realizada é o que eles têm a dizer sobre o discurso direto:

Ao ocorrer nos diálogos e nos monólogos, o *discurso direto* comporta muitas vezes traços ideoletais, socioletais e dialetais que contribuem para a *caracterização* (v.) das próprias personagens que o sustentam; é o que ocorre com o português rudimentar falado por Steinbroken em *Os Maias* (...). Do ponto de vista estético, é sobretudo no *monólogo interior* que se revelam as potencialidades deste tipo de discurso, enquanto privilegiado procedimento de representação psicológica (...). (REIS, C. e LOPES, A. C., 1988, p. 276)

O trecho é muito longo para reproduzir em sua totalidade, mas acredito que não contempla as formas de expressão da personagem em sua inteireza; ao mencionar estes traços ideoletais, socioletais e dialetais, o texto não menciona como, por vezes, as inferências geradas por eles podem ir contra o próprio conteúdo do texto, e parece associar esses traços somente com o discurso direto – deixando de observar que ele também pode ocorrer em discurso indireto e indireto livre. Discutir exatamente a natureza do discurso do personagem como é definido no *Dicionário de teoria da narrativa*, bem como na crítica literária em geral, não é da alçada do meu trabalho: para fins de análise, criei uma definição operacional de um conceito que aqui chamo de “voz de personagem”.

Em uma análise básica, a voz do personagem é por mim considerada aqui um recurso de autocaracterização que permite que o leitor faça diversas inferências a partir

das informações que transmite; não acredito ser possível falar de voz do personagem como um elemento separado de sua caracterização. A voz do personagem faz-se perceptível no momento em que o mesmo se expressa, por meio do monólogo, do diálogo, e das suas expressões marcadas como parte da narrativa, introduzidas pelo método intermediário de um narrador em discurso indireto/indireto livre (aqui se deixa registrado que a linha que separa os dois discursos é tênue e é difícil categorizar textos seguindo essa dicotomia à risca).

A voz do personagem permite ao leitor que faça inferências diretas – e.g., que tome como verdade uma característica que o personagem acabou de anunciar por meio de sua fala – e indiretas – e.g., que tire conclusões a partir do vocabulário e estrutura de frase utilizada pelo personagem para definir sua escolaridade. Ela é um conjunto do que é falado, somado ao modo como o personagem fala; dessa forma, a voz do personagem não coincide necessariamente com o discurso do personagem, uma vez que pode suscitar inferências indiretas que contrariem as inferências diretas derivadas de sua fala. Ela seria um conjunto maior, onde o discurso do personagem está incluído. Todo ato de enunciação – e, por consequência, toda expressão da voz de um personagem – é um ato linguístico inserido em um contexto específico, e por força exprime o seu sujeito.

É à voz do personagem que King parece se referir quando fala de diálogo em *On writing*. No trecho em que discute como criar um bom diálogo, ele apresenta somente trechos marcados como discurso direto, entre aspas; porém, parece reconhecer que a voz do personagem não se expressa somente dessa maneira, e, ao discutir o uso de palavreado de baixo calão na ficção, cita um trecho que ele admite não ter sido apresentado como diálogo, mas que é um exemplo de descrição gráfica de sexo sem recorrer a vulgaridades. A obra de ficção de King fornece exemplos de como a voz do personagem contamina o narrador de terceira pessoa limitada por meio de um recurso muito característico de sua ficção. Vejamos um exemplo contido em *Different seasons*:

“Yes, indeed,” Morris murmured, but his mind was a million miles away.

(you must sit down and tell us all about it)

Words spoken in that exact-same bantering tone. He had heard them before; of that there could be no doubt. But had Denker been the one to speak them? *Had* he?

(tell us everything)

The voice of an urbane man. A cultured man. But there was a threat in his voice. A steel hand in a velvet glove. Yes.

Where?

(tell us everything. omit nothing.)

(? *PATIN* ?) (KING, 1982, p. 248)

Quando os pensamentos de uma personagem vêm do subconsciente à superfície, a narrativa é interrompida por expressões em itálico e parênteses, que por vezes cortam parágrafos e sempre parecem invocar palavras ouvidas ou compostas anteriormente. Quando esse recurso surge, ele traz consigo uma sensação de negação, de ideias lutando para se fazerem ouvidas; é um recurso que aparece em quase todas as obras de King e é um exemplo de como a mente do personagem sempre está por trás das narrativas de terceira pessoa. Esse recurso em geral não aparece em narrativas escritas em primeira pessoa.

Apesar destas evidências, não pretendo discutir aqui se as vozes das personagens de King são completamente distintas do discurso autoral, providas de independência como o *romance polifônico* a que Bakhtin se refere em *Problemas da poética de Dostoiévski* (1972); não cabe esmiuçar essa questão neste trabalho. Pretendo considerar a expressão do personagem como uma expressão que o personagem é capaz de proferir – a não ser que essa expressão esteja de algum modo filtrada por um possível “narrador-personagem” – e não atribuí-la à intervenção de um discurso autoral. Embora no decorrer do trabalho eu por vezes me refira às intenções do autor, não pretendo me valer de especulações sobre essas intenções como chave de interpretação.

Em suma, a definição de voz do personagem com que vou trabalhar nesta dissertação é o conjunto das expressões do personagem; tanto o conteúdo de sua fala quanto a maneira como essa fala se organiza no que diz respeito a sons, léxico, e estrutura sintática. Essas expressões não se limitam aos momentos marcados como monólogo ou diálogo, mas podem ser encontradas no discurso indireto e indireto livre influenciado pelo personagem.

4.2 MARCAS DE ORALIDADE

Ao considerarmos as palavras de King sobre o diálogo na ficção em *On writing*, é possível perceber uma preocupação com a vivacidade, a expressividade e com a verossimilhança desse diálogo. Embora nunca declare com todas as letras que o que ele considera um bom diálogo é um diálogo que se assemelhe à fala do mundo real (não a reproduzindo mecanicamente, mas tomando emprestado dela seu colorido e energia),

King afirma que o diálogo é uma habilidade que se aprende escutando as pessoas ao seu redor – não apenas o que falam, mas *como* falam. Tendo em mente que o escritor está se referindo à voz do personagem quando fala de diálogo, é preciso ter um entendimento mais completo de que recursos um autor (ou um tradutor) utiliza para tornar a voz de seu personagem semelhante à fala do mundo real, para os fins de nossa análise.

Paulo Henriques Britto discute sobre esses recursos em *A tradução literária* (2012). Nesta obra, ele discorre sobre algumas das dificuldades encontradas pelo tradutor de prosa e de poesia em um contexto em que “elas visam *representar* uma obra literária para os leitores que não dominam o idioma em que ela foi escrita” (BRITTO, 2012, p. 26). Como mencionado na Introdução do presente trabalho, o processo de tradução de *Different seasons* ocorreu em circunstâncias diferentes da chamada tradução literária artesanal – especificamente, em um contexto de mercado –, mas ainda assim é possível pensar nessa preocupação de representar o original como um grande motivador por trás das escolhas que geraram o texto publicado. Dessa forma, embora as afirmações de Britto não se apliquem a todos os tradutores em todos os contextos – uma vez que o tradutor vem assumindo papéis muito diferentes no decorrer da história da tradução –, é difícil negar sua relevância no que diz respeito à tradução da obra de Stephen King examinada aqui.

Um dos problemas que Britto menciona na seção que trata sobre questões da tradução de prosa é justamente a necessidade de obter certo efeito de verossimilhança com a fala no momento de (re)criar um diálogo. Simplesmente transcrever uma conversa falada não resulta em diálogo crível, dotado de interesse e valores literários; ao nos expressarmos pelo meio da fala, fazemos usos de recursos que não se transmitem pela escrita, como pausas, gestos e recepção imediata. A mera transcrição de uma fala com frequência parece estranha aos olhos de um leitor.

A questão, então, é encontrar uma maneira de criar falas que se *assemelhem* à fala cotidiana, mas que por fim tenham características suficientes da expressão escrita para se fazerem legíveis. Para tanto, o autor (e o tradutor) precisa utilizar certas marcas textuais que Britto chama de *marcas de oralidade*:

O trabalho do ficcionista e do tradutor de ficção é criar *artificialmente* – através dos recursos da arte de escrever diálogos – a impressão de que o que se está lendo é a fala real de um personagem. (...) O escritor/tradutor precisa identificar certas marcas textuais que criem esse efeito de verossimilhança, essa impressão de que estamos lendo a

fala de uma pessoa. A essas marcas daremos o nome de *marcas de oralidade*. (BRITTO, 2012, p. 77)

Ou seja, são quaisquer marcas tipicamente derivadas da fala – fonéticas como “pra”, morfossintáticas como “vou ir”, entre outras –, que, embora não correspondam cem por cento à linguagem falada, divergem das regras gerais da língua escrita, na maior parte das vezes sem provocar no texto uma estranheza excessiva, em benefício de suas qualidades artísticas. São formas, em geral, características do sistema gramatical de um falante com qualquer nível de instrução, mas que não são correntes da forma escrita.

Sobre essas marcas oralizantes, Britto prossegue dizendo que existem três tipos a ser distinguidos: *marcas fonéticas*, *marcas lexicais* e *marcas morfossintáticas*. Claro, a possibilidade de emprego destas marcas como forma de demarcar a fala do personagem varia de língua para língua; por exemplo, enquanto, no inglês, marcas fonéticas são comuns como forma de assinalar a oralidade na escrita – pensemos, por exemplo, na primeira fala de Wendy Torrance em *The shining* (1977): quando ela vem ver como está seu filho Danny e inicia a conversa com um “*What’s up, doc?*”, usando contrações, trata-se não só de uma referência ao personagem Pernalonga, mas também de um modo informal (e adequado) de se dirigir à criança –, no português, o uso excessivo delas pode causar estranheza indevida. Nem sempre o uso de uma determinada marca de oralidade no original ditará o uso automático de marca semelhante na tradução.

Uma *marca fonética* é, como o nome implica, uma marca que se caracteriza por um registro gráfico de uma tendência de pronúncia. Exemplos do português seriam as palavras “pra” e “né”.

Já *marcas lexicais* são palavras em geral apenas aceitas em registros informais de fala – os chamados “coloquialismos”. Ao contrário das gírias, que são palavras que pertencem ao discurso de um grupo determinado, o coloquialismo lexical pode ser encontrado na fala informal de falantes de qualquer grupo.

Por último, as *marcas morfossintáticas* são construções sintáticas típicas do registro falado; construções que, embora consolidadas na gramática falada de uma língua, ainda não se consolidaram em sua forma escrita. Exemplos do português seriam expressões como “matar ele” e “vão andar” – estruturas que podem ser facilmente encontradas na fala de qualquer usuário do português brasileiro, mas cujo uso ainda causa certo estranhamento no registro escrito.

Se o uso dessas marcas é uma necessidade para se criar vozes realistas para o personagem, sua presença na obra de King é evidente; também evidente é o fato de que

os tradutores de King tiveram que lidar com essas marcas de uma ou outra maneira. Um dos principais objetivos da análise da obra é observar essas marcas de oralidade – tanto as utilizadas pelo original, quanto as utilizadas pela tradução – e refletir sobre seus efeitos na caracterização da voz dos personagens.

Há mais um tipo de marcas a ser mencionado: as *marcas dialetais*, que são um tipo específico de marcas lexicais que traz vários problemas aos tradutores de prosa.

Britto usa primeiro o termo *marca dialetal* ao se referir à expressão “sono da peste”, que ele denomina “característica do Nordeste brasileiro” (BRITTO, 2012, p. 90). Por meio dessa afirmação, podemos inferir que uma marca dialetal é uma marca que sinaliza o discurso como sendo típico de um dialeto específico. A gíria também tem características de marcas dialetais, embora Britto procure distingui-las destas; afinal, a gíria abrange “palavras e expressões que são usadas por grupos claramente definidos” (BRITTO, 2012, p. 93) – exceto pelo fato de que, em vez de sinalizar a presença de um dialeto restrito a uma região espacial, sinaliza a presença de um dialeto de um grupo social específico. Dessa forma, as marcas que caracterizam o *Black English* – dialeto típico das minorias afrodescendentes dos Estados Unidos – também podem ser consideradas *marcas dialetais*.

Minha intenção não é dar demasiada atenção a marcas dialetais, uma vez que a discussão sobre sua natureza – e.g., quais são as características do dialeto do inglês da Nova Inglaterra – pode nos levar a questões fonéticas e semânticas que não são da alçada do presente estudo. Pretendo, porém, notar sua presença na obra de King, especialmente no que diz respeito a gírias e jargões, e apontar momentos em que o uso desse recurso se faz expressivo em sua obra e na obra traduzida.

5. ANÁLISE

No decorrer deste capítulo, pretendo analisar a tradução de Andréa Costa – e os muitos trabalhos de edição a que essa tradução foi submetida após ter sido publicada quatro vezes – no que diz respeito à caracterização dos personagens. Para tal, seleciono cenas que acredito serem momentos importantes de caracterização da voz dos personagens em questão, apresentando os trechos correspondentes do texto e discutindo sobre as escolhas feitas pela tradutora e a equipe editorial – com foco na presença de

marcas de oralidade –, o que estas escolhas significam em termos de caracterização, e apontando alterações feitas nas publicações mais recentes.

Pretendo apresentar essas informações em três seções separadas, cada uma dedicada às três primeiras noveletas; dentro dessas seções, dedicarei uma análise àqueles que considero serem os protagonistas da história. *The breathing method* não será analisada por ser uma história de natureza diferente: a narrativa sobre o clube tem o Sr. Adley como centro, e sua relação com o ambiente é mais importante do que a relação com aqueles que o cercam; a história do Dr. McCarron tem como centro Sandra Stansfield, mas o que aconteceu com a moça é mais importante dentro do enredo do que a relação entre os dois personagens. Desta forma, seus personagens não se encaixam nos modelos de protagonistas que quero analisar.

5.1 RITA HAYWORTH AND THE SHAWSHANK REDEMPTION

Rita Hayworth and the Shawshank redemption, ou *Hope springs eternal*, é, como já mencionado, a história de como um inocente condenado à prisão perpétua não deixou que as terríveis circunstâncias o abatessem e conseguiu escapar de uma prisão estadual. É uma história que gira principalmente em torno de dois personagens, com um vasto elenco secundário com papéis chave na trama; a análise aqui será dedicada ao protagonista e ao deuteragonista.

5.1.1 Andy Dufresne

Andy é o protagonista da noveleta, o homem que usa o cartaz de Rita Hayworth para esconder o buraco que está abrindo na parede, cuja fuga da prisão pode ser vista como a redenção para os presos da Penitenciária Estadual de Shawshank. A narração sempre o caracteriza como um homem que não desperdiça movimento, cuja agitação interior não se reflete no rosto; ele também é caracterizado como um homem que não perdeu a aura de liberdade mesmo em face da má sorte que o colocou na prisão. Como Red não se cansa de dizer, Andy é uma espécie de lenda dentro do presídio – e seu personagem sempre parece à parte dos demais.

Como protagonista, existem várias instâncias da voz de Andy no decorrer da noveleta. Procuo agora selecionar entre elas algumas que considero vitais para a construção do personagem.

A cena que se segue é uma das primeiras ocasiões em que a voz de Andy se faz ouvir em forma de discurso direto; é o momento em que ele é interrogado pelo promotor sobre as circunstâncias do assassinato de sua mulher e do amante dela, pelo qual está sendo acusado. A maior parte do julgamento é contada por Red em forma de discurso indireto, mas existem alguns momentos em que se demarcam instâncias de diálogo. O trecho reproduzido abaixo faz parte do primeiro contato que o leitor tem com Andy na noveleta e demonstra algumas das características mais importantes do personagem.

He went up to the turnhouse and parked there. He drank beer and smoked cigarettes. He watched the lights downstairs in Quentin's place go out. He watched a single light go on upstairs... and fifteen minutes later he watched that one go out. He said he could guess the rest.

"Mr. Dufresne, did you then go up to Glenn Quentin's house and kill the two of them?" his lawyer thundered.

"No, I did not," Andy answered. By midnight, he said, he was sobering up. He was also feeling the first signs of a bad hangover. He decided to go home and sleep it off and think about the whole thing in a more adult fashion the next day. "At that time, as I drove home, I was beginning to think that the wisest course would be to simply let her go to Reno and get her divorce."

"Thank you, Mr. Dufresne."

The DA popped up.

"You divorced her in the quickest way you could think of, didn't you? You divorced her with a .38 revolver wrapped up in dishtowels, didn't you?"

"No, sir, I did not," Andy said calmly.

"And then you shot her lover."

"No, sir."

"You mean you shot Quentin first?"

"I mean I didn't shoot either one of them. I drank two quarts of beer and smoked however many cigarettes the police found at the turnout. Then I drove home and went to bed."

"You told the jury that between August twenty-fourth and September tenth you were feeling suicidal."

"Yes, sir."

"Suicidal enough to buy a revolver."

"Yes."

"Would it bother you overmuch, Mr. Dufresne, if I told you that you do not seem to me to be the suicidal type?"

"No," Andy said, "but you don't impress me as being terribly sensitive, and I doubt very much that, if I *were* feeling suicidal, I would take my problem to you." (KING, 1982, p. 23-24)

Este é apenas um trecho do diálogo entre réu e promotor, que abrange não só perguntas sobre o paradeiro e ações de Andy, mas também o paradeiro do revólver que este admitiu ter comprado; escolho esse trecho porque ele põe em evidência algumas

características de Andy que considero vitais para a interpretação de seus motivos e caráter.

Antes de pensarmos nas características da voz de Andy transmitidas por esses trechos, é necessário lembrar que o narrador não é um narrador de terceira pessoa; todas as instâncias de voz de personagem dentro da noveleta são filtradas pela narração em primeira pessoa de Red. É possível perceber atributos particulares da voz de Red interferindo em alguns momentos da narrativa – principalmente na presença de gírias próprias dos presidiários – mas isso não se faz evidente nesse primeiro trecho. Ainda assim, é interessante lembrar que o leitor está vendo o julgamento de Andy em uma narrativa de segunda mão.

Uma das primeiras impressões que podemos tirar da breve leitura deste interrogatório é a tranquilidade de Andy; mesmo em uma situação de vida ou morte como o seu julgamento, ele relata os fatos como são, sem tentar embelezá-los de nenhuma forma. Podemos ver isso não apenas observando o sentido de suas palavras, mas a maneira como ele organiza suas frases: ele claramente usa a forma completa da resposta negativa cada vez que lhe perguntam se ele matou a mulher e seu amante – “No, [sir,] I did not” – em um momento em que o uso da forma reduzida *don't* seria igualmente aceitável e talvez mais esperado. Ele responde a perguntas invasivas sobre seus pensamentos suicidas com afirmativas simples e curtas. Embora Red frequentemente afirme que Andy é um homem senhor de si, esse é o primeiro momento em que vemos isso demonstrado tão claramente. King (2000) diz que uma das regras mais importantes da ficção é nunca contar algo que pode ser mostrado; ele conta aos leitores sobre a personalidade de Andy, mas, nesse trecho, também mostra como ele é.

Não existem muitas marcas de oralidade nesse trecho; algumas contrações comuns e pouco mais. Pode-se ler essa falta de marcas de oralidade como uma outra maneira de caracterizar a voz de Andy; ele usa certas estruturas não exatamente comuns na fala, como “I did not” e “if I *were*” (que, embora considerado correto pela gramática normativa, é frequentemente substituído pela forma “if I was”). Ele usa vocabulário com um certo nível de formalidade; destacam-se as expressões “in an adult fashion” – supondo que ele realmente disse isso com essas palavras – e o uso do verbo “impress” com o sentido de causar impressão não necessariamente positiva. “Impress” é um verbo de raiz latina, e menos comum do que seu equivalente de raiz nórdica, “seem”; o fato de que Andy o usa livremente em um momento de humor leva o leitor a inferências sobre sua cultura e educação. De fato, em alguns momentos da noveleta, seu dialeto mais

próximo da chamada norma culta vai causar contraste com as falas mais cruas dos presidiários e guardas.

Observemos essa cena conforme reescrita pela tradutora e pela equipe por trás da primeira edição brasileira de *Quatro estações*, publicada em 1988 e relançada em 1991.

Ele foi para o desvio da estrada e estacionou. Bebeu cerveja e fumou. Viu as luzes do primeiro andar da casa de Quentin se apagarem. Viu uma única luz acender-se no segundo andar... e quinze minutos depois viu aquela apagar-se.

— Sr. Dufresne, o senhor foi então à casa de Glenn Quentin e matou os dois? — bradou seu advogado.

— Não, eu não matei — respondeu Andy. Por volta da meia-noite, segundo ele, estava ficando sóbrio. Estava sentindo também os primeiros sinais de uma tremenda ressaca. Decidiu ir para casa, dormir e pensar no assunto de modo mais adulto no dia seguinte. — Naquela noite, enquanto eu dirigia a caminho de casa, comecei a pensar que a decisão mais inteligente seria deixá-la ir a Reno conseguir o divórcio.

— Obrigado, Sr. Dufresne.

O promotor se levantou.

— O senhor se divorciou dela da maneira mais rápida que pôde inventar, não foi? O senhor se divorciou dela com um 38 enrolado em panos de prato, não foi?

— Não, senhor, não foi — disse Andy calmamente.

— E então o senhor atirou no amante dela.

— Não, senhor.

— O senhor quer dizer que atirou em Quentin primeiro?

— Quero dizer que não atirei em nenhum dos dois. Bebi duas garrafas de cerveja e fumei não sei quantos cigarros que a polícia achou no desvio. Então fui pra casa dormir.

— O senhor disse ao júri que entre 24 de agosto e 10 de setembro estava pensando em suicídio.

— Sim, senhor.

— O bastante para comprar um revólver.

— Sim.

— O senhor ficaria muito aborrecido, Sr. Dufresne, se eu lhe dissesse que o senhor não me parece ser do tipo que se suicida?

— Não — respondeu Andy. — Mas o senhor não me impressiona com sua sensibilidade aguçada, e duvido muito que eu levaria meu problema para o senhor se estivesse pensando em suicídio. (KING, 1991, p. 10-11)

Esse texto permanece quase inalterado nas edições seguintes: “quinze minutos mais tarde viu aquela apagar-se” virou “quinze minutos mais tarde apagar-se” na edição de 2001 e nas posteriores, provavelmente para evitar uma repetição. A frase seguinte, que seria o equivalente de “he said he could guess the rest”, não aparece em nenhuma das edições; não se sabe o que motivou essa escolha.

O diálogo recriado nesse trecho parece passar uma impressão de fleuma; existe uma marca de oralidade evidente em “fumei *não sei quantos* cigarros” (grifo meu) que empresta à fala de Andy uma casualidade que pode ser lida como uma atitude de desafio (ou até mesmo contrariedade) em relação às perguntas agressivas do promotor. O fato de que o vocabulário de raiz latina que em inglês sinaliza o uso de um idioleto mais sofisticado acaba soando natural no português, uma língua de família latina, torna o discurso de Andy menos formal e mais em par com o do promotor. Uma possível primeira impressão do protagonista é a de um homem que perante situações de vida ou morte, tem a casualidade como principal maneira de se expressar.

A maneira de se referir a uma pessoa informalmente muda do inglês para o português; ao passo que, no inglês, o uso de *you* com a forma “sir” é comum, no português se referir a uma pessoa que se trataria como “senhor” pelo pronome *você* ainda causa um certo estranhamento. A escolha tradutória na versão brasileira é colocar “senhor” como a forma padrão de tratamento do promotor – o que reforça a sensação mencionada anteriormente de que o promotor e Andy estão em um nível similar. Isso acaba neutralizando um pouco a impressão causada no original de que o dialeto de Andy é próximo daquilo que se considera a norma culta; as inferências que o leitor do inglês faz sobre a cultura e a instrução de Andy não ficam tão evidentes. Dessa forma, outras características de Andy podem acabar sobressaindo – a casualidade já mencionada e seu humor seco, por exemplo.

São pequenas alterações relativas à voz de Andy, mas que, combinadas com o fato de que este é um importante momento de caracterização, podem levar o leitor a fazer inferências diferentes sobre o personagem. Confirmadas ou não, essas inferências já tornam a leitura da tradução uma experiência diferente da leitura do texto original, colocando em evidência o aspecto de recriação inerente a toda tradução.

Vejamos outra cena importante para a caracterização de Andy: um confronto verbal entre eles e os homens que o estupraram na prisão e estão no processo de estuprá-lo novamente.

They took him, all three of them. When it was done, Rooster and the other egg—it might have been Pete Verness, but I am not completely sure—forced Andy down to his knees. Bogs Diamond stepped in front of him. He had a pearl-handled razor with him those days with the words *Diamond Pearl* engraved on both sides of the grip. He opened it and said, “I’m gonna open my fly now, mister man, and you’re going to swallow what I give you to swallow. And when you’re done

swallowing mine, you're gonna swallow Rooster's. I guess you done broke his nose and I think he ought to have something to pay for it."

Andy said, "Anything of yours that you stick in my mouth, you're going to lose it."

Bogs looked at Andy like he was crazy, Ernie said.

"No," he told Andy, talking to him slowly, like Andy was a stupid kid.

"You didn't understand what I said. You do anything like that and I'll put all eight inches of this steel in your ear. Got it?"

"I understood what you said. I don't think you understood *me*. I'm going to bite anything you put into my mouth. You can put that razor in my brain, I guess, but you should know that a serious brain injury causes the victim to simultaneously urinate, defecate... and bite down."

He looked up at Bogs smiling that little smile of his, old Ernie said, as if the three of them had been discussing stocks and bonds with him instead of throwing it to him just as hard as they could. Just as if he was wearing one of his three-piece bankers' suits instead of kneeling on a dirty broom-closet floor with his pants around his ankles and blood trickling down the insides of his thighs.

"In fact," he went on, "I understand that the bite-reflex is sometimes so strong that the victim's jaws have to be pried open with a crowbar or a jackhandle." (KING, 1982, p. 34)

Essa é uma das cenas mais brutais da noveleta, cujo teor provavelmente só pode ser comparado às fantasias perturbadoras de Todd Bowden em *Apt pupil*. Especialmente por isso, é um dos momentos mais vitais para a caracterização de Andy; se na primeira cena analisada, observamos que ele consegue manter a calma em situações de profundo estresse emocional, nessa cena observamos que ele também é senhor de si em momentos em que corre risco de vida – além do profundo estresse emocional resultante do estupro. Essa informação não entra em conflito com aquilo que o leitor inferiu a partir de seus encontros anteriores com Andy, mas adiciona mais uma camada de profundidade ao seu personagem, permitindo ao leitor entender melhor porque Red parece tão determinado a contar a sua história.

É claro que parte das inferências do leitor vêm da própria atitude de Andy – confrontar os homens que o ameaçam dessa maneira é um ato corajoso por si só –, mas a forma como Andy se expressa também faz parte da construção desta impressão. Para tanto, Stephen King tem o contraste entre falas como um de seus principais instrumentos; quando o leitor tem a oportunidade de comparar a fala de Bogs Diamond – cuja fala é marcada por marcas de oralidade associadas com um registro menos prestigiado, como o uso de *done* sinalizando o tempo verbal do pretérito perfeito – e a fala de Andy – que consegue ser vulgar sem se afastar de seu registro sofisticado –, o

fato de que o protagonista é um homem muito além do alcance daqueles que o atormentam é enfatizado.

A tradução desta cena toma a seguinte forma na edição de 2013 de *Quatro estações*:

Eles o pegaram, todos os três. Quando acabaram, Rooster e o outro sujeito — acho que foi Pete Verness, mas não estou certo — forçaram Andy a ajoelhar-se. Bogs Diamond ficou na frente dele. Tinha uma navalha com o cabo de madrepérola com as palavras “Diamond Pearl” gravadas nos dois lados do cabo. Ele a abriu e disse:

— Eu vou abrir minha braguilha agora, cara, e você vai chupar o que eu te der pra chupar. E depois que você tiver chupado o meu, vai chupar o de Rooster também. Você quebrou o nariz dele e acho que ele tem que ter uma recompensa.

— Qualquer coisa sua que você enfiar na minha boca, vai ficar sem ela — Andy falou.

Bogs olhou-o como se ele fosse doido, contou-me Ernie.

— Não — disse a Andy, bem devagar, como se ele fosse uma criança estúpida. — Você não entendeu o que eu disse. Se você fizer qualquer coisa desse tipo, enfio as oito polegadas dessa lâmina de aço dentro do seu ouvido. Sacou?

— Eu entendi o que você disse. *Você* é que não entendeu o que eu disse. Vou morder qualquer coisa que você ponha na minha boca. Pode enfiar essa navalha na minha cabeça, mas você deve saber que um ferimento grave e súbito no cérebro faz com que a vítima urine e defeque ao mesmo tempo... ah, e morda também.

Ele olhou para Bogs com aquele sorriso discreto, como contou o velho Ernie, como se os três estivessem discutindo ações e títulos, e não jogando duro do jeito que estavam. Como se ele estivesse usando um de seus ternos de banqueiro em vez de estar ajoelhado num chão sujo de um quartinho de limpeza com as calças arriadas nos tornozelos e sangue pingando por entre as coxas.

— Na verdade — ele continuou —, acredito que o reflexo de morder algumas vezes é tão forte que os maxilares da vítima têm que ser abertos com pé de cabra. (KING, 2013, p. 36)

É relevante ter em mente as conclusões anteriores sobre possíveis inferências nessa tradução; esse trecho de texto faz parte de um processo de caracterização contínuo e as inferências derivadas dele vão ser adicionadas a outras conclusões que o leitor já tirou sobre Andy Dufresne e as circunstâncias que o cercam. Mesmo que este trecho traduzido em especial de alguma forma transmitisse exatamente as mesmas impressões que seu correspondente na obra original, o fato de que ele foi precedido por momentos em que a tradução criou outras impressões não pode ser esquecido. É desta maneira que o texto traduzido constrói o seu próprio sentido, separado do original que o inspirou.

É possível dizer que a primeira impressão que o leitor da tradução tem de Andy Dufresne é de um homem casual em uma situação de vida-ou-morte; é possível dizer

também que essa impressão se intensifica no decorrer do trecho. As marcas de oralidade que se manifestam na fala de Bogs Diamond com tanta clareza no original são neutralizadas (por exemplo, “I guess you done broke his nose”, caracterizada pelo uso de uma estrutura sintática típica de um dialeto não privilegiado, se torna “você quebrou o nariz dele”, que não tem nenhuma marca de oralidade de nenhum tipo), provavelmente porque uma boa parte delas é fonética e o português não abre tanto espaço para marcas de oralidade fonéticas quanto o inglês. Isto significa que a linha que separa o registro sofisticado de Andy e o registro não privilegiado de Bogs Diamond não se faz tão nítida e absoluta, e o leitor pode prestar mais atenção na crueza que o protagonista emprega. No texto original, o fato de Andy organizar uma frase em estrutura tópico-comentário é de certa forma suavizado pela frase anterior de Bogs Diamond e suas muitas marcas de oralidade; na tradução, a informalidade desse tipo de estrutura parece atingir o leitor em cheio com a simplicidade e a franqueza da ameaça.

Existe uma série de divergências entre o texto dessa edição e o texto publicado em 1991. A maior parte destas divergências se deve a uma adequação de parágrafos segundo a norma padrão, mas duas mudanças chamam a atenção: o texto que no original era apenas “...and bite down”, e que na tradução de 1991 ficou como “...e morda”, se transformou em “...ah, e morda também” na edição de 2013; e a frase “I understand that the bite-reflex (...)”, recriada como “eu sei que o reflexo de morder (...)” na edição de 1991, foi publicada como “acredito que o reflexo de morder (...)” na edição de 2013. As duas mudanças parecem enfatizar ainda mais a casualidade e o humor seco de Andy; ao dizer que ele “acredita” que o reflexo de morder é tão forte que as mandíbulas da vítima têm que ser abertas com um pé de cabra, o protagonista abertamente desafia Bogs Diamond a prosseguir com o seu plano. No original, Andy é um homem que mantém seu equilíbrio em situações ruins; na tradução, Andy é um homem que brinca com o perigo.

A terceira cena selecionada é um dos momentos mais importantes da narrativa; no seu decorrer, Andy deixa de ser apenas mais um entre os presidiários de Shawshank e ganha uma posição de confiança. Ela acontece quando Andy tem que convencer o guarda Byron Hadley a fazer uma manobra em relação aos seus impostos.

“If you’ve got your thumb on her, Mr Hadley,” he said in that same calm, composed voice, “there’s not a reason why you shouldn’t have every cent of that money. Final score, Mr Byron Hadley thirty-five thousand, Uncle Sam zip.”

Mert started to drag him towards the edge. Hadley just stood still. For a moment Andy was like a rope between them in a tug-of-war game. Then Hadley said, “Hold on one second, Mert. What do you mean, boy.”

“I mean, if you’ve got your thumb on your wife, you can give it to her,” Andy said.

“You better start making sense, boy, or you’re going over.”

“The government allows you a one-time-only gift to your spouse,” Andy said. “It’s good up to sixty thousand dollars.”

Hadley was now looking at Andy as if he had been poleaxed. “Naw, that ain’t right,” he said. “Tax *free*?”

“Tax free,” Andy said. “IRS can’t touch cent one.”

“How would you know a thing like that?”

Tim Youngblood said: “He used to be a banker, Byron. I s’pose he might—”

“Shut ya head, Trout,” Hadley said without looking at him. Tim Youngblood flushed and shut up. Some of the guards called him Trout because of his thick lips and buggy eyes. Hadley kept looking at Andy. “You’re the smart banker who shot his wife. Why should I believe in a smart banker like you? So I can wind up in here breaking rocks right alongside you? You’d like that, wouldn’t you?”

Andy said quietly, “If you went to jail for tax evasion, you’d go to a federal penitentiary, not Shawshank. But you won’t. The tax-free gift to the spouse is a perfectly legal loophole. I’ve done dozens... no, hundreds of them. It’s meant primarily for people with small businesses to pass on, or for people who come into one-time-only windfalls. Like yourself.”

“I think you’re lying,” Hadley said, but he didn’t – you could see he didn’t. There was an emotion dawning on his face, something that was grotesque overlying that long, ugly countenance and that receding, sunburned brow. An almost obscene emotion when seen on the features of Byron Hadley. It was hope.

“No, I’m not lying. There’s no reason why you should take my word for it, either. Engage a lawyer—”

“Ambulance-chasing highway-robbing cocksuckers!” Hadley cried.

Andy shrugged. “Then go to the IRS. They’ll tell you the same thing for free. Actually, you don’t need me to tell you at all. You would have investigated the matter for yourself.”

“You fucking-A. I don’t need any smart wife-killing banker to show me where the bear shit in the buckwheat.”

“You’ll need a tax lawyer or a banker to set up the gift for you and that will cost you something,” Andy said. “Or... if you were interested, I’d be glad to set it up for you nearly free of charge. The price would be three beers apiece for my coworkers—”

“Co-workers,” Mert said, and let out a rusty guffaw. He slapped his knee. A real knee-slapper was old Mert, and I hope he died of intestinal cancer in a part of the world where morphine is as of yet undiscovered. “Co-workers, ain’t that cute? Co-workers! You ain’t got any—”

“Shut your friggin’ trap,” Hadley growled, and Mert shut. Hadley looked at Andy again. “What was you saying?”

“I was saying that I’d only ask three beers apiece for my co-workers, if that seems fair,” Andy said. “I think a man feels more like a man when he’s working out of doors in the springtime if he can have a

bottle of suds. That's only my opinion. It would go down smooth, and I'm sure you'd have their gratitude." (KING, 1982, p. 45-46)

Se a primeira cena selecionada mostrou sua tranquilidade e laconismo, e a segunda cena selecionada mostrou seu sangue frio e espírito de luta, esta cena parece completar a figura da lenda que Red busca contar adicionando outro elemento às facetas de Andy: a iniciativa. Até então, na noveleta, vemos a maneira como Andy reage às situações a que é submetido; este momento é o primeiro em que ele inicia o movimento, ouvindo a conversa do guarda Hadley sobre a herança que herdou e decidindo que abordar o guarda poderia trazer benefícios para si. Este é também o primeiro dos “grandes feitos” de Andy que Red pôde presenciar em primeira mão; uma boa parte desses “feitos” é pinçada de relatos de terceiros, e o fato de o narrador estar lá em carne e osso quando esta conversa acontece pode ser visto como uma confirmação de que esta conversa é o sustentáculo de uma transformação na narrativa.

A diferença de registro de Andy, já mencionada em outros momentos, é aqui tematizada. Ele utiliza expressões um tanto mais vulgares que aquelas que está acostumado a usar; a primeira frase desse trecho é “if you've got your thumb on her”, uma expressão popular e que pode ser considerada de mau-gosto quando aplicada à relação de um casal. Ao usá-la, ele marca uma diferença do seu registro usual (para o qual ele acaba voltando não muito depois), que pode ser lida como uma tentativa de se ajustar ao registro dos outros prisioneiros e guardas, numa tentativa de soar humilde. Ele usa a palavra *co-workers* para se referir aos criminosos com quem está trabalhando, uma palavra geralmente usada em contextos mais formais, para se referir a pessoas em uma situação menos temporária que aquela dos trabalhadores selecionados para cobrir o telhado com alcatrão. Um dos guardas da prisão interpreta esse uso da palavra como uma espécie de pedantismo, reação comum a alguém que usa um registro mais prestigiado em meio a falantes de uma variedade considerada menos “cult”.

Já a fala do guarda Hadley é agressiva, o que se reflete em seu uso constante de palavreado de baixo calão – que se intensifica conforme ele perde o controle da conversa, e que pode ser lido como uma tentativa de intimidar Andy; “ambulance-chasing highway-robbing cocksuckers” e “where the bear shit in the buckwheat” são dois exemplos singulares. Mesmo após começar a se convencer das intenções sinceras do prisioneiro, Hadley não busca tornar o seu registro mais “polido”; isso sugere que ele é incapaz de adotar um registro próximo do de Andy, ou que não consegue reconhecer que está falando com um igual (ou superior). Esta impressão é reforçada pela presença

de estruturas típicas de variantes não-prestigiadas do inglês, como “What *was* you saying?”.

Mais uma vez, King se vale do contraste entre personagens para enfatizar temas e reforçar papéis; nesta conversa, o contraste entre Andy e o guarda Hadley – o prisioneiro que cultivava amabilidade e resignação e o guarda que, embora tenha condições de vida muito melhores, é cínico e mesquinho – coloca em destaque a posição de Andy como um prisioneiro que nunca aceitou estar preso, como um portento de esperança. Este contraste não fica explícito na narrativa, mas pode ser inferido pelas peculiaridades e detalhes das vozes dos personagens.

Segue o trecho traduzido conforme a edição de 2001 de *Quatro estações*:

— Se o senhor a domina, Sr. Hadley — continuou na mesma voz calma e segura —, não há razão para não ter cada centavo desse dinheiro. Placar final: Sr. Byron Hadley 35 mil, leão zero.

Mert começou a arrastá-lo para a beira. Hadley ficou parado. Por um momento, Andy era como uma corda entre eles num cabo-de-guerra. Então Hadley disse:

— Espere um minuto, Mert. O que é que você quer dizer, rapaz?

— Quero dizer que, se é o senhor quem manda, pode dar o dinheiro a ela — disse Andy.

— É melhor que você comece a ser claro, rapaz, ou vai cair lá embaixo.

— O Imposto de Renda lhe permite uma única doação a seu cônjuge — continuou Andy. — Pode ser de até 60 mil dólares.

Hadley agora olhava para Andy como se tivesse levado uma machadada.

— Não, isso está errado — disse. — *Isento* de imposto?

— Isento de imposto — respondeu Andy. — O governo não pode tocar em nenhum centavo.

— Como é que você sabe disso?

Tim Youngblood disse:

— Ele era banqueiro, Byron. Pode ser que...

— Cale a boca, truta — disse Hadley, sem olhar para ele. Tim Youngblood corou e se calou. Alguns guardas o chamavam de truta por causa de seus lábios grossos e dos olhos esbugalhados. Hadley continuou olhando para Andy.

— Você é o banqueiro esperto que atirou na mulher. Por que devo acreditar num banqueiro esperto como você? Para terminar meus dias aqui quebrando pedras em sua companhia? Você bem que gostaria disso, não é?

Calmamente, Andy continuou:

— Se o senhor fosse para a cadeia por sonegação de impostos, iria para uma penitenciária federal, e não para Shawshank. Mas não vai. A doação isenta de imposto para o cônjuge é uma saída perfeitamente legal. Já fiz dúzias... não, centenas delas. Destina-se principalmente a pessoas com pequenos negócios para passar, pessoas que recebem uma herança de uma só vez. Como o senhor.

— Acho que você está mentindo — disse Hadley, mas não achava — podia-se ver que ele não achava. Havia uma expressão de emoção em seu rosto, alguma coisa grotesca recobrando aquela fisionomia longa e feia e aquela testa miúda e queimada. Uma emoção quase obscena quando vista nos traços de Byron Hadley. Era esperança.

— Não, não estou mentindo. Mas também não há motivo para acreditar em mim. Arranje um advogado...

— Esses filhos da puta, ladrões, caçadores de ambulância e de porta de cadeia! — gritou Hadley. Andy deu de ombros.

— Então vá à Receita Federal. Eles lhe dirão a mesma coisa, de graça. Na verdade, o senhor não precisa de mim para lhe dizer isso. Deveria ter investigado o assunto sozinho.

— Seu fodido! Não preciso de nenhum banqueiro esperto assassino da mulher para me mostrar que dois e dois são quatro!

— O senhor vai precisar de um advogado especialista em impostos ou de um banqueiro para estabelecer a doação, e isso lhe custará alguma coisa — disse Andy. — Ou... se o senhor estivesse interessado, eu teria prazer em fazer isso para o senhor, quase de graça. O preço seria três cervejas por cabeça para cada um de meus colaboradores...

— Colaboradores — disse Mert, e soltou uma gargalhada esgançada. Ele deu uma palmada no joelho. O velho Mert tinha mania de dar palmadas no joelho, e espero que tenha morrido de câncer intestinal em algum do mundo onde não se tenha ouvido falar de morfina. — Colaboradores, não é, engraçadinho? Colaboradores? Você não tem...

— Cale essa maldita boca — rosnou Hadley, e Mert calou. Hadley olhou para Andy novamente. — O que é que você estava dizendo?

— Eu estava dizendo que pediria três cervejas por cabeça para meus colaboradores, se isso parecer justo — respondeu Andy. — Acho que um homem se sente mais homem, quando está trabalhando ao ar livre na primavera, se ele puder ter uma garrafa de cerveja. Desceria macio, e tenho certeza que o senhor teria a gratidão deles. (KING, 2001, p. 31)

A edição de 2001 tem o texto quase igual ao texto da edição de 1991 — destaca-se apenas que “Uncle Sam” foi originalmente traduzido como “Tio Sam”, e só depois revisado para se tornar “leão” — e o texto da edição de 2013 mantém as alterações feitas nesta edição e transforma “seu fodido” em “seu babaca de merda”, que, como xingamento, soa sintaticamente mais natural.

Novamente, é preciso levar em conta que a tradução, em seu ato de recriação, vem permitindo ao leitor que faça inferências próprias ao texto traduzido. Nos dois textos, esta cena é a primeira (no tempo da narrativa) em que Andy toma a iniciativa para transformar o ambiente em que está vivendo; mas considerando que o texto da tradução acaba por ressaltar a habilidade de Andy de agir de forma quase irreverente diante do perigo, este momento em que ele encara a ameaça de ser jogado do telhado pode perder um pouco de seu elemento de surpresa dentro da narrativa. É interessante considerar que o que no original era uma simples afirmação — “You would have

investigated the matter for yourself” –, na tradução vira uma admoestação – “Deveria ter investigado o assunto sozinho” –, o que de novo reforça a interpretação de Andy como um homem ousado.

A entrada de Andy na conversa é suavizada; Andy não utiliza nenhuma expressão que diverge de seu registro usual. Porém, a fala de Hadley permanece caracterizada como de um registro não-privilegiado; as marcas de oralidade presentes em sua fala, especialmente aquelas do âmbito lexical, contribuem para essa impressão. A expressão mais marcadamente vulgar utilizada por Hadley – sua lista de expletivos referindo-se a advogados – parece ter a mesma força em sua tradução para o português: “Esses filhos da puta, ladrões, caçadores de ambulância e de porta de cadeia!”. Dessa forma, o contraste entre o registro de Andy e o registro do guarda Hadley permanece, o que parece reforçar a diferença entre os dois personagens: se considerarmos a sofisticação que Andy utiliza como diretamente relacionada à sua calma e sobriedade, Andy se coloca desde o início do confronto como o homem superior em relação ao guarda, e o subtexto que compara os dois fica mais evidente.

Ao observarmos Andy Dufresne no texto original, temos, nesse ponto da narrativa, um homem senhor de si em momentos de estresse emocional e perigo; um homem que é capaz de iniciativa e estratégia, e que, mesmo cercado de desespero, mantém em seu âmago uma dignidade que se reproduz principalmente em sua insistência em usar um vocabulário variado e sofisticado em circunstâncias em que muitos de nós seriam incapazes de falar. Ao observamos Andy Dufresne no texto traduzido, temos, nesse ponto da narrativa, um homem que consegue manter a frieza e a ousadia mesmo em circunstâncias de perigo; um homem que tem ciência do seu próprio valor e se recusa a se diminuir para lidar com agressões. Considerando que o próximo passo da noveleta é mostrar o momento em que Andy passa a sentir desespero, em que o cerne de seu personagem é desconstruído – e depois reconstruído –, é importante que nesse ponto a sua caracterização esteja estabelecida em termos gerais, e é inegável que as inferências derivadas da voz de seu personagem constituem parte significativa nesse processo.

5.1.2 Red

Red é um dos poucos narradores de primeira pessoa na obra de King – embora eles sejam a norma em *Different seasons*, a maior parte das outras obras está escrita em terceira pessoa limitada –, e ele declara logo no início da noveleta que a história que ele conta não é sobre ele; ele deixa o palco livre para Andy Dufresne e seus “feitos” e aparece principalmente como comentarista, relatando histórias da prisão e explicando ao seu leitor como o mundo de Shawshank funciona. Porém, no decorrer da narrativa, percebemos que ele não estava sendo cem por cento sincero em sua primeira declaração; a história de Andy também é uma história sobre Red. Ao fugir de Shawshank, Andy parece redimir toda a instituição – a chamada “redenção de Shawshank” que faz parte do título – mas, principalmente, ele redime Red, permitindo que no final ele aceite sua liberdade condicional e siga para o paraíso prometido de Andy.

Como narrador, a voz de Red tende a se expressar mais na forma de parágrafo do que na forma de diálogo; subentende-se que ele está escrevendo a narrativa – ele chega a falar do processo de composição em alguns momentos –, então podemos pressupor que haverá menos marcas de oralidade no discurso do narrador, uma vez que este não precisa necessariamente se assemelhar à fala.

O primeiro trecho que seleciono como importante para a caracterização de Red é o início da noveleta, em que ele se apresenta:

There’s a guy like me in every state and federal prison of America, I guess—I’m the guy who can get it for you. Tailor-made cigarettes, a bag of reefer if you’re partial to that, a bottle of brandy to celebrate your son or daughter’s high school graduation, or almost anything else... within reason, that is. It wasn’t always that way.

I came to Shawshank when I was just twenty, and I am the one of the few people in our happy little family willing to own up to what they did. I committed murder. I put a large insurance policy on my wife, who was three years older than I was, and then I fixed the brakes of the Chevrolet coupe her father had given us as a wedding present. It worked out exactly as I had planned, except I hadn’t planned on her stopping to pick up the neighbor woman and the neighbor woman’s infant son on their way down Castle Hill and into town. The brakes let go and the car crashed through the bushes at the edge of the town common, gathering speed. Bystanders said it must have been doing fifty or better when it hit the base of the Civil War statue and burst into flames.

I also hadn’t planned on getting caught, but caught I was. I got a season’s pass into this place. Maine has no death penalty, but the District Attorney saw to it that I was tried for all three deaths an given three life sentences, to run one after the other. That fixed up any chance of parole I might have for a long, long time. The judge called what I had done “a hideous, heinous crime,” and it was, but it is also

in the past now. You can look it up in the yellowing files of the Castle Rock *Call*, where the big headlines announcing my conviction look sort of funny and antique next to the news of Hitler and Mussolini and FDR's alphabet soup agencies.

Have I rehabilitated myself, you ask? I don't even know what that word means, at least as far as prisons and corrections go. I think it's a politician's word. It may have some other meaning, and it may be that I will have a chance to find out, but that is the future... something cons teach themselves not to think about. I was young, good-looking, and from the poor side of town. I knocked up a pretty, sulky, headstrong girl who lived in one of the fine houses on Carbine Street. Her father was agreeable to the marriage if I would take a job in the optical company he owned and "work my way up." I found out that what he really had in mind was keeping me in his house and under his thumb, like a disagreeable pet that has not quite been housebroken and which may bite. Enough hate eventually piled up to cause me to do what I did. Given a second chance I would not do it again, but I'm not sure that means I am rehabilitated.

Anyway, it's not me I want to tell you about; I want to tell you about a guy named Andy Dufresne. But before I can tell you about Andy, I have to explain a few other things about myself. It won't take long.

As I said, I've been the guy who can get it for you here at Shawshank for damn near forty years. And that doesn't just mean contraband items like extra cigarettes or booze, although those items always top the list. But I've gotten thousands of other items for men doing time here, some of them perfectly legal but hard to come by in a place where you've supposedly been brought to be punished. There was one fellow who was in for raping a little girl and exposing himself to dozens of others; I got him three pieces of pink Vermont marble and he did three lovely sculptures out of them—a baby, a boy of about twelve, and a bearded young man. He called them *The Three Ages of Jesus*, and those pieces of sculpture are now in the parlor of a man who used to be governor of this state.

Or here's a name you may remember if you grew up north of Massachusetts—Robert Alan Cote. In 1951 he tried to rob the First Mercantile Bank of Mechanic Falls, and the holdup turned into a bloodbath—six dead in the end, two of them members of the gang, three of them hostages, one of them a young state cop who put his head up at the wrong time and got a bullet in the eye. Cote had a penny collection. Naturally they weren't going to let him have it in here, but with a little help from his mother and a middleman who used to drive the laundry truck, I was able to get it for him. I told him, Bobby, you must be crazy, wanting to have a coin collection in a stone hotel full of thieves. He looked at me and smiled and said, I know where to keep them. They'll be safe enough. Don't you worry. And he was right. Bobby Cote died of a brain tumor in 1967, but that coin collection has never turned up.

I've gotten men chocolates on Valentine's Day; I got three of those green milkshakes they serve at McDonald's around St. Paddy's Day for a crazy Irishman called O'Malley; I even arranged for a midnight showing of *Deep Throat* and *The Devil in Miss Jones* for a party of twenty men who had pooled their resources to rent the films... although I ended up doing a week in solitary for that little escapade. It's the risk you run when you're the guy who can get it.

I've gotten reference books and fuck-books, joke novelties like handbuzzers and itching powder, and on more than once I've seen that a long-timer has gotten a pair of panties from his wife or his girlfriend... and I guess you'll know what guys in here do with such items during the long nights when time draws out like a blade. I don't get all of those things gratis, and for some items the price comes high. But I don't do it *just* for the money; what good is money to me? I'm never going to own a Cadillac car or fly off to Jamaica for two weeks in February. I do it for the same reason that a good butcher will only serve you fresh meat: I got a reputation and I want to keep it. The only two things I refuse to handle are guns and heavy drugs. I won't help anyone kill himself or anyone else. I have enough killing on my mind to last me a lifetime.

Yeah, I'm a regular Neiman-Marcus. And so when Andy Dufresne came to me in 1949 and asked if I could smuggle Rita Hayworth into the prison for him, I said it would be no problem at all. And it wasn't. (KING, 1982, p. 15-17)

É uma introdução um tanto comprida, mas que diz ao leitor tudo o que Red pensa que o leitor precisa saber sobre ele, e algumas coisas próprias ao seu estilo de escrita. Ele não busca embelezar os fatos sobre si – o que, considerando sua admiração profunda por Andy, pode ser lido como uma tentativa de imitar o comportamento deste –, está na prisão há muito tempo e se orgulha de seu papel dentro da penitenciária; ocasionalmente, ele coloca alguma anedota sobre a “pequena família feliz” de Shawshank para ilustrar uma proposição, sempre situando o leitor no tempo e espaço. Ele não é um homem cruel, mas tende a ver questões sociais do ponto de vista do presidiário, e quer demonstrar que o presidiário pode às vezes ser um homem digno de compaixão; várias vezes na noveleta, o leitor poderá vê-lo comentar sobre a desumanidade da prisão perpétua, o mundo atordoante que espera o homem em liberdade condicional.

Observando a forma como Red organiza suas frases em escrita, esbarramos em uma das questões que mais importunam o ficcionista (em especial o escritor moderno): como registrar a voz e o pensamento de um personagem de pouca instrução? Red menciona, num momento posterior da narrativa, que nunca terminou o ensino médio; considerando que ele esteve na penitenciária de Shawshank há quarenta anos, é difícil acreditar que ele tem a habilidade de organizar um texto dessa maneira. Fora do universo da noveleta, é possível questionar a habilidade de Stephen King de retratar a escrita de um homem de pouca instrução, e é até possível que a narrativa de Red quebre o pacto ficcional com o leitor. Dentro do universo da noveleta, sem considerar fatores externos, podemos pensar que talvez Red não seja tão ignorante quanto diz ser; ele fala de Andy Dufresne como se os dois estivessem em patamares completamente diferentes,

mas talvez sua maneira humilde de falar de si mesmo oculte a realidade de que há sofisticação e educação nesse narrador que não acredita estar pronto para a liberdade do mundo fora de Shawshank.

Se acreditarmos que Red nem sempre é honesto a respeito de si mesmo – que a história que ele conta na verdade também é sobre ele, e que ele é um homem melhor do que acredita ser –, as inferências que derivam não do significado das suas palavras, mas das características de seu registro de linguagem ganham ainda mais relevância. Sabemos que Red está no mundo na penitenciária não apenas pelo que ele nos diz, mas pelo uso de marcas dialetais – jargões próprios da prisão como “stone hotel” e “long-timers”, e seu hábito de se referir à população de Shawshank como “happy little family”.

Comparando esse trecho com as impressões de Andy que examinei na última seção, é possível ver que, embora o registro de Red tenha um nível de sofisticação extraordinário para alguém de sua posição social, ele quase não usa as palavras de raiz latina que marcam o discurso de Andy de maneira tão veemente. Ocasionalmente, ele utiliza marcas de oralidade sintáticas e fonéticas que, embora não possam ser consideradas um recurso para criar efeito de verossimilhança com o discurso falado – uma vez que ele afirma em mais de uma ocasião estar escrevendo –, sinalizam um registro mais informal: estruturas como “sort of”, expressões como “under his thumb”. O leitor que entra em contato com este parágrafo vai ter a oportunidade de comparar seu registro com o registro de Andy posteriormente; dessa forma, é possível inferir que Red não é uma pessoa tão grave quanto o homem que admira.

Este foi o resultado das escolhas da equipe por trás da edição de 2004 de *Quatro estações*:

Existe um cara como eu em toda prisão estadual e federal da América, eu acho – eu sou o cara que pode conseguir as coisas pra você. Cigarros comprados prontos, um baseado se você preferir, uma garrafa de conhaque para comemorar a formatura de segundo grau de seu filho ou sua filha, ou quase qualquer outra coisa... isto é, qualquer outra coisa nos limites da razão. Nem sempre foi assim.

Vim para Shawshank quando tinha apenas 20 anos, e sou um dos poucos membros de nossa família feliz disposto a confessar o que fiz. Cometi um assassinato. Fiz uma grande apólice de seguro para minha mulher, três anos mais velha do que eu, e depois mexi no freio do Chevrolet esporte que o pai dela nos dera de presente de casamento. Saiu tudo exatamente como eu tinha planejado, a não ser ela ter dado carona à vizinha e seu bebê no caminho para a cidade de Castle Hill. O freio partiu, e o carro, ganhando velocidade, entrou pelos arbustos à beira da praça. Testemunhas disseram que deveria estar a 80 por hora

ou mais, quando se chocou contra a base da estátua da Guerra Civil e explodiu em chamas.

Também não tinha planejado ser preso, mas fui. Ganhei uma entrada gratuita para uma temporada nesse lugar. Em Maine, não há pena de morte, mas o promotor público fez com que eu fosse julgado pelas três mortes e recebesse três penas de prisão perpétua para cumprir uma depois da outra. Isso adiava minhas chances de receber liberdade condicional por muito, muito tempo. O juiz chamou o que eu fiz de “um crime bárbaro, abominável”, e foi mesmo, mas agora faz parte do passado. Vocês podem procurar nos arquivos amarelados do *Call* de Castle Rock onde as manchetes enormes anunciando minha condenação parecem meio estranhas e antiquadas junto às notícias sobre Hitler, Mussolini e a sopa de letrinhas da divisão de agências de Franklin Delano Roosevelt.

Vocês perguntam se me reabilitei? Nem sei o que quer dizer esta palavra, em termos de prisão e castigos. Acho que é palavra de político. Pode ter algum outro significado e pode ser que eu venha a ter uma chance de descobrir, mas isso faz parte do futuro... uma coisa sobre a qual os presos aprendem a não pensar. Eu era jovem, bonito, e da zona pobre da cidade. Engravidei uma bela garota mal-humorada e cheia de vontades que morava numa das lindas casas antigas de Carbine Street. Seu pai era a favor do casamento se eu me empregasse na ótica que ele possuía e “subisse na vida”. Descobri que o que ele queria realmente era manter-me sob o seu teto e seu domínio, como um cachorrinho temperamental que não foi bem domesticado e pode morder. Tanto ódio acumulado finalmente me levou a fazer o que fiz. Se tivesse uma segunda chance, não faria de novo, mas não sei se isso quer dizer que me reabilitei.

De qualquer maneira não é sobre mim que eu quero falar; quero lhes falar sobre um cara chamado Andy Dufresne. Mas antes de poder falar sobre Andy, preciso explicar algumas outras coisas a meu respeito. Não vai demorar.

Como disse antes, sou o cara que consegue as coisas aqui em Shawshank há quase 40 anos. E não são só artigos de contrabando como cigarros especiais e bebidas, embora esses artigos sempre encabeçam a lista. Já consegui milhares de outros artigos para os homens que cumprem suas penas aqui, alguns dos quais perfeitamente legais embora difíceis de conseguir num lugar onde você veio pra ser punido. Havia um camarada que veio para cá por estuprar uma menina e se exibir para uma dúzia de outras; consegui para ele três peças de mármore rosa de Vermont com as quais fez três esculturas lindas – um bebê, um garoto de 12 anos e um rapaz barbado. Chamou-as de *As Três Idades de Jesus* e estão agora na sala de visitas de um homem que foi governador deste estado.

Um nome do qual vocês devem lembrar se cresceram no norte de Massachusetts é Robert Alan Cote. Em 1951, ele tentou assaltar o First Mercantile Bank de Mechanic Falls, e a tentativa acabou numa chacina – seis mortos, dois deles membros da quadrilha, três reféns e um jovem policial que levantou a cabeça na hora errada e levou uma bala no olho. Cote tinha uma coleção de moedas. Claro que não iam deixar que ele ficasse com ela aqui, mas, com uma ajudazinha de sua mãe e de um intermediário que dirigia o caminhão da lavanderia, pude conseguir isso pra ele. Eu lhe disse: “Bobby, você deve estar maluco de querer ter uma coleção de moedas neste ‘hotel’ cheio de ladrões.” Ele me olhou, sorriu e falou: “Sei onde guardar. Ficará em lugar

seguro. Não se preocupe.” E ele estava certo. Bobby Cote morreu de tumor cerebral em 1967, mas aquela coleção nunca apareceu.

Já consegui chocolates para os detentos no Dia dos Namorados; consegui três daqueles *milk shakes* verdes que o McDonald’s serve no dia de São Patrício para um irlandês maluco chamado O’Malley; consegui até uma sessão de meia-noite de *Garganta Profunda* e *O Diabo e Miss Jones* para um grupo de 20 homens que fizeram uma “vaquinha” para alugar os filmes... embora tenha acabado passando uma semana na solitária por essa pequena travessura. É o risco que se corre quando se é o cara que arruma as coisas.

Já consegui obras de referência e livros de sacanagem, novidades engraçadas como aparelhinhos pra dar choque quando se aperta a mão de alguém, pó-de-mico e mais de uma vez consegui para os “perpétuos” calcinhas de suas esposas ou namoradas... e imagino que você saiba o que um cara faz com essas coisas nas longas noites em que o tempo se arrasta como uma lesma. Não consigo todas essas coisas de graça, e para alguns artigos o preço é alto. Mas não faço só pelo dinheiro; de que vale o dinheiro para mim? Nunca vou ter um Cadillac nem viajar para a Jamaica por duas semanas em fevereiro. Faço pelo mesmo motivo que um bom açougueiro só lhe vende carne fresca: adquirir uma reputação e quero mantê-la. As duas únicas coisas que me recuso a conseguir são armas e drogas pesadas. Não vou ajudar ninguém a se matar nem a matar os outros. Já tenho homicídio nas costas para a vida inteira.

É, sou um Neiman-Marcus profissional. E assim, quando Andy Dufresne se aproximou de mim em 1949 e perguntou se eu poderia trazer Rita Hayworth clandestinamente para a prisão, respondi que não seria problema. E não foi mesmo. (KING, 2004, p. 15-16)

O texto dessa edição é idêntico ao texto da edição de 2001, provavelmente porque edições do trabalho de King de 2004 da Planeta DeAgostini são baseadas em edições anteriores da Objetiva. A edição de 2013 também reproduz o mesmo texto sem alterações. Existem algumas mudanças em relação à tradução publicada em 1991, que parecem sinalizar um esforço de adequação do registro de Red a um padrão lingüístico pouco mais informal: “signifique dizer que me reabilitei” vira “quer dizer que me reabilitei” e “voluntariosa” vira “cheia de vontades”, por exemplo. Há também soluções que vão no sentido contrário – “livros de referência” vira “obras de referência” – mas trata-se, provavelmente, de algo pontual.

Concluí na análise de Andy que havia uma sutil diferença na forma como o original lidava com seu registro sofisticado e na forma como a tradução lidava com o seu registro sofisticado, o que poderia levar o seu personagem a ser interpretado de maneira ligeiramente diversa. O mesmo não parece acontecer no tratamento dado ao registro de Red. Uma possível hipótese é que, devido ao fato do registro de Red ter poucas marcas de oralidade – como mencionado na análise do texto original –, mas também pouco uso de vocabulário sofisticado de raiz latina – que, como discutido na

sessão anterior, traz consigo conotações que o português tem dificuldade de transmitir –, não havia muito espaço para que divergências similares ocorressem.

Algumas alterações se destacam: o breve diálogo entre Red e Bobby Cote, no original inserido no meio de um parágrafo sem qualquer demarcação de fala, aqui se coloca entre aspas. Isso torna este trecho a primeira instância de uma fala de Red claramente marcada como discurso direto – algo que, no original, acontece somente doze páginas depois. Este fato, bem como a neutralização de alguns jargões de prisão – “cons” é traduzido como “presos”, “stone hotel” perde o adjetivo e vira apenas “hotel”, e “long-timers”, inserido naturalmente no texto original, é aqui marcado por aspas – pode indicar uma postura mais aberta por parte de Red em relação a revelar coisas sobre si dentro do texto traduzido. Red mostra o mundo de Shawshank, se apresentando claramente como alguém deste mundo, e não disponibilizando muita informação sobre si e suas reações a certos eventos – afinal, não é a sua história –, o que pode ser interpretado dentro do universo do texto como uma relutância a admitir os fatos difíceis com que luta (a impossibilidade de sobreviver no mundo lá fora, a dura realidade dentro da cadeia, o fato de que, ao contrário de Andy, Red deixa Shawshank defini-lo). Ao considerar estas pequenas mudanças do texto traduzido como sinal desta postura mais aberta, é possível levar esta linha de pensamento adiante e enxergar o Red do texto traduzido como uma pessoa capaz de se ver liberta, redimida pela fuga de Andy antes mesmo do epílogo em que finalmente recebe liberdade condicional.

Como mencionado, no original, a primeira vez que a voz de Red é marcada como discurso direto acontece nove páginas depois da introdução, após o relato do julgamento de Andy e de sua entrada em Shawshank. A cena relata o primeiro contato entre eles, quando Andy se aproxima de Red para comprar um martelo de quebrar pedras (que na tradução vira um cinzel). Nesse trecho, o narrador procura demonstrar quais foram suas primeiras impressões a respeito de Andy – mas, considerando que, até esse ponto, ele não permitiu ao leitor que ouvisse sua voz quando não organizada em forma de narração, o diálogo que serve para estabelecer o início da camaradagem entre os dois também é um diálogo que revela algumas coisas sobre seu personagem.

He smiled a little at that. “I wonder if you could get me a rock-hammer.”

“What would that be, and why would you want it?”

Andy looked surprised. “Do you make motivations a part of your business?” With words like these I could understand how he had gotten a reputation for being the snobby sort, the kind of guy who

likes to put on airs—but I sensed a tiny thread of humor in his question.

“I’ll tell you,” I said. “If you wanted a toothbrush, I wouldn’t ask questions. I’d just quote you a price. Because a toothbrush, you see, is a non-lethal sort of an object.”

“You have strong feelings about lethal objects?”

“I do.”

An old friction-taped baseball flew toward us and he turned, cat-quick, and picked it out of the air. It was a move Frank Malzone would have been proud of. Andy flicked the ball back to where it had come from—just a quick and easy-looking flick of the wrist, but that throw had some mustard in it, just the same. I could see a lot of people were watching us with one eye as they went about their business. Probably the guards in the tower were watching, too. I won’t gild the lily; there are cons that swing weight in any prison, maybe four or five in a small one, maybe two or three dozen in a big one. At Shawshank I was one of those with some weight, and what I thought of Andy Dufresne would have a lot to do with how his time went. He probably knew it, too, but he wasn’t kowtowing or sucking up to me, and I respected him for that.

“Fair enough. I’ll tell you what it is and why I want it. A rock hammer looks like a miniature pickaxe—about so long.” He held his hands about a foot apart, and that was when I first noticed how neatly kept his nails were. “It’s got a small sharp pick on one end and a flat, blunt hammerhead on the other. I want it because I like rocks.”

“Rocks,” I said.

“Squat down here a minute,” he said.

I humored him. We hunkered down on our haunches like Indians.

Andy took a handful of exercise yard dirt and began to sift between his neat hands, so it emerged in a fine cloud. Small pebbles were left over, one or two sparkly, the rest dull and plain. One of the dull ones was quartz, but it was only dull until you’d rubbed it clean. Then it had a nice milky glow. Andy did the cleaning and then tossed it to me. I caught it and named it.

“Quartz, sure,” he said. “And look. Mica. Shale. Silted granite. Here’s a piece of graded limestone, from when they cut this place out of the side of the hill.” He tossed them away and dusted his hands. “I’m a rockhound. At least... I *was* a rockhound. In my old life. I’d like to be one in again, on a limited scale.”

“Sunday expeditions on the exercise yard?” I asked, standing up. It was a silly idea, and yet... seeing that little piece of quartz had a given heart a funny tweak. I don’t know exactly why; just an association with the outside world, I suppose. You didn’t think of such things in terms of the yard. Quartz was something you picked out of a small, quick-running stream.

“Better to have Sunday expeditions here than no Sunday expeditions at all,” he said.

“You could plant an item like that rock-hammer in somebody’s skull,” I remarked.

“I have no enemies here,” he said, quietly.

“No?” I smiled. “Wait a while.”

“If there’s trouble, I can handle it without using a rock-hammer.”

“Maybe you want to try an escape? Going under the wall? Because if you do—”

He laughed politely. When I saw the rock-hammer three weeks later, I understood why.

“You know,” I said, “if anyone sees you with it, they’ll take it away. If they saw you with a spoon, they’d take it away. What are you going to do, just sit down here in the yard and start bangin away?”

“Oh. I believe I can do a lot better than that.”

I nodded. That part of it really wasn’t my business, anyway. A man engages my services to get him something. Whether he can keep it or not after I get it is his business.

“How much would an item like that go for?” I asked. I was beginning to enjoy his quiet, low-key style. When you’ve spent ten years in stir, as I had then, you can get awfully tired of the bellowers and the braggarts and the loud-mouths. Yes, I think it would be fair to say I liked Andy from the first.

“Eight dollars in any rock-and-gem shop,” he said, “but I understand that in a business like yours you work on a cost-plus basis—”

“Cost plus ten per cent is my going rate, but I have to go up some on a dangerous item. For something like the gadget you are taking about, it takes a little more goose-grease to get the wheels turning. Let’s say ten dollars.”

“Ten it is.”

I looked at him, smiling a little. “Have you *got* ten dollars?”

“I do,” he said quietly.

A long time after, I discovered that he had better than five hundred. He had brought it with him. When they check you in at this hotel, one of the bellhops is obliged to bend you over and take a look up your works—but there are a lot of works, and, not to put too fine a point on it, a man who is really determined can get a fairly large item quite a ways up them—far enough to be out of sight, unless the bellhop you happen to draw is in the mood to pull on a rubber glove and go prospecting.

“That’s fine,” I said. “You ought to know what I expect if you get caught with what I get you.”

“I suppose I should,” he said, and I could tell by the slight change in his gray eyes that he knew exactly what I was going to say. It was a slight lightening, a gleam of his special ironic humor.

“If you get caught, you’ll say you found it. That’s about the long and short of it. They’ll put you in solitary for three or four weeks... plus, of course, you’ll lose your toy and you’ll get a black mark on your record. If you give them my name, you and I will never do business again. Not for so much as a pair of shoelaces or a bag of Bugler. And I’ll send some fellows around to lump you up. I don’t like violence, but you’ll understand my position. I can’t allow it to get around that I can’t handle myself. That would surely finish me.”

“Yes. I suppose it would. I understand, and you don’t need to worry.”

“I never worry,” I said. “In a place like this there’s no percentage in it.” (KING, 1982, p. 28-30).

Selecionei uma grande parte da cena porque contém vários momentos importantes em termos de caracterização dos dois personagens; estabelecer o interesse de Andy em pedras e sua destreza com as mãos serve como *foresight* para sua futura fuga da prisão, e a impressão que a visão do cristal de quartzo causa em Red permite

que o leitor visualize pela primeira vez seu anseio pelo mundo exterior, enquanto que sua firmeza em estabelecer os termos da transação com Andy Dufresne reforça a impressão de que Red é uma parte do mundo de Shawshank – e que ele encontra conforto nas estruturas cimentadas de seu comércio, no fato de que seu papel o torna um homem privilegiado dentro da penitenciária estadual. Observando a maneira tranquila e confiante com que ele lida com Andy, é possível entender porque, ao fim do livro, ele diz temer o homem que seria no mundo lá fora.

Parte dessas inferências pode ser feita pelo significado das palavras que Red e Andy trocam – quando o narrador menciona ter sido tocado pela visão do quartzo, ele não parece dar motivos para que o leitor desconfie do que diz – mas, novamente, King utiliza recursos linguísticos como forma de auxiliar na caracterização dos personagens. Red é um dos poucos personagens que acompanha o registro de Andy sem problema algum – ao contrário de Bogs Diamond, que fica surpreso quando Andy o desafia, ou dos guardas da prisão, que chamam a atenção para a escolha de palavras do protagonista. Embora Red comente internamente que a maneira como Andy usa as palavras pode levar as pessoas a vê-lo como um homem convencido, ele não tem nenhuma dificuldade em entender o significado dos termos mais floreados que o protagonista usa, nem menciona em voz alta que o registro de Andy é muito sofisticado para o espaço da prisão. O contraste óbvio que geralmente ocorre nas conversas de Andy com outros personagens não parece estar presente aqui.

Podemos perceber também que embora a narração de Red não seja especialmente marcada de nenhuma forma – não se a compararmos à voz de Bogs Diamond ou à agressividade do guarda Hadley, por exemplo –, a fala que é sinalizada como discurso direto difere um pouco de sua voz de narrador; ele usa mais jargões de prisão, como “black mark on your record”, e marcas de oralidade, como “bangin” (marca fonética) “lump you up” e “goose-grease” (marcas lexicais) e o uso de “to get” com o sentido de “to have” (marcas sintáticas). Uma parte disto provavelmente se deve ao fato de que, pela primeira vez no texto, o leitor tem a oportunidade de experimentar a “fala” de Red, e não somente sua narração escrita; é possível inferir também que Red esteja forçando um pouco estes aspectos de seu registro em uma tentativa de intimidar Andy.

Na edição de 2013, a cena foi recriada da seguinte maneira:

Ele deu um breve sorriso.

— Será que você me conseguiria um cinzel?

— O que é isso, e por que você quer?

Andy pareceu surpreso.

— As motivações fazem parte do seu negócio? — Usando palavras assim, dava para entender porque ele ganhou a fama de pretensioso, o tipo do cara com ares de grandeza; mas percebi uma minúscula ponta de humor em sua pergunta.

— Escute bem — respondi. — Se você quisesse uma escova de dentes, eu não faria perguntas. Eu diria o preço. Porque, veja bem, uma escova de dentes é um objeto não letal.

— Você se opõe a objetos letais?

— Sim, me oponho.

Uma bola de beisebol, velha e remendada com fita isolante, voou em nossa direção, e ele se virou com uma agilidade felina e pegou-a no ar. Foi uma jogada que deixaria Frank Malzone orgulhoso. Andy atirou a bola de volta — só um movimento de pulso, rápido e aparentemente fácil, mas naquele arremesso tinha malícia. Eu podia ver muita gente nos observando de rabo de olho enquanto faziam outras coisas. Provavelmente os guardas na torre estavam olhando também. Não vou chover no molhado, mas em qualquer prisão há detentos que têm influência, talvez uns quatro ou cinco em uma prisão pequena, talvez umas duas ou três dúzias em uma grande penitenciária. Em Shawshank, eu era um desses, e o que eu achava de Andy Dufresne teria muito a ver com o modo pelo qual ele passaria a sua estada aqui. Ele sabia disso também, mas não estava me bajulando ou puxando o meu saco, e por esse motivo eu o respeitei.

— É justo. Vou lhe dizer o que é um cinzel e porque o quero. Um cinzel parece com uma picareta em miniatura... desse tamanho. — Ele colocou as mãos cerca de 30 centímetros distantes uma da outra, e foi quando notei como suas unhas eram aparadas e limpas. — Tem uma ponta afiada numa extremidade e uma cabeça de martelo chata e rombuda na outra. Eu quero um porque gosto de rochas.

— Rochas — repeti.

— Sente aqui um pouco — disse ele.

Fiz sua vontade. Nos agachamos como índios.

Andy pegou um bocado de terra do pátio e peneirou-a com suas mãos limpas, de maneira que saísse como uma nuvem fina. Sobraram pequenos seixos, um ou dois faiscantes, o resto opaco e feio. Um dos opacos era quartzo, mas era opaco só até que se esfregasse, limpando-o. Aí tinha um bonito brilho leitoso. Andy limpou-o e jogou-o para mim. Peguei-o e disse o nome:

— Quartzo, com certeza — ele concordou. — E olhe só: mica, xisto, granito sedimentado. Esse é um terreno de rocha calcária em declive, da época em que cortaram este lugar do lado do morro. — Jogou-os fora e limpou as mãos. — Sou um “caça-rochas”. Pelo menos... *era* um “caça-rochas”. Na minha antiga vida. Gostaria de sê-lo outra vez, numa escala reduzida.

— Excursões domingueiras pelo pátio de exercícios? — perguntei, me levantando. Era uma ideia boba, e ainda assim... aquele pedacinho de quartzo me deu um aperto estranho no coração. Não sei exatamente por quê; só uma associação com o mundo lá fora, acho eu. Não se pensa em encontrar tais coisas em um pátio de prisão. Quartzo é algo que se acha em riachos pequenos e velozes.

— Melhor ter excursões domingueiras aqui do que não tê-las — retorquiu ele.

— Você poderia enfiar o cinzel no crânio de alguém — observei.

— Não tenho inimigos aqui — disse ele calmo.

— Não? — Eu sorri. — Espere só um pouco.

— Se houver problemas, posso resolver sem usar o cinzel.

— Talvez você queira tentar fugir... Passar sob o muro. Porque se você tentar...

Ele sorriu educadamente. Três semanas depois, quando vi o cinzel, entendi o porquê.

— Olha — disse eu —, se descobrem você com isso, vão tomar. Se eles vissem você com uma colher, também iam tomar. O que é que você vai fazer, sentar aqui no pátio e começar a martelar?

— Acho que posso fazer melhor do que isso.

Assenti com a cabeça. De qualquer jeito, essa parte não era da minha conta. Um cara contrata meus serviços para arranjar alguma coisa para ele. Se ele vai poder guardá-la ou não, é problema dele.

— Quanto custaria um artigo como esse? — perguntei. Eu estava começando a gostar de seu jeito calmo e discreto. Quando você passa dez anos no xadrez, fica terrivelmente cansado dos valentões e papos-furados. Sim, seria justo dizer que gostei de Andy desde o começo.

— Oito dólares em qualquer loja de pedras semipreciosas — disse ele —, mas sei que num negócio como o seu existe um adicional...

— Minha taxa atual é um adicional de dez por cento, mas cobro mais por um artigo perigoso. Para o tipo de coisa que você quer, é preciso um pouco mais de “graxa” para fazer a engrenagem funcional. Vamos dizer dez dólares.

— Está bem, dez.

Olhei para ele sorrindo.

— Você tem dez dólares?

— Tenho — disse ele calmamente.

Muito tempo depois, descobri que ele tinha trazido mais de quinhentos dólares. Quando você se registra neste “hotel”, um dos guardas faz você curvar-se e dá uma olhada no seu “negócio” — mas há muitos “negócios” para olhar e, para falar sem rodeios, se o cara realmente estiver a fim, pode enfiar um objeto bem grande no seu “negócio” — fundo o bastante para sumir de vista, a não ser que o guarda esteja disposto a usar uma luva de borracha e cutucar.

— Está bem — disse eu. — Você deve saber o que eu espero que diga se for apanhado com o artigo que eu arrumar.

— Acho que sei — percebi pela sutil mudança em seus olhos cinzentos que ele sabia exatamente o que eu ia dizer. Era um leve brilho, um lampejo de seu humor especial irônico.

— Se você for apanhado, dirá que achou. Isso é para encurtar a história. Vão colocar você na solitária por três ou quatro semanas... e mais, é claro, você vai perder o seu brinquedo e ganhar uma nota ruim no seu boletim. Se você disser meu nome a eles, nunca mais faremos negócios. Nem para um par de cadarços de tênis ou um saco de batatinha frita. E eu mandaria uns caras para te botar na linha. Não gosto de violência, mas você entende minha posição. Não posso deixar que pensem que não sei me defender. Seria o meu fim.

— É, acho que sim. Eu entendo, não precisa se preocupar.

— Eu nunca me preocupo — respondi. — Num lugar como esse, não se ganha nada com isso. (KING, 2013, p. 29-32).

O texto é virtualmente idêntico ao publicado na edição de 1991, salvo por pequenas alterações que parecem ter sido feitas para conferir mais verossimilhança às falas de Red; em destaque ficam a substituição de “pequeninhos e velozes riachos” por “riachos pequenos e velozes”, “fanfarrões” por “valentões”, e a transformação de “mandar uns caras te acertar” em “mandar uns caras para te botar na linha” – expressões que parecem ter um significado e conotação similares, embora uma delas seja mais abstrata. Com a exceção desta última, muitas dessas mudanças já podem ser observadas nas edições de 2001 e 2004 de *Quatro estações*.

Observamos na seção dedicada a Andy que muito de seu registro sofisticado não foi expresso da mesma maneira na tradução, levando a sua atitude ousada a tomar uma posição de destaque em relação ao registro sofisticado que sempre emprega. Quando pensamos no personagem de Andy, sempre é preciso levar em conta as consequências destas inferências – especialmente nos momentos em que ele interage com outros personagens, uma vez que uma mudança no personagem do protagonista afeta os sentidos que vai ganhando na leitura, e a maneira como todos os outros personagens se relacionam com ele. Nesse trecho traduzido, Andy não utiliza o mesmo tipo de sofisticação que ele utiliza no original – geralmente marcado por expressões de raiz latina –, mas alguma sofisticação acaba implícita em palavras com uma conotação mais literária, como “motivações”, e o uso de ênclise junto com o verbo “ser”, resultando na forma “sê-lo”. O fato de que essa sofisticação se faz sentir em sua conversa com Red – mas não necessariamente em sua conversa com Bogs Diamond – pode ser entendido de várias maneiras; Andy pode estar tentando intimidar Red, ou medir seu caráter de forma semelhante à que ele usou com o guarda Hadley. Se escolhermos ler as intenções de Andy dessa forma, a habilidade de Red de entrar em seu registro sem chamar a atenção para sua escolha de palavras pode se tornar uma previsão em relação ao personagem do narrador – Red é o único que reconhece a aura de dignidade de Andy pelo que ela é, e é o único que ao fim da noveleta Andy passa a considerar como um amigo.

Em uma conversa na fase final da noveleta, Red vai dizer explicitamente que é um homem influenciado demais pela instituição onde vive, expressando seu medo de perder seu papel definido dentro de Shawshank em troca de uma realidade onde não é ninguém. Mas, a essa altura, nem o leitor do texto original nem o leitor do texto traduzido precisam realmente dessa informação, uma vez que ela está implícita em muito do que Red diz e na maneira como o diz – como suas tentativas de amenizar os fatos terríveis da prisão com metáforas engraçadas como comparar Shawshank a um

hotel. O leitor pode perceber que Red não é agressivo como tenta mostrar pelo contraste entre narração e falas marcadas como discurso direto, que é transmitido na tradução pelo uso de marcas de oralidade lexicais como “graxa” – palavra que é destacada entre aspas –, “nota ruim no boletim”, e “botar na linha”; termos desse tipo não surgem muito na narração, que acaba neutralizando a metáfora de Red sobre hotéis ao se referir aos “bellhops” simplesmente como “guardas”.

Se, no início da noveleta, Red diz tudo aquilo sobre si que pensa que o leitor precisa saber, no decorrer da cena ele acaba por mostrar facetas de seu personagem que talvez nem ele mesmo perceba, e o que ele demonstra em sua conversa com Andy serve de *foresight* para seu papel surpreendentemente importante na história; afinal, se a maior parte da noveleta é a história de Andy, o epílogo é a história de Red, e as circunstâncias que levaram o ex-presidiário ao momento em que encontra a pedra que Andy lhe deixou em um campo com dicas de como segui-lo para seu refúgio no México têm início nesta primeira conversa entre os dois – tanto no significado de suas palavras como nas inferências que podem ser feitas pelas características da voz de seu personagem.

5.2 APT PUPIL

Apt pupil, ou *Summer of corruption*, é a segunda noveleta de *Different seasons*. Os protagonistas são o jovem Todd Bowden – um garoto americano com traços de transtorno de personalidade antissocial – e o velho alemão Kurt Dussander – um ex-oficial nazista que costumava comandar um campo de concentração e está se escondendo nos Estados Unidos. Se *Rita Hayworth and the Shawshank redemption* tem a intenção de contar sobre a vida e fuga da prisão de Andy Dufresne, *Apt pupil* não tem um enredo montado e definido: a história gira em torno do relacionamento parasítico e doentio dos dois personagens, acompanhando a deterioração de suas mentes e culminando em um epílogo em que ambos acabam por se destruir por força da essência do mal que continham. Esta noveleta é a única em *Different seasons* com narração em terceira pessoa limitada.

5.2.1 Todd Bowden

Ao contrário de *Rita Hayworth and the Shawshank redemption*, em que o papel de protagonista de Andy é mais bem definido em relação aos outros personagens, Todd Bowden e Kurt Dussander são igualmente relevantes para *Apt pupil*; a história necessita da presença dos dois, e ambos têm seus motivos e atitudes explorados em igual medida. Todd sobressai um pouco mais que Dussander por ser o primeiro personagem a aparecer na noveleta – a história inicia quando ele vai fazer o primeiro contato com Dussander – e o único dos dois a sobreviver no final, embora à custa de sua sanidade.

A primeira cena que desejo destacar é a primeira conversa de Todd com Dussander, quando o garoto bate à porta do velho alemão e revela saber sua identidade. Logo de início, o narrador nos informa que Todd tem a aparência de um típico adolescente americano; essa conversa tem como um de seus objetivos desconstruir esse estereótipo ao mostrar a verdadeira natureza por trás dessa aparência.

The eyes looking at Todd were watchful but deeply sunken, laced with snaps of red. Todd felt an instant of deep disappointment. The guy *did* look a little bit like Albert Einstein, and he *did* look a little bit like Boris Karloff, but what he looked like more than anything else was one of the seedy old winos that hung around down by the railroad yard. But of course, Todd reminded himself, the man had just gotten up. Todd had seen Denker many times before today (although he had been careful to make sure that Denker hadn't seen *him*, no way, José), and on his public occasions, Denker looked very natty, every inch an officer in retirement, you might say, even though he was seventy-six if the articles Todd had read at the library had his birth-date right. One the days when Todd had shadowed him to the Shoprite where Denker did his shopping or to one of the three movies theaters on the bus line—Denker had no car—he was always dressed in one of three neatly kept suits, no matter how warm the weather. If the weather looked threatening he carried a furled umbrella under one arm like a swagger stick. He sometimes wore a trilby hat. And on the occasions when Denker went out, he was always neatly shaved and his white moustache (worn to conceal an imperfectly corrected hairlip) was carefully trimmed.

“A boy,” he said now. His voice was thick and sleepy. Todd saw with new disappointment that his robe was faded and tacky. One rounded collar point stood up at a drunken angle to poke at his wattled neck. There was a splotch of something that might have been chili or possibly A-1 Steak Sauce on the left lapel, and he smiled of cigarettes and stale booze.

“A boy,” he repeated. “I don't need anything, boy. Read the sign. You can read, can't you? Of course you can. All American boys can read. Don't be a nuisance, boy. Good day.”

The door began to close.

He might have dropped it right there, Todd thought much later on one of the nights when sleep was hard to find. His disappointment at seeing the man for the first time at close range, seeing him with his street-face put away—hanging in the closer, you might say, along with

his umbrella and his trilby—might have done it. It could have ended in that moment, the tiny, unimportant snicking sound of the latch cutting off everything that happened later as neatly as a pair of shears. But, as the man himself had observed, he was an American boy, and he had been taught that persistence is a virtue.

“Don’t forget your paper, Mr. Dussander,” Todd said, holding the *Times* out politely.

The door stopped dead in its swing, still inches from the jamb. A tight and watchful expression flitted across Kurt Dussander’s face and was gone at once. There might have been fear in that expression. It was good, the way he had made that expression disappear, but Todd was disappointed for the third time. He hadn’t expected Dussander to be good; he had expected Dussander to be *great*.

Boy, Todd thought with real disgust. *Boy oh boy*.

He pulled the door open again. One hand, bunched with arthritis, unlatched the screen door. The hand pushed the screen door open just enough to wriggle through like a spider and close over the edge of the paper Todd was holding out. The boy saw with distaste that the old man’s fingernails were long and yellow and horny. It was a hand that had spent most of its waking hours holding one cigarette after another. Todd thought smoking was a filthy dangerous habit, one he himself would never take up. It really was a wonder that Dussander had lived as long as he had.

The old man tugged. “Give me my paper.”

“Sure thing, Mr. Dussander,” Todd released his hold on the paper. The spider-hand yanked it inside. The screen closed.

“My name is Denker,” the old man said. “Not this Doo-Zander. Apparently you cannot read. What a pity. Good day.”

The door started to close again. Todd spoke rapidly into the narrowing gap. “Bergen-Belsen, January 1943 to June 1943. Auschwitz, June 1943 to June of 1944, *Unterkommandant*. Patin—”

The door stopped again. The old man’s pouched and pallid face hung in the gap like a wrinkled, half-deflated balloon. Todd smiled. (KING, 1982, 114-115).

Desde o início da noveleta – “He looked like the total all-American kid as he pedaled his twenty-six-inch Schwinn (...)” – até o final deste capítulo (a noveleta é separada em pequenos capítulos enumerados de 1 a 29), um entre vários aspectos de Todd se destaca: sua preocupação com aparências. A essa altura da história, o leitor ainda não sabe a razão de Todd buscar contato com Dussander – a bem dizer, o leitor ainda não tem ideia da identidade de Dussander –, mas é fácil perceber que há algo estranho em suas atitudes e abordagem. O leitor pode perceber que Todd acredita que Dussander é uma pessoa potencialmente ameaçadora e perigosa, comparando-o a Boris Karloff – conhecido no mundo do cinema por sua atuação como o monstro de Frankenstein no filme de 1931 e outras figuras sombrias –, mas em nenhum momento Todd mostra o receio que se esperaria de um garoto de treze anos prestes a confrontar um inimigo. Desta forma, sua preocupação com a aparência de Dussander e seu hábito

de fumar funcionam como ironia dramática; embora Todd se preocupe com o seu corpo e com a impressão que seu corpo (e o de Dussander) passam, é claro para o leitor desde o início que há algo de errado com ele em um nível mental e espiritual, que roupas limpas e dentes escovados não podem consertar.

Outras inferências podem ser feitas a partir de características da fala de Todd. Pelas analogias que faz, o leitor pode ser levado a crer imaturidade do personagem; por exemplo, ele compara um ex-oficial nazista a um ator de vilões de cinema, esperando que a aparência externa de Dussander seja idêntica à interna. Podemos ver também algumas marcas de oralidade e marcas dialetais que podem ser atribuídas à sua fala adolescente, como se referir a um senhor de setenta e seis anos como “the guy”, usar adjetivos como “natty” e “tacky”, e enfatizar sua posição com expressões marcadamente datadas – “no way, José” se destaca como o exemplo mais evidente; ele vai depois contar a Dussander que ele realmente “grooves on concentration camp stuff.” Sua fala casual e natural fica em contraste com o registro mais rígido e sofisticado de Dussander, marcando as diferenças entre eles logo de início.

As ocorrências de marcas dialetais e lexicais nesse trecho acontecem no narrador e não em momentos marcados como discurso direto; considero que, no decorrer da noveleta, o narrador em terceira pessoa limitada se deixa contaminar por Todd, Dussander, e outros personagens menores em trechos alternados. Teremos a oportunidade de comparar a influência da vo dos personagens no narrador quando examinarmos trechos de Dussander.

Vejamos como o trecho escolhido foi recriado na edição de 1991 de *Quatro estações*.

Os olhos que fitavam Todd eram atentos mas profundamente encovados, com manchas vermelhas. Todd sentiu um momento de profundo desapontamento. O cara realmente parecia-se um pouco com Albert Einstein e de fato lembrava Boris Karloff, mas acima de tudo parecia aqueles bêbados velhos e maltrapilhos que perambulavam pelo pátio de manobras da estrada de ferro.

Mas claro, lembrou Todd, o homem tinha acabado de acordar. Todd tinha visto Denker várias vezes antes daquele dia (embora tivesse sido muito cuidadoso para não se deixar ver, de jeito nenhum) e em suas aparições públicas Denker tinha uma aparência muito elegante, podia-se dizer que era um perfeito oficial aposentado, apesar de seus setenta e seis anos, se é que os artigos que lera na biblioteca davam sua data de nascimento correta. Nos dias que Todd o seguira como uma sombra até o shopping em que Denker fazia compras ou até um dos três cinemas, de ônibus, – Denker não tinha carro – estava sempre com um dos três ternos cuidadosamente guardados, não importa o calor que

estivesse fazendo. Se o tempo parecesse ameaçador, carregava um guarda-chuva debaixo do braço, como se fora uma bengala. Às vezes usava um chapéu de feltro com uma coroa aplicada. E nas ocasiões em que Denker saía estava sempre bem barbeado e o bigode branco (que usava para esconder um lábio leporino mal operado), bem aparado.

— Um garoto — disse ele. Sua voz estava grossa e sonolenta. Todd reparou com novo desapontamento que seu roupão estava desbotado e surrado. Uma extremidade arredondada da gola estava levantada como a de um bêbado, espetando-lhe o pescoço empapado. Havia uma mancha na lapela esquerda que devia ser de *chili* ou de molho para carne, e cheirava a cigarro e bebida azeda.

— Um garoto — repetiu. — Não preciso de nada, garoto. Leia o aviso. Sabe ler, não sabe? Claro que sabe. Todos os garotos americanos sabem ler. Não me amole, garoto. Bom dia.

A porta começou a se fechar.

Devia ter acabado ali mesmo, pensou Todd muito tempo depois numa noite em que foi difícil pegar no sono. Sua decepção ao ver o homem pela primeira vez de perto, sem a fisionomia pública que fora deixada no armário junto com o guarda-chuva e o chapéu, pode-se dizer, poderia tê-lo feito desistir. Poderia ter acabado naquele momento, o pequeno estalido da fechadura cerrando tudo como um tesourão. Mas, como o próprio homem observara, era um garoto americano, e haviam lhe ensinado que a persistência é uma virtude.

— Não esqueça seu jornal, Sr. Dussander — disse Todd entregando-lhe o *Times* gentilmente.

A porta parou de repente seu movimento, a alguns centímetros da ombreira. Uma expressão tensa e alerta cruzou o rosto de Kurt Dussander, desaparecendo em seguida. Talvez houvesse medo naquela expressão. A maneira como fizera a expressão desaparecer fora satisfatória, mas Todd decepcionou-se pela terceira vez. Não esperava que Dussander fosse satisfatório, esperava que fosse *brilhante*.

Essa não, pensou Todd realmente aborrecido, *essa não*, *essa não*.

Abriu a porta novamente. Uma das mãos, deformada de artrite, destrancou a porta da grade. A mão empurrou a porta na medida suficiente para que passasse como se fosse uma aranha, e fechou-a sobre a ponta do jornal que Todd segurava. O garoto observou com repugnância que as unhas do velho eram grandes, amarelas e deformadas. Era a mão que passava o dia segurando um cigarro atrás do outro. Todd achava que fumar era um hábito ruim e perigoso, que nunca iria adquirir. Realmente era um milagre que Dussander tivesse vivido tanto tempo.

O velho puxou: — Dê-me o jornal.

— Claro, Sr. Dussander — Todd soltou o jornal. A mão de aranha puxou-o para dentro. A porta de grade fechou-se.

— Meu nome é Denker — disse o velho. — Nada de Doo-Zander. Parece que não sabe ler. Que pena. Bom dia.

A porta começou a fechar novamente. Todd falou rápido pelo vão que ia se estreitando. — Bergen-Belsen, janeiro de 1943 a junho de 1943. Auschwitz, junho de 1943 a junho de 1944, *Unterkommandant*. Patin...

A porta parou de novo. O rosto inchado e pálido do velho apareceu no vão como um balão meio murcho e enrugado. Todd sorriu. (KING, 1991, p. 107-109.)

O texto da edição de 2001 é virtualmente idêntico, com algumas alterações de parágrafos segundo a chamada norma padrão, e certa alteração de vocabulário em momentos singulares: “guardados” é substituído por “passados” – provavelmente porque traduzir “neatly kept suits” por “ternos cuidadosamente guardados” foi um lapso da tradução –, “tesourão” é substituído pelo termo mais atual “podadeira”, e “fechou-a” é substituído por “fechou-se”, provavelmente para remover ambiguidades em relação ao ato de Dussander de apanhar o jornal das mãos de Todd. Algumas ocorrências de pretérito mais-que-perfeito são substituídas por formas verbais como o subjuntivo. O texto da edição de 2013 não tem alterações notáveis comparado com o de 2001.

O texto traduzido recria a principal característica de Todd no texto original; ao observá-lo, se torna claro para o leitor que Todd é extremamente preocupado com aparências, e que há alguma coisa errada com o garoto. As referências a Albert Einstein e Boris Karloff permanecem no texto traduzido – tanto o cientista quanto o ator são figuras relativamente conhecidas no Brasil, então pode-se dizer com alguma segurança que as inferências derivadas da menção a estas figuras também são acessíveis para os leitores do texto traduzido.

O texto traduzido utiliza algumas marcas lexicais para representar a voz de Todd – ele se refere a Dussander como “o cara”, por exemplo –, mas as estruturas sintáticas que o garoto usa não são características do registro falado, muito menos do registro do adolescente comum. Fora do universo da narrativa, podemos atribuir este fato a uma necessidade por parte da equipe responsável pelo texto de se adequar à norma culta do registro escrito, mas dentro da narrativa, este fato abre oportunidades para outras inferências do leitor: a saber, que Todd poderia estar forçando um registro mais sofisticado.

O leitor sabe neste ponto da história que Todd tem um certo nível intelectual – o boletim menciona que ele é um “aluno inteligente” (expressão que dá título à versão traduzida da noveleta), e fica implícito que ele só recebe “Bs” porque não quer parecer estranho perante os amigos. Não é impossível imaginar que ele tem acesso a material de leitura sofisticado para uma criança de sua idade, e que domine formas sintáticas típicas da chamada norma culta. A atitude de Todd em relação a si mesmo e a Dussander revela sua obsessão com aparências; que ele busque parecer mais experiente do que é parece uma inferência lógica. O leitor consegue perceber estruturas de pensamento típicas da infância na voz de Todd que o próprio Todd não percebe; porém, a arrogância própria da idade – o mesmo tipo de arrogância que levou o garoto a abordar um ex-oficial

nazista – torna plausível que ele acredite poder esconder as falhas e inseguranças advindas de sua falta de experiência com um registro mais sofisticado de falar.

A segunda cena escolhida para análise é uma cena de importante caracterização tanto para Todd quanto para Kurt Dussander. Ela ocorre algum tempo depois que Todd estabelece seu trato com Dussander – ocultar sua identidade em troca de histórias detalhadas do campo de concentração em Patin – e marca uma grande mudança no ritmo da história. Nesta cena, Todd traz uma fantasia de uniforme nazista para Dussander vestir, e ordena que ele marche – mas o uso do uniforme traz à tona uma naturalidade que o velho soldado havia esquecido.

“Straighten your cap!” Todd said loudly.

Dussander blinked at him, startled.

“*Straighten your cap, soldier!*”

Dussander did so, unconsciously giving it that final small insolent twist that had been the trademark of his *Oberleutenants*—and, sadly wrong as it was, this was an *Oberleutenant*’s uniform.

“Get those feet together!”

He did so, bringing the heels together with a smart rap, doing the correct thing with hardly a thought, doing it as if the intervening years had slipped off along with his bathrobe.

“*Achtung!*”

He snapped to attention, and for a moment Todd was scared—really scared. He felt like the sorcerer’s apprentice, who had brought the brooms to life but who had not possessed enough wit to stop them once they got started. The old man living in genteel poverty was gone. Dussander was here.

Then his fear was replaced by a tingling sense of power.

“*About face!*”

Dussander pivoted neatly, the bourbon forgotten, the torment of the last four months forgotten. He heard his heels click together again as he faced the grease-splattered stove. Beyond it, he could see the dusty parade ground of the military academy where he had learned his soldier’s trade.

“*About face!*”

He whirled again, this time not executing the order as well, losing his balance a little. Once it would have been ten demerits and the butt of a swagger stick in his belly, sending his breath out in a hot and agonized gust. Inwardly he smiled a little. The boy didn’t know all the tricks. No indeed.

“Now *march!*” Todd cried. His eyes were hot, glowing.

The iron went out of Dussander’s shoulders; he slumped forward again. “No,” he said. “Please—”

“*March! March! March, I said!*”

With a strangled sound, Dussander began to goose-step across the faded linoleum of his kitchen floor. He right-faced to avoid the table, right-faced again as he approached the wall. His face was uptilted slightly, expressionless. His legs rammed out before him, then crashed down, making the cheap china rattle in the cabinet over the sink. His arms moved in short arcs.

The image of the walking brooms recurred to Todd, and his fright recurred with it. It suddenly struck him that he didn't want Dussander to be enjoying any part of this, and that perhaps—just perhaps—he had wanted to make Dussander appear ludicrous even more than he had wanted to make him appear authentic. But somehow, despite the man's age and the cheap dime-store furnishing of the kitchen, he didn't look ludicrous in the least. He looked frightening. For the first time the corpses in the ditches and the crematoriums seemed to take on their own reality for Todd. The photographs of the tangled arms and legs and torsos, fishbelly white in the cold spring rains of Germany, were not something staged like a scene in a horror film—a pile of bodies created from department-store dummies, say, to be picked up by the grips and propmen when the scene was done—but simply a real fact, stupendous and inexplicable and evil. For a moment it seemed to him that he could smell the bland and slightly smoky odor of decomposition.

Terror gathered him in.

"Stop!" he shouted.

Dussander continued to goose-step, his eyes blank and far away. His head had come up even more, pulling the scrawny chicken-tendons of his throat tight, tilting his chin at an arrogant angle. His nose, blade-thin, jutted obscenely.

Todd felt sweat in his armpits. "*Halt!*" he cried out.

Dussander halted, right foot forward, left coming up and then down beside the right with a single pistonlike stamp. For a moment the cold lack of expression held on his face—robotic, mindless—and then it was replaced by confusion. Confusion was followed by defeat. He slumped.

Todd let out a silent breath of relief and for a moment he was furious with himself. *Who's in charge here, anyway?* Then his self-confidence flooded back in. *I am, that's who. And he better not forget it.*

He began to smile again. "Pretty good. But with a little practice, I think you'll be a lot better."

Dussander stood mute, panting, his head hanging.

"You can take it off now," Todd added generously... and couldn't help wondering if he really wanted Dussander to put it on again. For a few seconds there— (KING, 1982, p. 143-144.)

Esse momento assinala uma inflexão decisiva na dinâmica entre Dussander e Todd. Desde a primeira conversa dos dois até esse ponto da noveleta, Todd controlava a relação dos dois, forçando Dussander a revisitar memórias do campo de concentração de Patin e ameaçando revelar sua identidade caso suas ordens não fossem cumpridas. Esse é o primeiro momento em que Todd percebe o perigo que Dussander representa; as maquinações doentias do governo nazista deixam de ser abstratas e se fazem mensuráveis, e ele compreende pela primeira vez a monstruosidade dos atos que Dussander cometeu. Por sua vez, o velho oficial alemão, que até esse ponto revivia lembranças que havia se forçado a deixar para trás, relembra seu papel de poder no

campo de concentração e no exército nazista; esse momento é o primeiro passo de um caminho que o leva a recobrar sua identidade e autoconfiança, e a ganhar poder sobre Todd.

Neste trecho, a narração em terceira pessoa se alterna entre Todd e Dussander. É possível perceber isso pela diferença entre registros cada vez que a narração troca de ponto de vista; um dos principais exemplos disso é a maneira como o narração se refere a Todd de maneira distinta dependendo de quem está em foco. Quando Todd se refere a si mesmo, usa seu próprio nome; quando Dussander se refere a Todd, ele usa a expressão “the boy”, algo que Todd percebe e de que passa a se ressentir quando começa a perder o controle sobre a relação dos dois. A narração que é contaminada pela voz de Todd usa analogias que Dussander provavelmente não conhece, como o curta do Aprendiz de Feiticeiro na antologia musical *Fantasia*, da Disney – lançada em 1940, antes que Dussander imigrasse para os Estados Unidos.

O horror de Todd ao deparar com um Dussander que não é mais velho – com a realidade de suas fantasias do campo de concentração – é todo medido em vocabulário de raiz latina, com palavras fortes como “stupendous”, “ludicrous”, “decomposition”. Considerando o personagem que conhecemos no primeiro trecho analisado e seu vocabulário um pouco mais casual, é possível ler a presença destes adjetivos como uma interferência de textos históricos sobre o holocausto; é possível que, ao visualizar Dussander como o comandante do campo de concentração em Patin pela primeira vez, Todd lembre seus materiais de pesquisa sobre o assunto – ele menciona no primeiro capítulo ter escrito um trabalho escolar a respeito do Holocausto – e que estes termos lhe venham à mente para ajudá-lo a lidar com uma realidade para cuja análise lhe faltam parâmetros. É possível também que o emprego de um registro mais sofisticado em sua mente seja uma tentativa de controlar o medo que ele sente neste momento.

Vejamos como esse trecho foi recriado na edição de 2001:

— Endireite o boné! — disse Todd alto.

Dussander olhou para ele, estarecido.

— *Endireite o boné, soldado!*

Dussander obedeceu, dando inconscientemente aquela ligeira rodada final insolente, que fora característica dos seus *Oberleutnants* — e, bem ou mal, aquilo era o uniforme de um *Oberleutenant*.

— Junte os pés!

Fez isso, juntando os saltos numa batida rápida e vigorosa, fazendo a coisa certa sem refletir, fazendo como se os anos intermediários tivessem caído junto com o roupão.

— *Achtung!*

Pedira atenção bruscamente e, por um instante, Todd ficou com medo. Sentia-se como o aprendiz de feiticeiro que dera vida às vassouras, mas não tivera sabedoria suficiente para reverter a situação. O velho que vivia em distinta pobreza desaparecera. Dussander estava de volta. Então seu medo foi substituído por uma sensação entorpecente de poder.

— *Meia-volta, volver!*

Dussander girou elegantemente, esqueceu o *bourbon* e esqueceu o tormento dos quatro últimos meses. Ouviu seus saltos se juntarem novamente, enquanto fitava o fogão cheio de gordura.

Além do fogão, via o longínquo desfile da academia militar onde aprendera sua profissão de soldado.

— *Meia-volta, volver!*

Virou-se novamente, não executando a ordem tão bem dessa vez, perdendo um pouco o equilíbrio. No passado, teria sido uma falta, e teria recebido uma bengalada na barriga fazendo-o expelir o ar de maneira forte e agoniada. No íntimo, sorria um pouco. O garoto não conhecia todos os hábitos. Realmente não.

— Agora, *marche!* — gritou Todd. Seus olhos reluziam, irados.

Dussander relaxou de novo; seus ombros se curvaram para a frente.

— Não — disse. — Por favor...

— *Marche, vamos, vamos, estou mandando!*

Com um barulho abafado, Dussander começou a marchar ao longo do linóleo desbotado do chão da cozinha. Deu meia-volta para não ir de encontro à mesa e depois novamente, ao se aproximar da parede. Seu rosto estava ligeiramente inclinado para cima, inexpressivo. Suas pernas levantavam sem controle e depois caíam no chão, fazendo a louça barata tremer no armário em cima da pia. Seus braços movimentavam-se descrevendo pequenos arcos.

A imagem das vassouras andantes voltou à mente de Todd, e com ela, o pavor. De repente, percebeu que não queria que Dussander se divertisse nem um pouco com aquilo e que talvez — simplesmente talvez — quisesse fazer Dussander parecer mais cômico do que autêntico. No entanto, de alguma forma, apesar da idade do homem e dos móveis baratos da cozinha, ele não parecia nem um pouco cômico. Estava apavorante. Pela primeira vez, os corpos nas valas e os crematórios pareceram reais a Todd. As fotografias de braços, pernas e torsos amontoados, brancos como neve sob a fria chuva de primavera da Alemanha, não eram teatrais como uma cena de filme de terror — uma pilha de corpos de manequins de lojas de departamentos que seriam recolhidos pelos carpinteiros e contra-regras depois que a cena tivesse sido filmada — mas simplesmente um fato real, assombroso, inexplicável e maléfico. Por um instante, parecia que podia sentir o cheiro levemente enfumaçado de decomposição. O terror aumentou.

— Pare! — gritou.

Dussander continuava a marchar, os olhos vazios e distantes. Sua cabeça ergueu-se mais ainda, fazendo os pés-de-galinha de seu pescoço esquelético se esticarem, inclinando o queixo num ângulo arrogante. Seu nariz, fino como uma lâmina, parecia obsceno.

Todd sentia o suor nas axilas.

— Pare! — gritou.

Dussander deteve-se, o pé direito parou na frente e o esquerdo subiu e em seguida desceu ao lado do outro fazendo um som de pistão. Por um momento, a fria falta de expressão permaneceu em seu rosto —

autômato, irracional — depois foi substituída pela confusão. À confusão seguiu-se a derrota. Dussander estremeceu. Todd respirou aliviado, e por um instante ficou furioso consigo. *Afinal, quem manda aqui?* Então sua auto-confiança invadiu-o de novo. *Sou eu, quem manda sou eu. E é melhor ele não esquecer.*

Começou a sorrir novamente.

— Muito bom. Mas, com um pouco mais de prática, vai melhorar bastante.

Dussander ficou mudo, ofegante, a cabeça baixa.

— Agora pode tirar — acrescentou Todd generosamente... e não pôde evitar perguntar-se se realmente queria que Dussander vestisse aquilo novamente. Por alguns segundos... (KING, 2001, p. 89-90.)

O texto da edição de 2001 é virtualmente idêntico ao da edição de 1991 – com a exceção de “barulho abafado”, que na primeira tradução foi vertido como “barulho reprimido”, além de pequenos ajustes de parágrafos. A edição de 2013 quase não difere desta; existem algumas alterações na paragrafação – provavelmente uma tentativa de encaixar o texto na chamada “norma culta” – e outras referentes ao acordo ortográfico de 2008.

Se no original a natureza do terror de Todd ao contemplar Dussander é medida pelo uso de vocabulário mais sofisticado de raiz latina, na tradução esse terror tem por força que se expressar de uma maneira diferente, uma vez que o vocabulário de raiz latina não carrega as mesmas conotações no português. Some-se a isso o fato de que, desde a primeira cena analisada aqui, o adolescente já vem empregando um registro mais sofisticado do que o esperado de alguém de sua idade e instrução, e a tradução começa a criar uma impressão própria de Todd Bowden.

Quando Todd utiliza, no texto original, palavras como “stupendous”, “inexplicable”, *et cetera*, uma possível hipótese é ele estar inconscientemente imitando a forma literária de textos sobre o Holocausto com os quais entrou em contato. Na tradução, onde estas palavras não tem a mesma reverberação conotativa, a outra hipótese possível – que o uso de um registro sofisticado seja uma tentativa do adolescente de mascarar o medo que está sentindo – se faz mais plausível. Considerando que Todd usa o mesmo tipo de vocabulário quando interage com Dussander, podemos considerar esse método de lidar com sua insegurança e inexperiência uma das características do adolescente no texto traduzido. Desta forma, algo que permanece ambíguo no texto original se faz mais visível na recriação deste texto – talvez colocando em evidência a interpretação da equipe responsável pelo texto.

A diferença entre a narração contaminada pelo ponto de vista de Dussander e a narração contaminada pelo ponto de vista de Todd ainda se faz clara, uma vez que

repousa principalmente sobre elementos lexicais – como usar “o garoto” para se referir a Todd, por exemplo. Mesmo assim, até as pequenas alterações em paragrafação e pontuação podem levar o leitor da tradução a fazer inferências sobre o estado de espírito dos dois personagens; um exemplo é o momento em que a narração do ponto de vista de Todd encerra o pequeno capítulo com reticências – capítulo que no original é encerrado com um travessão. As reticências, quando usadas em texto de prosa, geralmente significam hesitação ou ponderação; já o travessão costuma significar interrupção e inserção de outros pensamentos. Se aplicarmos isso à última frase deste capítulo, podemos fazer inferências diferentes sobre a maneira como Todd lida com o pensamento (implícito) de que Dussander quase saiu do seu controle; enquanto o Todd do texto original é bruscamente interrompido – quase como se não quisesse pensar no assunto –, o Todd do texto traduzido deixa a frase solta no ar, como se não entendesse exatamente a natureza dos eventos ocorridos. Se mesmo algo tão simples como uma ligeira alteração na maneira de pontuar uma frase pode levar a diferentes conclusões sobre as atitudes dos personagens, é lógico concluir que uma diferença na maneira de representar registros pode transformar a caracterização destes.

Vejamos como isso acontece em uma terceira cena selecionada por sua relevância em relação ao personagem de Todd. O incidente marca o início da deterioração do seu estado mental; ele não consegue mais esconder o quanto sua relação com Dussander e as lembranças do Holocausto que os dois vêm revivendo estão afetando sua vida diária, e suas notas começam a refletir isso. A cena em questão acontece quando o orientador da escola que Todd estuda manda uma carta solicitando uma audiência com os pais de Todd, a fim de discutir o problema.

“You can figure it out,” Todd said. He was nearly hysterical. “You read the goddam note!” He walked rapidly around the room, shooting sharp, quick glances at Dussander. “Well, I am not going to let any of this shit go down. I’m just not. I’m not going to any summer school. My dad and mom are going to Hawaii this summer and I’m going with them.” He pointed at the card on the table. “Do you know what my dad will do if he sees that?”

Dussander shook his head.

“He’ll get everything out of me. *Everything*. He’ll know it was you. It couldn’t be anything else, because nothing else has changed. He’ll poke and pry and he’ll get it all out of me. And then... then I’ll... I’ll be in dutch.”

He stared at Dussander resentfully.

“They’ll watch me. Hell, they might make me see a doctor. I don’t know. How should *I* know? But I’m not getting in dutch. And I’m not going to any summer school.”

“Or to the reformatory,” Dussander said. He said it very quietly. Todd stopped circling the room. His face became very still. His cheeks and forehead, already pale, became even whiter. He stared at Dussander, and had to try twice before he could speak. “*What? What did you just say?*”

“My dear boy,” Dussander said, assuming an air of great patience, “for the last five minutes I have listened to you pule and whine, and what all your puling and whining comes down to is this. *You* are in trouble. *You* might be found out. *You* might find yourself in adverse circumstances.” Seeing that he had the boy’s complete attention—at last—Dussander sipped reflectively from his cup.

“My boy,” he went on, “that is a very dangerous attitude for you to have. And dangerous for me. The potential harm is much greater for me. You worry about your school-card. Pah! *This* for your school-card.”

He flicked it off the table and onto the floor with one yellow finger.

“I am worried about my *life!*”

Todd did not reply; he simply went on looking at Dussander with that white-eyed, slightly crazed stare.

“The Israelis will not scruple at the fact that I am seventy-six. The death-penalty is still very much in favor over there, you know, especially when the man in the dock is a Nazi war criminal associated with the camps.”

“You’re a U.S. citizen,” Todd said. “America wouldn’t let them take you. I read up on that. I—”

“You read, but you don’t *listen!* I am *not* a U.S. citizen! My papers came from *la cosa nostra*. I would be deported, and Mossad agents would be waiting for me wherever I deplaned.”

“I wish they *would* hang you,” Todd muttered, curling his hands into fists and staring down at them. “I was crazy to get mixed up with you in the first place.” (KING, 1982, p. 162-163)

No decorrer desta cena, a mudança da dinâmica da relação entre Dussander e Todd se concretiza. Quando as notas de Todd pioram e ele começa a ter problemas para manter as aparências – [o] que, já esclarecemos, é uma das maiores preocupações do adolescente –, é Dussander que traz a solução e, por meio desta solução, começa a controlar a agenda e as atitudes do garoto. O estresse advindo da situação acaba por erodir completamente a sanidade de Todd, e é possível ver sinais da agressividade que ele passará a demonstrar nesta cena; especialmente quando ele deseja que Dussander morra na frase no final do trecho. Já Dussander segue uma tendência inversa; ao ganhar controle sobre a relação entre os dois, ele volta à *persona* do comandante de Patin, e seus pensamentos ganham mais estrutura; a insanidade de Dussander não se manifesta em instabilidade, mas em um sadismo planejado e esquematizado – que parecia já pertencer ao passado.

Como nos outros trechos, as escolhas lexicais, semânticas e sintáticas de King dizem coisas sobre os seus personagens. Neste trecho, como no trecho anterior, a

narração em terceira pessoa se alterna entre Todd e Dussander; novamente, a mudança entre pontos de vista é marcada principalmente pela mudança na forma como ambos os personagens se referem a Todd – Todd pelo seu nome, Dussander pelo epíteto de “the boy”.

Também é notável a onda de agressividade que toma a fala dos dois personagens, e o contraste na forma como essa agressividade se manifesta. Todd faz uso de palavras de baixo calão como “shit” e “hell” – um vocabulário típico de um adolescente americano, por assim dizer –, e, dessa forma, começa a demonstrar a instabilidade que irá tomar conta dele nos próximos capítulos do livro, culminando, no decorrer deste trecho selecionado, com seu desejo de que Dussander morra e sua falta de capacidade de compreender que ele, e não o velho oficial nazista, é a raiz dos problemas que enfrenta no momento. Já Dussander expressa sua frustração por meio de tom de voz; a maior parte das palavras em itálico está em seu diálogo, sinalizando a maneira como ele enfatiza as palavras. A relação entre Todd e Dussander nunca foi cordial, mas essa cena marca o momento em que a antipatia que eles têm um pelo outro se manifesta de forma explícita.

O texto tem a seguinte forma na edição de 2013:

— Pode imaginar — disse Todd. Estava quase histérico. — Você leu a droga da carta! — Andava sem parar pela cozinha, lançando olhares rápidos e permanentes para Dussander. — Não vou engolir essa merda. Simplesmente não vou fazer curso de férias nenhum. Papai e mamãe vão para o Havaí no verão e eu vou com eles. — Apontou o boletim em cima da mesa. — Sabe o que o meu pai vai fazer se descobrir isso? Dussander balançou a cabeça.

— Vai tirar tudo de mim. *Tudo*. Vai saber que foi por sua causa. Porque só pode ser isso, nada mais mudou. Vai bisbilhotar e tirar tudo de mim. E então... então eu... vou me ferrar.

Olhou ressentido para Dussander.

— Vão ficar me observando. Droga, talvez me mandem ir ao médico. Sei lá. Como *eu* posso saber? Mas não vou me ferrar. E não vou para porra de curso de férias nenhum.

— Ou para o reformatório — disse Dussander. Falou isso de uma forma bem calma.

Todd parou de circular pela cozinha. Seu rosto ficou bastante sereno. Suas faces e testa, que já eram pálidas, ficaram ainda mais brancas. Encarou Dussander e teve que tentar duas vezes antes de conseguir falar.

— *O quê? O que* você acabou de dizer?

— Meu garoto — Dussander adotou um ar extremamente paciente —, nos últimos cinco minutos fiquei ouvindo você choramingar e reclamar, e toda essa choradeira e reclamação significa o seguinte: *Você* está em dificuldades. *Você* pode ser desmascarado. *Você* pode se encontrar em circunstâncias desfavoráveis. — Percebendo que

finalmente atraíra completamente a atenção do garoto, Dussander bebeu reflexivamente um gole do bourbon.

— Meu garoto — continuou —, essa atitude é muito perigosa para você. E perigosa para mim também. Para mim o prejuízo potencial é até muito maior. Você está preocupado com o seu boletim. Ora! *Aqui* para o seu boletim.

Empurrou o boletim para o chão com um dedo amarelado.

— Eu estou preocupado com a minha *vida!*

Todd não respondeu; simplesmente continuou olhando para Dussander com aquele olhar perdido e meio atordoado.

— Os israelenses não terão escrúpulos pelo fato de eu ter 76 anos. A pena de morte continua muito popular por lá, você sabe, principalmente quando o homem que está no banco de réus é um criminoso de guerra nazista associado aos campos.

— Você é um cidadão americano — disse Todd. — A América não permitiria que o levassem. Já estudei isso. Eu...

— Você já estudou mas não *entendeu bem!* Eu *não* sou cidadão americano! Meus documentos vêm da *cosa nostra*. Eu seria deportado e os agentes do Mossad estariam esperando por mim onde quer que eu desembarcasse.

— *Queria* que te enforcassem — sussurrou Todd fechando as mãos e olhando para elas. — Para começar, fui louco de me envolver com você. (KING, 2013, p. 175-176)

Há poucas diferenças entre o texto da edição de 2013 e aquele publicado na edição de 1991; existem alguns ajustes de parágrafos similares àqueles observados em outros trechos do texto traduzido – e que provavelmente refletem um desejo da equipe por trás das edições posteriores de *Quatro estações* de se adequar à norma padrão no que concerne o registro escrito – e algumas substituições de termos. O “andava sem parar dentro da cozinha” da edição de 1991 virou “pela cozinha” em 2013, que torna o texto um pouco mais fluido; o “você já estudou, mas não *aprendeu*” da edição de 1991 virou “mas não *entendeu bem*” na edição de 2013, um ajuste que direciona a interpretação do leitor a respeito da percepção de Dussander sobre a forma leviana com que Todd está encarando os fatos. Essas mudanças já haviam aparecido nas edições de 2001 e 2004, o que sinaliza que os responsáveis por elas foram a equipe por trás da primeira edição da Objetiva.

Já observamos que as falas do Todd da versão traduzida têm uma característica um tanto mais formal do que as do Todd do texto original; na análise da primeira cena mencionei a possibilidade de que o Todd do texto traduzido use um vocabulário mais elaborado para acobertar sua insegurança. Nesse trecho, as marcas de oralidade – principalmente aquelas de natureza lexical – parecem mais evidentes na fala de Todd; como no texto original, o adolescente utiliza palavras de baixo calão como “merda” e “ferrar”, mas, quando estas são inseridas dentro do vocabulário mais formal do texto

traduzido, sua presença causa um contraste mais marcado. É possível inferir, a partir deste contraste, que Todd está realmente abalado pelos acontecimentos; tão abalado que se esquece de estruturar suas frases da maneira que estava fazendo anteriormente. O texto original já demonstra o início da crescente instabilidade de Todd, mas o acentuado contraste causado pelas escolhas lexicais e sintáticas da tradução intensifica o momento e torna as estratégias de Todd para lidar com os problemas um pouco mais complexas.

Já as falas de Dussander permanecem bem-estruturadas; assim como no texto original, a maneira que ele encontra de dar vazão à sua agressividade é o seu tom de voz. No texto original, existe uma certa rigidez no que concerne às estruturas semânticas que Dussander utiliza; ele prefere frases compridas ao uso de gírias e simplificações, e o fato de que, mesmo em situações tensas como a conversa que se dá nesse trecho, ele ainda não recorre a palavras de baixo calão é significativo por si só. Stephen King não parece emprestar muito do alemão para caracterizar a fala de Dussander – especialmente quando comparado a outros exemplos de estrangeiros na obra de King, como Jerome Wireman de *Duma Key* (2008). Porém, é possível que essa rigidez das estruturas de Dussander seja uma forma de caracterizar sua fala como pertencente a um estrangeiro; embora o ex-oficial alemão tenha atingido fluência no inglês, é possível que ele não domine registros mais informais da língua, e por isso seu registro seja tão rígido sintaticamente.

No texto traduzido, porém, a voz de Dussander não parece chamar tanto a atenção em relação à sua estrutura; talvez porque Todd use um registro um pouco mais formal em relação ao texto original, a forma como o texto de Dussander se organiza não se destaca tanto. Assim, a fala de Dussander na tradução recebe somente marcas regionais advindas do alemão – na presença de palavras como *Oberleutenant* – e não na maneira como fala. Dentro do universo do texto, podemos inferir que a fluência de Dussander em inglês é suficiente para as conversas com Todd – ou que Todd é capaz de manter uma conversa com um nível de vocabulário e satisfação com que Dussander se sente confortável.

Embora os acontecimentos no texto original e no texto traduzido sejam os mesmos, as alterações na maneira como Todd se expressa – tanto no que é marcado como discurso direto, quanto naquilo que pode ser visto como discurso indireto livre – levam a interpretações um pouco divergentes de seu personagem; o leitor da tradução pode inferir que ele é um personagem que utiliza vocabulário sofisticado para esconder insegurança e inexperiência, que a tensão faz com que essa tentativa de disfarce (seja

ela inconsciente ou não) não seja tão eficiente, transformando os momentos em que Todd utiliza palavras de baixo calão em sinais da progressiva erosão de sua sanidade.

5.2.2 Kurt Dussander

Uma boa parte da primeira seção sobre Todd Bowden também envolve uma análise das facetas do ex-oficial alemão Kurt Dussander; como os dois se transformam em consequência de sua relação um com o outro, é difícil encontrar momentos significativos para seus personagens que não envolvam essa relação diretamente. Na seção dedicada a Todd Bowden, já tive a oportunidade de examinar o retorno de Dussander à sua *persona* do comandante de Patin, e a maneira como a sua insanidade se manifesta não em instabilidade, mas sim em um sadismo controlado e metódico. O que resta a fazer é mostra Dussander antes do seu retorno à *persona* do comandante de Patin, conforme verificado nesta cena:

“Yes, I saw. We all saw what happened to those unwilling or unable to run before the wind and wait for the storm to end. What we did then was the right thing. I would do it again. But...”

His eyes dropped to his glass. It was empty.

“...but I don’t wish to speak of it, or even think of it. What we did was motivated only by survival, and nothing about survival is pretty. I had dreams...” He slowly took a cigarette from the box on the TV. “Yes. For years I had them. Blackness, and sounds in the blackness. Tractor engines. Bulldozer engines. Gunbutts thudding against what might have been frozen earth, or human skulls. Whistles, sirens, pistolshots, screams. The doors of cattle-cars rumbling open on cold winter afternoons.

“Then, in my dreams, all sounds would stop—and eyes would open in the dark, gleaming like the eyes of animals in a rainforest. For many years I lived on the edge of the jungle, and I suppose that is why it is always the jungle I smelled and felt in those dreams. When I woke from them I would be drenched in sweat, my heart thundering in my chest, my hand stuffed into my mouth to stifle the screams. And I would think: *The dream is the truth*. Brazil, Paraguay, China... those places are the dream. In the reality I am still at Patin. The Russians are closer today than yesterday. Some of them are remembering that in 1943 they had to eat frozen German corpses to stay alive. Now they long to drink hot German blood. There were rumors, boy, that some of them did just that when they crossed into Germany; cut the throats of some prisoners and drank their blood out of a boot. I would wake up and think: *The work must go on, if only so there is no evidence of what we did here, or so little that the world, which doesn’t want to believe it, won’t have to*. I would think: *The world must go on if we are to survive*.”

Todd listened to this with close attention and great interest. This was pretty good, but he was sure there would be better stuff in the days

ahead. All Dussander needed was a little prodding. Heck, he was lucky. Lots of men his age were senile.

Dussander dragged deeply on his cigarette. “Later, after the dreams went away, there were days when I would think I had seen someone from Patin. Never guards or fellow officers, always inmates. I remember one afternoon in West Germany, ten years ago. There was an accident in the Autobahn. Traffic was frozen in every lane. I sat in my Morris, listening to the radio, waiting for the traffic to move. I looked to my right. There was a very old Simca in the next lane, and the man behind the wheel was looking at me. He was perhaps fifty, but he looked ill. There was a scar on his cheek. His hair was white, short, cut badly. I looked away. Ten minutes passed and still the traffic didn’t move. I began snatching glances at the man in the Simca. Every time I did, he was looking at me, his face as still as death, his eyes sunken in their sockets. I became convinced he had been at Patin. He had been there and he had recognized me.”

Dussander wiped a hand across his eyes.

“It was winter. The man was wearing an overcoat. But I was convinced that if I got out of my car and went to him, made him take off his coat and push up his shirtsleeves, I would see the number on his arm.

“At last the traffic began to move again. I pulled away from the Simca. If the jam had lasted another ten minutes, I believe I would have gotten out of my car and pulled the old man out of his. I would have beaten him, number or no number. I would have beaten him for looking at me that way.

“Shortly after that, I left Germany.” (KING, 1982, p. 131-132)

Esse é o homem que o Dussander do fim do livro irá classificar de covarde; o homem que, a princípio, parece ser um oficial traumatizado pelos horrores da Segunda Guerra, e uma vítima das maquinações de Todd. Enquanto o adolescente vai perder mais e mais de si mesmo no decorrer da noveleta, Dussander irá recuperar sua identidade; o homem que vemos nesse primeiro capítulo é uma máscara que irá se partir para revelar outro mais seguro e intimidador.

É interessante notar que as primeiras cenas da noveleta são quase todas contadas por um narrador que acompanha os pensamentos de Todd; o leitor pode observar o julgamento frio do garoto a respeito do ex-comandante, compartilhar de seus comentários típicos da geração yuppie – girando em torno de progresso e hábitos saudáveis em nome do progresso – e analisar Dussander principalmente pelo seu ponto de vista. À medida que Dussander passa a tomar o controle, nas cenas em que ambos estão juntos, os pensamentos do ex-oficial alemão parecem dominar o tom da relação.

A voz de Kurt Dussander não possui uma grande quantidade de marcas exageradas de estrangeirismo; no decorrer da noveleta, é possível observar que ele emprega estruturas sintáticas mais rígidas e que por vezes recorre a termos em alemão, mas seu registro é bem divergente do estereótipo do alemão falando inglês; antes que

Dussander nos diga que ele é naturalizado americano, podemos inferir que ele domina o inglês pela maneira como fala. É notável, então, que esse trecho contenha uma das poucas marcas dialetais fonéticas da fala de Dussander; é possível que, ao ser forçado a relembrar sua vida na Alemanha do final da Segunda Guerra Mundial pela primeira vez em anos, Dussander acabe imerso no clima de tensão da época e, inconscientemente, deixe aflorar algumas características da fonologia da sua língua nativa. Marcas fonéticas são raras na fala de Dussander, assim como momentos em que ele admite a fragilidade do império nazista; um leitor atento pode inferir uma relação entre esses fatos.

É também notável que este é um dos poucos momentos na noveleta em que um personagem conta uma história organizada desta forma. Os outros relatos de Dussander estão, em geral, intercalados com perguntas e comentários de Todd, e a maior parte das conversas da noveleta se dão como trocas entre os personagens; há algo de solene e literário na maneira como o ex-soldado alemão faz seu pequeno monólogo entremeado de metáforas e imagens poéticas. Fora do universo do livro, é possível questionar a habilidade de King em recriar as impressões de Dussander no final da guerra e no período pós-guerra de maneira convincente; dentro do universo, é necessário e inevitável fazer inferências sobre a natureza deste monólogo. Talvez Todd tenha permitido que Dussander falasse ininterruptamente porque ainda estava testando seus limites; talvez o registro desse monólogo evoque certa linguagem literária porque ele não é um reflexo da verdadeira natureza de Dussander; talvez as imagens relativamente clichês da selva e do sonho sejam um dos primeiros sinais de que Dussander somente se comporta como um homem arrependido porque é isto que a sociedade espera dele.

Na edição de 1991, o texto foi recriado como segue:

— Vi. Todos nós vimos o que aconteceu com aqueles que não conseguiram escapar. O que fizemos depois foi o certo. Naquela época e lugar foi o certo. Faria novamente. Mas...

Seus olhos baixaram ao copo. Estava vazio.

— ...mas não quero falar sobre isso, nem pensar nisso. O que fizemos foi baseado na sobrevivência e nada que diz respeito à sobrevivência é bom. Tinha sonhos... — Lentamente tirou um cigarro do maço em cima da TV. — Sim. Durante anos tive sonhos. Escuridão, e barulhos na escuridão. Tratores, *Bulldozers*. Tiros surdos ecoando contra o que parecia ser a terra congelada, ou crânios humanos. Assovios, sirenes, tiros de pistola, gritos. Portas de vagões de gado se abrindo com estrondo em tardes frias de inverno.

— Depois, em meus sonhos, todos os barulhos cessavam — e os olhos se abriam no escuro, brilhando como os olhos dos animais na floresta em chuva. Durante anos vivi perto da selva e acho que é por isso que sempre senti o cheiro da selva nesses sonhos. Quando acordava estava

molhado de suor, meu coração pulando no peito, a mão na boca para abafar os gritos. E então pensava: *O trabalho deve continuar; há tão poucos indícios do que fizemos aqui que o mundo não precisará acreditar, já que não quer*. Eu pensava: *O trabalho deve continuar para que sobrevivamos*.

Todd ouviu tudo isso com atenção e muito interesse. Aquilo estava bom, mas tinha certeza que haveria coisa melhor nos próximos dias. Tudo que Dussander precisava era de um pouco de estímulo. Puxa, que sorte! Muitos homens da idade dele estavam senis.

Dussander deu uma forte tragada no cigarro. — Depois, quando os sonhos passaram, havia dias em que achava que tinha visto alguém de Patin. Nunca guardas nem oficiais, sempre internos. Lembro de uma tarde na Alemanha Ocidental, há dez anos atrás. Houve um acidente na estrada. Todas as pistas estavam engarrafadas. Estava no meu Morris ouvindo rádio, esperando o trânsito andar. Olhei para a direita. Havia um Simca muito antigo na pista ao lado, e o homem ao volante me olhava. Talvez tivesse cinquenta anos e tinha um ar doente. Tinha uma cicatriz no rosto. Seus cabelos eram brancos, curtos, mal cortados. Desviei o olhar para o outro lado. Os minutos se passavam e o trânsito não andava. Comecei a olhar de vez em quando para o homem do Simca. Cada vez que eu fazia isso ele estava olhando para mim, o rosto impávido como um morto, os olhos encovados. Convenci-me de que estivera em Patin. Estivera lá e me reconhecera.

Dussander passou a mão nos olhos.

— Era inverno. O homem usava um sobretudo. Mas fiquei convencido de que se saltasse de meu carro e fosse até ele, fizesse-o tirar o casaco e levantasse sua manga, veria o número em seu braço.

— Finalmente o trânsito recomeçou a andar. Distanciei-me do Simca. Se o engarrafamento tivesse durado mais dez minutos, acredito que teria saltado do carro e arrancado o homem lá de dentro. Teria batido nele, com número ou sem número. Teria dado nele por me olhar daquele jeito. Pouco depois disso deixei a Alemanha para sempre. (KING, 1991, p. 126-127)

A edição de 2001 traz algumas alterações significativas no texto. Notavelmente, ela altera a paragrafação do pequeno monólogo de Dussander, provavelmente como forma de adequar o texto às normas da editora, e adiciona uma pequena frase ao parágrafo que inicia com “Depois, em meus sonhos”: “— Dussander prosseguiu”. Claramente, a equipe responsável pela organização da edição de 2001 acreditou que o texto precisava de uma ligeira clarificação para que o leitor pudesse entender que todos os parágrafos do relato eram a voz de Dussander. A edição de 2013 remove essas alterações na paragrafação, ao mesmo tempo que adiciona algumas mudanças de pontuação, como a substituição de uma vírgula por um ponto-e-vírgula no momento em que Dussander diz “*o mundo não precisará acreditar; já que não quer*”.

O texto traduzido não traz muitas alterações no que diz respeito às escolhas sintáticas e lexicais de Dussander; as falas formais e poéticas do ex-oficial alemão são recriadas de forma semelhante na tradução brasileira, e inferências análogas àquelas

advindas do texto original podem ser feitas em relação ao uso de metáforas e imagens relativamente clichês. É preciso lembrar, porém, que o texto traduzido não está sozinho no limbo sem contexto; ao considerar que o texto traduzido escolhe transmitir a voz de Dussander por meio de palavras de tom formal e estruturas rígidas, é interessante lembrar que a fala de Todd, o personagem com quem Dussander mais interage, também acabou assumindo tons mais formais na tradução. Isso quer dizer que o contraste entre as falas dos dois que ocorre no texto original acaba não se fazendo tão evidente na tradução. O leitor provavelmente não vai sentir tanta estranheza ao deparar com as frases cuidadosamente construídas de Dussander, e pode inferir que o ex-oficial alemão se misturou à sociedade americana de maneira quase perfeita. O fato de que uma das poucas marcas dialetais fonéticas da fala de Dussander não é recriada na tradução pode trazer mais força para essa interpretação.

No momento em que Dussander relata acordar e pensar que o trabalho deve continuar, a tradução alterou a frase que se segue; no original, Dussander pensa que o trabalho deve continuar para que não reste nenhum resquício do que ocorreu nos campos de concentração, ao passo que, na tradução, Dussander pensa que o trabalho deve continuar *porque* há poucos resquícios do que está ocorrendo nos campos de concentração. Uma mudança pequena e provavelmente não intencional; porém, as inferências decorrentes dessa alteração conferem a Dussander intenções diferentes. No original, ele trabalha para o Reich; embora afirme que fez o que fez para sobreviver, ele buscava proteger o império alemão apagando as evidências dos campos de concentração. Na tradução, ele parece desejar que Patin acabe e desapareça no passado mesmo antes do fim da Segunda Guerra. O original funciona como um presságio para o fato de que, apesar de suas afirmações, Dussander gostava de seu trabalho; a tradução oculta esse fato por mais um tempo, tornando possível a inferência que o papel que o ex-oficial alemão vem desempenhando está internalizado e pode ter levado Dussander a reescrever algumas de suas memórias.

É por meio desse e de outros recursos similares que King consegue ao mesmo tempo fazer com que Kurt Dussander afirme ter deixado o passado para trás e ver seus atos apenas como “algo necessário para sobreviver” e ao mesmo tempo insinuar que existe uma verdade mais sombria por trás da figura de um velho senhor atormentado por um adolescente com traços de transtorno antissocial. A maneira como a tradução recria esses momentos premonitórios e constrói o personagem de Dussander ao longo das cenas apresentadas na seção referente a Todd pode não ser a mesma; algumas das

inferências feitas pela tradução provavelmente só serão notadas em uma segunda leitura. Isso não impede, entretanto, tornar o personagem mais profundo e levar a uma compreensão mais nuançada da noveleta.

5.3 THE BODY

The body, ou *Fall from innocence*, é a terceira noveleta da coletânea. O protagonista e narrador é o jovem escritor Gordie Lachance, que conta para os leitores uma história da época da sua infância; o provável deuteragonista é seu melhor amigo, Chris Chambers, que tem problemas de autoestima semelhantes ao de Gordie e cujas experiências são igualmente importantes para o desenlace da noveleta. A trama gira em torno de Gordie e Chris e dois de seus amigos – Teddy Duchamp e Vern Tessio –, que descobrem que o corpo de um menino desaparecido pode ser achado próximo à linha do trem que passa pela pequena cidade do Maine onde vivem, e fazem uma pequena expedição para encontrá-lo, avisar a polícia, e levar crédito pela descoberta. A pequena expedição se torna uma metáfora da transição da infância para a vida adulta, conforme os garotos deparam com situações além da sua capacidade, e lidam com cargas emocionais que não têm maturidade para compreender completamente. Intercalados com a narrativa principal estão trechos de livros e contos que Gordie escreveu na idade adulta e cuja inspiração deriva das cenas que presenciou como criança.

5.3.1 Gordon “Gordie” Lachance

Ao contrário de Red, que narra os eventos de *Rita Hayworth and the Shawshank redemption* mas afirma desde o início não ser o protagonista desta história, Gordie Lachance é um narrador de primeira pessoa mais típico; ele relata os eventos do seu ponto de vista, sem recorrer a narrativas de terceiros de maneira explícita como o “perpétuo” de Shawshank. A jornada da noveleta abre uma janela para a infância dolorosa de Gordie; por meio dela, o leitor conhece a morte de seu irmão, o luto e a negligência de seus pais, a falta de autoestima decorrente desse abuso não-intencional, e a importância dos amigos na sua vida, bem como as impressões deixadas nos anos que se passaram entre os acontecimentos da narrativa e o momento em que ela foi composta.

É possível dar por certo que a narrativa de *The body* é uma história escrita como a narrativa de *Rita Hayworth and the Shawshank redemption*; Gordie não explicita

como o registro da noveleta está sendo feito, se ele ocorre em sua mente ou está realmente sendo escrito. Um fato a se lembrar é que Gordie é um escritor; portanto, é lícito acreditar que ele tem a capacidade de operar a linguagem de maneira inusitada e artística, e que sua fala e pensamentos nem sempre irão corresponder àquilo que se espera de um garoto de sua idade – ou mesmo de um adulto contando uma história de sua infância. Se o texto de Red na primeira noveleta parece ser muito organizado e sofisticado para alguém com sua educação, a posição de Gordie dentro de *The body* permite a King mais liberdade na criação de imagens e no uso de vocabulários diversos, sem quebrar o pacto ficcional com o leitor.

O primeiro dos dois trechos que eu selecionei para exame ocorre no capítulo seis. Após ser informado por Vern Tessio da existência do cadáver próximo à linha do trem, e de ter planejado sua pequena expedição junto com seus amigos, Gordie volta para casa e pede permissão para o seu pai para acampar.

I got to my house at quarter of eleven, after stopping at the drugstore to check out the paperbacks. I did that every couple of days to see if there were any new John D. MacDonalds. I had a quarter and I figured if there was, I'd take it along. But there were only the old ones, and I'd read most of those half a dozen times.

When I got home the car was gone and I remembered that my mom and some of her hen-party friends had gone to Boston to see a concern. A great old concert-goer, my mother. And why not? Her only kid was dead and she had to do something to take her mind off it. I guess that sounds pretty bitter. And I guess if you'd been there, you'd understand why I felt that way.

Dad was out back, passing a fine spray from the hose over his ruined garden. If you couldn't tell it was a lost cause from his glum face, you sure could by looking at the garden itself. The soil was a light, powdery gray. Everything in it was dead except for the corn, which had never grown so much as a single edible ear. Dad said he'd never known how to water a garden; it had to be mother nature or nobody. He'd water too long in one spot and drown the plants. In the next row, plants were dying of thirst. He could never hit a happy medium. But he didn't talk about it often. He'd lost a son in April and a garden in August. And if he didn't want to talk about either one, I guess that was his privilege. It just bugged me that he'd given up talking about everything else, too. That was taking democracy too fucking far.

"Hi, Daddy," I said, standing beside him. I offered him the Rollos I'd bought at the drugstore. "Want one?"

"Hello, Gordon. No, thanks." He kept on flicking the fine spray over the hopeless gray earth.

"Be okay if I camp out in Vern Tessio's back field tonight with some of the guys?"

"What guys?"

"Vern. Teddy Duchamp. Maybe Chris."

I expected him to start right in on Chris—how Chris was bad company, a rotten apple from the bottom of the barrel, a thief, and an apprentice juvenile delinquent.

But he just sighed and said, “I suppose it’s okay.”

“Great! Thanks!”

I turned to go into the house and check out what was on the boob tube when he stopped me with: “Those are the only people you want to be with, aren’t they, Gordon?”

I looked back at him, braced for an argument, but there was no argument in him this morning. It would have been better if there had been, I think. His shoulders were slumped. His face, pointed toward the dead garden and not toward me, sagged. There was a certain unnatural sparkle in his eyes that might have been tears.

“Aw, Dad, they’re okay—”

“Of course they are. A thief and two feebs. Fine company for my son.”

“Vern Tessio isn’t feeble,” I said. Teddy was a harder case to argue.

“Twelve years old and still in the fifth grade,” my dad said. “And that time he slept over. When the Sunday paper came the next morning, he took an hour and a half to read the funnypages.”

That made me mad, because I didn’t think he was being fair. He was judging Vern the way he judged all my friends, from having seen them off and on, mostly going in and out of the house. He was wrong about them. And when he called Chris a thief I always saw red, because he didn’t know *anything* about Chris. I wanted to tell him that, but if I pissed him off he’d keep me home. And he wasn’t really mad anyway, not like he got at the supper-table sometimes, ranting so loud that nobody wanted to eat. Now he just looked sad and tired and used. He was sixty-three years old, old enough to be my grandfather. (KING, 1982, p. 308-309)

Essa não é a primeira cena em que Gordon aparece na noveleta; ela se inicia com a exposição filosófica de seu eu adulto sobre a dificuldade de escrever sobre coisas importantes, e prossegue descrevendo o momento em que Vern Tessio encontra seus amigos na casa da árvore e sugere que eles iniciem a expedição que será o eixo do enredo da noveleta. Quando essa cena começa a se desenrolar, o leitor já terá uma primeira impressão de Gordie Lachance. Os acontecimentos anteriores – que também servem para estabelecer a atmosfera entre os quatro amigos antes dos incidentes da noveleta – mostram Gordie como uma criança normal, com inclinação para a leitura, uma natureza mais cuidadosa quando comparada à de seu amigo Teddy Duchamp, e uma família que, embora com meios de sustentar uma linha telefônica, não é uma das mais ricas de Castle Rock. O leitor também descobre que o irmão mais velho de Gordie morreu na primavera do ano em questão, e que seu processo de luto tem sido atípico porque os dois não eram realmente próximos.

A cena da qual o trecho selecionado faz parte servirá para apresentar outras facetas de seu personagem, que se tornarão relevantes para a interpretação de sua

jornada espiritual e física. Ela apresenta o pai de Gordie – cuidando de um jardim morto que pode ser visto como uma metáfora visual para o seu estado de espírito –, e, posteriormente, descreve também sua mãe; ambos são figuras em que Gordie se vê refletido, e a falta de interesse deles em sua vida é um fator determinante para a frustração e falta de autoestima que irá demonstrar ao longo do enredo. O leitor também pode perceber que ele (ou pelo menos, seu eu adulto) está ciente que a negligência de seus pais não se encaixa em uma definição tradicional de abuso, e que ele sente necessidade de justificar sua posição em relação aos dois. Além disso, essa cena também irá demonstrar outra característica importante do protagonista, que vai ao encontro de um dos temas da noveleta: o valor que ele deposita na amizade, especialmente na amizade de Chris Chambers.

Muitas destas informações estão explícitas no texto, mas outras acham-se implícitas no vocabulário e estrutura sintática que Gordie emprega. É interessante notar que, desde o início do texto, a voz de Gordie como narrador diverge da voz de Gordie marcada expressamente como discurso direto; esta última tem estruturas sintáticas e vocabulário mais informais, criando uma impressão de verossimilhança em termos de fala. Neste trecho, é possível observar isso na maneira como Gordie pede permissão para acampar – “Be okay if I camp out in Vern Tessio’s back field tonight with some of the guys?” – em que a omissão dos elementos auxiliares da forma interrogativa se destaca como uma marca de oralidade sintática, e no seu emprego do termo “guys” para se referir aos garotos com quem vai acampar. O pai de Gordie também demonstra algumas marcas de oralidade em seu discurso; a mais notável é o momento em que ele chama os amigos do filho de “a thief and two feebs”, em que o termo “feeb” fica em evidência por não ser dicionarizado e aparentemente funcionar como uma redução de “feeble”. Enquanto que, na fala de Gordie, as marcas de oralidade servem para adicionar uma camada de naturalidade à sua voz, o uso de marcas de oralidade na voz do pai de Gordie pode ser lido como uma demonstração de sua crueza e preconceito contra os amigos do filho, de sua falta de paciência para lidar com o próprio filho, ou como uma forma de extravasar o estresse causado pelo seu luto.

Também notável é o fato de que esse trecho é um dos poucos momentos em que Gordie utiliza palavras de baixo calão na narração. O leitor pode observá-lo utilizar palavras de baixo calão em seu discurso direto em vários momentos da noveleta; porém, o mesmo não pode se dizer de sua voz narrativa. Inferindo que a voz narrativa de Gordie é diferente da sua voz em discurso direto – que a voz de Gordie em discurso

direto é uma tentativa de reproduzir o dialeto de sua infância, e que a voz de Gordie como narrador é uma reflexão de seu eu adulto, que já viveu todas as experiências relatadas em *The body* –, é possível ler o uso dessas palavras de baixo calão como um comentário do Gordie escritor sobre sua infância. Também é possível ler o uso dessas palavras de baixo calão como uma reprodução direta dos pensamentos de Gordie criança a respeito da situação com seus pais. Como o primeiro uso de uma palavra de baixo calão acontece antes que Gordie explique em detalhes as circunstâncias do relacionamento entre ele e seus pais, ele serve como um sinal da gravidade dos problemas entre eles – que ainda levam o narrador a criticar seu pai com dureza mesmo anos depois do ocorrido.

Vejamos como a edição de 2001 lida com essa passagem:

Cheguei em casa às 11h15, depois de parar na livraria para dar uma olhada. Fazia isso a cada dois dias, para ver se tinha algum John D. Macdonalds novo. Ainda dispunha de 15 minutos, e pensei que, se tivesse, iria comprá-lo. Mas havia só os velhos, e já lera a maioria meia dúzia de vezes.

Quando cheguei em casa, o carro não estava lá, e lembrei que minha mãe e algumas de suas colegas tinham ido a Boston assistir a um concerto. Uma grande e antiga apreciadora de concertos, minha mãe. E por que não? Seu único filho estava morto, e ela tinha que fazer alguma coisa para distrair-se. Acho que isso soa muito amargo. É, acho que se você estivesse lá entenderia porque me sentia dessa maneira.

Papai estava do lado de fora regando o jardim arruinado com um fino jato de água da mangueira. Se você não pudesse dizer que era uma causa perdida pela sua cara mal-humorada, com certeza poderia concluir isso olhando o jardim. O solo era uma poeira clara e cinzenta. Tudo nele estava morto, com exceção do milho, que só dera uma vez. Papai dizia que nunca soubera regar um jardim; que tinha que ser a mãe natureza ou ninguém. Ele regava muito um pedaço e ensopava as plantas. Na ala seguinte, as plantas estavam morrendo de sede. Nunca achava um meio-termo satisfatório. Mas não falava sobre isso com muita frequência. Perdera um filho em abril e um jardim em agosto. E se não queria falar sobre nenhum dos dois, acho que era privilégio seu. Só ficava chateado porque parara de falar sobre tudo o mais. Aquilo era levar a democracia longe demais.

— Olá, papai — disse eu, parando ao seu lado. Ofereci-lhe um chocolate que comprara na livraria. — Quer?

— Olá, Gordon. Não, obrigado. — Continuava salpicando a pouca água sobre a incorrigível terra cinzenta...

— Tudo bem se eu for acampar hoje à noite no jardim atrás da casa de Vern Tessio com os garotos?

— Que garotos?

— Vern, Teddy Duchamp. Talvez Chris.

Esperava que começasse por Chris — que Chris era má companhia, um sujeito corrupto moralmente, um ladrão, um aprendiz de delinquente.

Mas apenas suspirou e disse:

— Acho que tudo bem.

— Ótimo! Obrigado!

Virei-me para entrar em casa e verificar o que havia no rádio quando ele me interrompeu:

— São as únicas pessoas com quem você quer estar, não é, Gordon?

Olhei de novo para ele, procurei um argumento, mas não havia nenhum argumento naquela manhã. Seria melhor se houvesse, acho. Seus ombros estavam caídos. Seu rosto, apontando para o jardim morto e não para mim, estava deprimido. Havia um brilho artificial em seus olhos que poderiam ser lágrimas.

— Ah, papai, eles são legais...

— Claro que são. Um ladrão e dois débeis mentais. Ótimas companhias para meu filho.

— Vern Tessio não é débil mental — disse eu. Em relação a Teddy, era mais difícil contestá-lo.

— Doze anos de idade e não sai da mesma série — disse meu pai. — E durante todo esse tempo não aprendeu nada. Quando o jornal de domingo chega, leva uma hora e meia para ler os quadrinhos.

Aquilo me deixava maluco, porque eu achava que ele não estava sendo justo. Estava julgando Vern como julgava todos os meus amigos, de tê-los visto uma vez ou outra entrando ou saindo de casa. Estava errado. E, quando chamava Chris de ladrão, eu sempre ficava furioso, porque ele não sabia nada sobre Chris. Queria lhe dizer aquilo, mas se o aborrecesse não me deixaria sair. E ele não estava aborrecido, de qualquer maneira, não como ficava às vezes na hora do jantar, discursando tão alto que ninguém tinha vontade de comer. Agora estava parecendo apenas triste, cansado e desgastado. Tinha 63 anos, e com essa idade poderia ser meu avô. (KING, 2001, p. 185-186)

O texto dessa edição é semelhante ao da primeira, de 1991, com a exceção de alguns poucos detalhes; o mais evidente entre eles é a quebra de parágrafo na descrição do jardim do pai de Gordie, que pode facilmente ser atribuído a um erro de revisão ou edição – mas que pode facilmente afetar o ritmo literário da prosa. Também digna de nota é a substituição de um ponto final por reticências na frase “Continuava salpicando a pouca água sobre a incorrigível terra cinzenta”. Já comentei em outro momento desta análise como a pontuação influencia o ritmo de leitura e pode até levar a inferências diferentes por parte do leitor. Isso fica ainda mais manifesto neste momento da noveleta, uma vez que estamos lidando com um narrador em primeira pessoa; ao terminar essa frase com reticências na edição de 2001, Gordie parece estar enfatizando a falta de significado no ato de regar as plantas. Já a edição de 2013 devolve à paragrafação seu estado original, torna a colocar um ponto final no lugar das reticências da edição de 2001, e revisa dois elementos já presentes na edição de 1991: a tradução de “drugstore”

por “livraria” – na edição de 2013, está “farmácia” – e a tradução de “a quarter” por “15 minutos” – na edição de 2013, consta “25 centavos”. É possível que a equipe responsável pela edição de 2013 tenha acreditado que as escolhas da equipe responsável pela edição de 1988/1991 eram erros de tradução; e é evidente que o uso de sintagmas nominais completamente diferentes leva a outras inferências por parte do leitor.

Uma entre as diferenças mais significativas entre texto traduzido e texto original é a suavização do discurso de Gordie no que diz respeito aos seus pais. Na frase “aquilo era levar a democracia longe demais”, não há a presença de nenhum termo de baixo calão; a frase “grande e antiga apreciadora de concertos” não parece ter a mesma conotação pejorativa que o texto original, o que provavelmente se deve à ligeira sofisticação do adjetivo “antiga”. Embora o ressentimento do protagonista em relação a seus pais continue a ser visível nesse trecho – é difícil interpretar a frase “seu único filho estava morto” de outra maneira –, o leitor pode interpretar a exata natureza desse ressentimento de maneira diferente.

O fato de que, mesmo tantos anos depois, Gordie ainda use “fucking” como um qualificador quando fala da atitude de seu pai pode levar o leitor a acreditar que esta é uma ferida aberta na vida do Gordie adulto; o qualificador tira o humor implícito no gracejo do escritor e parece transformar essa frase em algo cortante e agressivo. Na tradução, o humor advindo da ideia que o conceito de democracia não deveria permitir que o pai de Gordie parasse de se comunicar em geral permanece, e pode sugerir ao leitor que o Gordie adulto consegue ver o seu relacionamento com seus pais de maneira mais irônica, se não relaxada. Esta diferença pode até sugerir que o Gordie do texto traduzido tem outras maneiras de lidar com a frustração e rejeição que sente, o que altera o quadro de sua personalidade no ponto de vista do leitor.

Outro momento significativo em que a versão brasileira do texto pode levar a outras interpretações acontece quando Gordie e seu pai conversam sobre Vern, Teddy e Chris. No original, como já aponte, o pai de Gordie utiliza a gíria “feeb” para se referir a Vern e Teddy, e Gordie contesta essa informação dizendo que “Vern Tessio isn’t feeble”. O contraste entre essas duas formas torna evidente o desrespeito por parte do pai de Gordie em relação a seus amigos, bem como uma atitude preconceituosa em geral – afinal, a palavra “feeb” tem conotações pejorativas mesmo quando aplicada a pessoas que realmente demonstram sintomas de problemas de aprendizado e cognição. Ao usar a forma extensa da palavra “feeble” em vez da redução, Gordie não só o contesta como demonstra uma atitude mais aberta; o uso da palavra “feeble” pode até

ser visto como uma tentativa de Gordie de corrigir seu pai – embora “feeble” também não tenha conotações exatamente positivas.

Na tradução, tanto Gordie quanto seu pai utilizam o mesmo termo – “débil mental” – e as conotações do original são substituídas por outras; o leitor da tradução pode inferir que o protagonista não se opõe ao termo utilizado por seu pai, mas sim à aplicação desse termo no que se refere a seu amigo Vern Tessio. Também é interessante notar que, embora o termo “débil mental” tenha uma forte carga pejorativa, ele não tem a mesma característica de informalidade do original “feeb”. O texto nos informa que o pai de Gordie é um homem de mais idade – sessenta e três anos –, e o fato de ele usar uma palavra com conotações informais de gíria, com forte carga pejorativa, na frente de seu filho, no ano de 1960, permite ao leitor fazer múltiplas inferências sobre sua postura e relação com os amigos de seu filho: o leitor pode pensar nele como uma pessoa de postura mais informal, ou pode concluir que o luto pela morte de seu primogênito o leva a agir de modo mais agressivo, por exemplo. A tradução, ao recriar essa frase sem suas conotações marcadamente informais, permite ao leitor que tire conclusões diferentes sobre o personagem – e.g., é possível vê-lo como uma pessoa mais rígida que sua contraparte no texto original, e o ressentimento que Gordie nutre contra ele pode ser parcialmente atribuído a essa característica. Dessa forma, a tradução cria personagens que, embora agindo da mesma forma, são sutilmente diferentes em sua natureza.

A segunda cena que seleciono acontece um tanto adiante no livro, após mais de um dia de jornada. Quando os garotos encontram uma piscina à beira dos trilhos, eles resolvem nadar – apenas para descobrir que a piscina está cheia de sanguessugas. Eles passam por alguns momentos desesperadores tentando tirar as sanguessugas uns dos outros, e é a cena logo após esta que eu transcrevo aqui.

I was starting to relax a little—and that was when I saw the granddaddy of them all clinging to my testicles, its body swelled to four times its normal size. Its blackish-gray skin had gone a bruised purplish-red. That was when I began to lose control. Not outside, at least not in any big way, but inside, where it counts.

I brushed its slick, glutinous body with the back of my hand. It held on. I tried to do it again and couldn't bring myself to actually touch it. I turned to Chris, tried to speak, couldn't. I pointed instead. His cheeks, already ashy, went whiter still.

“I can't get it off,” I said through numb lips. “You... can you...”

But he backed away, shaking his head, his mouth twisted. “I can't, Gordie,” he said, unable to take his eyes away. “I'm sorry but I can't. No. Oh. No.” He turned away, bowed with one hand pressed to his midsection like the butler in a musical comedy, and was sick in a stand of juniper bushes.

You got to hold onto yourself, I thought, looking at the leech that hung off me like a crazy beard. Its body was still visibly swelling. *You got to hold onto yourself and get him. Be tough. It's the last one. The. Last. One.*

I reached down again and picked it off and it burst between my fingers. My own blood ran across my palm and inner wrist in a warm flood. I began to cry.

Still crying, I walked back to my clothes and put them on. I wanted to stop crying, but I just didn't seem able to turn off the waterworks. Then the shakes set in, making it worse. Vern ran up to me, still naked. "They off, Gordie? They off me? They off me?"

He twirled in front of me like an insane dancer on a carnival stage.

"They off? Huh? Huh? They off me, Gordie?"

His eyes kept going past me, as wide and white as the eyes of a plaster horse on a merry-go-round.

I nodded that they were and just kept on crying. It seemed that crying was going to be my new career. I tucked my shirt in and then buttoned it all the way to the neck. I put on my socks and then my sneakers. Little by little the tears began to slow down. Finally there was nothing left but a few hitches and moans, and then they stopped, too.

Chris walked over to me, wiping his mouth with a handful of elm leaves. His eyes were wide and mute and apologetic.

When we were all dressed we just stood there looking at each other for a moment, and then we began to climb the railroad embankment. I looked back once at the burst leech lying on top of the tromped-down bushes where we had danced and screamed and groaned them off. It looked deflated... but still ominous.

Fourteen years later I sold my first novel and made my first trip to New York. "It's going to be a three-day celebration," my new editor told me over the phone. "People slinging bullshit will be summarily shot." But of course it was three days of unmitigated bullshit.

While I was there I wanted to do all the standard out-of-towner things—see a stage at the Radio City Music Hall, go to the top of the Empire State Building (fuck the World Trade Center; the building King Kong climbed in 1933 is always gonna be the tallest one in the world for me), visit Times Square by night. Keith, my editor, seemed more than pleased to show his city off. The last touristy thing we did was to take a ride on the Staten Island Ferry, and while leaning on the rail I happened to look down and see scores of used condoms floating on the mild swells. And I had a moment of almost total recall—or perhaps it was an actual incident of time-travel. Either way, for one second I was literally *in* the past, pausing halfway up that embankment and looking back at the burst leech: dead, deflated... but still ominous.

Keith must have seen something in my face because he said: "Not very pretty, are they?"

I only shook my head, wanting to tell him not to apologize, wanting to tell him that you didn't have to come to the Apple and ride the ferry to see used rubbers, wanting to say: *The only reason anyone writes stories is so they can understand the past and get ready for some future mortality; that's why all the verbs in stories have -ed endings, Keith my good man, even the ones that sell millions of paperbacks. The only two useful artforms are religion and stories.*

I was pretty drunk that night, as you may have guessed.

What I did tell him was: "I was thinking of something else, that's all."
The most important things are the hardest things to say. (KING, 1982,
p. 397-399)

É um pouco mais difícil observar o crescimento de Gordie como personagem do que o dos outros garotos; enquanto Chris, Vern e Teddy ganham cenas especiais onde seus medos são explorados a fundo, é difícil dizer que existe uma cena especial e explícita onde se possa medir o quanto Gordie mudou em relação ao início da noveleta. O leitor pode ver como ele foi afetado pelos acontecimentos a partir de sua narração e fazer inferências a partir de seus comentários. Existem, porém, algumas passagens que demonstram a maneira como Gordie foi afetado pela jornada e pelas revelações que ela trouxe; o clímax da narrativa, em que os quatro garotos encontram o corpo, é uma delas – uma vez que, embora o leitor veja a reação dos quatro, as reflexões de Gordie ficam sob o holofote em consequência da apresentação da cena pelo seu ponto de vista. Outra cena é justamente a do ataque das sanguessugas.

Ao contrário dos momentos que envolvem Teddy, Vern e Chris, essa cena não mostra nenhum ensinamento sobre a vida adulta aprendido de modo explícito; o peso da experiência que Gordie vive – de precisar desesperadamente da ajuda de alguém e só poder contar consigo mesmo – não é expressado de forma concreta pelo narrador, e sim mantido implícito no terror que leva o garoto a uma crise de choro e que, muitos anos depois, permite que o Gordie adulto relembre esse momento com perfeita clareza. Ainda mais que em outros momentos da noveleta, o leitor irá precisar fazer inferências para deduzir porque o incidente é tão importante para o protagonista – o suficiente para merecer uma discussão estendida incluindo reações do narrador adulto. Algumas dessas inferências podem ter base na linguagem utilizada pelo autor.

Como a maior parte da narração de Gordie, esse trecho mistura marcas de oralidade – como mencionar que a última sanguessuga era “the granddaddy of them all” – com expressões e imagens sofisticadas que um garoto de doze anos provavelmente não seria capaz de replicar – e.g. o momento que ele compara seu amigo Vern a um “insane dancer on a carnival stage”. Refletir sobre o significado por trás dessa mistura de registros pode levar o leitor a várias possibilidades: que o Gordie de doze anos tem um vocabulário fora do comum em razão de seu hábito de leitura, ou que o Gordie escritor alterna entre as impressões de si quando criança e os comentários sobre si quando adulto, por exemplo. Ambas são interpretações plausíveis e as circunstâncias da

noveleta, bem como a linguagem utilizada por Gordie, fazem com que a distinção seja difícil de traçar.

Especialmente interessante é o uso de “tough” quando Gordie está se forçando a retirar a sanguessuga de seus testículos. “Tough” não é uma palavra informal por si só – pode ser considerada comum quando ligada ao seu significado usual de resiliência –, mas é frequentemente associada com expressões informais e gírias, muito mais que sua contraparte “strong”, por exemplo. Lembrando que as figuras paternas na vida de Gordie são figuras que tendem a usar um palavreado mais informal – como o pai de Gordie com o seu “feeb”, ou o seu irmão mais velho falecido, que chega a dizer que Gordie é “tough” em um *flashback* –, é possível imaginar que o surgimento da palavra “tough” neste momento em específico é uma tentativa de emular um conselho paterno.

Em comparação, a voz de Gordie ao narrar o incidente na barca acaba por soar relativamente mais cínica. Uma marca desse aparente cinismo é a expressão “unmitigated bullshit”; em um trecho relativamente livre de palavras de baixo calão, o uso dessa expressão acaba por destoar um pouco, o que pode ser um sinal da intrusão de uma perspectiva mais adulta na história. Não é a primeira vez na narrativa que as experiências do Gordie adulto encontram lugar como anedotas ao longo de sua jornada de amadurecimento – ele insere trechos de outras histórias que escreveu ao longo da noveleta, e comenta seu processo criativo e recepção – e também não é a única vez que Gordie recorre a palavras de baixo calão, mas, quando inserida após um longo trecho de experiências infantis, e em um parágrafo que introduz uma situação completamente diferente, a expressão parece até mais crua do que os xingamentos infantis que o protagonista e seus amigos trocam.

Vejamos como a edição de 2013 apresenta esse trecho:

Estava começando a relaxar um pouco — foi quando olhei para baixo e vi a maior de todas presa em meus testículos, seu corpo quatro vezes maior que o normal. Sua pele preto-acinzentada estava vermelho-arroxeadada. Foi quando comecei a perder o controle. Não exteriormente, pelo menos não de maneira muito evidente, mas interiormente, onde importa.

Passei as costas das mãos sobre seu corpo liso e pegajoso. Continuou agarrada. Tentei de novo e não consegui tocá-la. Virei para Chris, tentei falar, não consegui. Em vez disso, apontei. Seu rosto, já cinzento, ficou mais pálido.

— Não consigo tirar — disse por entre os lábios paralisados. — Você... você pode...

Mas ele recuou, balançando a cabeça, a boca trêmula.

— Não posso, Gordie — disse ele, incapaz de tirar os olhos. — Sinto muito, mas não posso. Não. Ai, não. — Virou-se, curvado, com uma

das mãos pressionando o diafragma como o mordomo de uma comédia musical, e vomitou no meio dos arbustos de zimbro.

Você tem que se controlar — pensava eu, olhando a sanguessuga que pendia de meu corpo como uma estranha barba. Seu corpo visivelmente inchava cada vez mais. *Você tem que se controlar e tirá-la. Seja forte. É a última. A última.*

Estendi a mão novamente, arranquei-a e ela estourou entre meus dedos. Meu próprio sangue escorreu pela palma de minha mão até o pulso, num fluxo quente. Comecei a chorar.

Ainda chorando, andei até minhas roupas e me vesti. Queria parar de chorar, mas não parecia capaz de fazer pararem as lágrimas. Então começaram os soluços, piorando a situação. Vern veio correndo, ainda nu.

— Elas saíram, Gordie? Saíram de mim? Saíram de mim?

Rodopiou na minha frente, como um dançarino maluco num baile de carnaval.

— Saíram? Hein? Hein? Saíram, Gordie?

Seus olhos me percorriam, arregalados e brancos como os de um cavalo de carrossel.

Respondi que sim com a cabeça e continuei chorando. Parecia que a minha nova profissão seria chorar. Enfiei a camisa e abotoei-a até o pescoço. Vesti as meias e calcei os tênis. Aos pouquinhos, as lágrimas foram diminuindo. Finalmente cessaram, e ficaram alguns soluços e gemidos, que depois pararam também.

Chris veio andando em minha direção, limpando a boca com um punhado de folhas. Seus olhos estavam assustados, silenciosos e arrependidos.

Quando estávamos todos vestidos, ficamos parados nos olhando por um instante, e então começamos a subir a margem da estrada de ferro. Olhei mais uma vez a sanguessuga morta em cima de um dos arbustos pisoteados sobre os quais havíamos pulado, gritado e chorado. Tinha um aspecto menos intumescido... mas ainda sinistro.

Quatorze anos depois, publiquei meu primeiro romance e fiz minha primeira viagem a Nova York.

— Serão três dias de comemorações — disse-me meu editor ao telefone. — As pessoas que só sabem dizer besteiras serão barradas no ato. — Mas claro que foram três dias de pura besteira.

Enquanto estava lá, queria fazer todas as coisas de quem não mora nas cidades grandes — assistir a um show no Radio City Music Hall, subir até o último andar do Empire State Building (dane-se o World Trade Center; o prédio que King Kong subiu em 1933 sempre será o maior do mundo para mim), visitar Times Square à noite. Keith, meu editor, parecia encantado em me ciceronear. O último programa de turista que fizemos foi um passeio de barco até Staten Island e, encostado no parapeito, por acaso olhei para baixo e vi uns vinte preservativos usados boiando suavemente avolumados. Foi um momento de recordações — talvez, na verdade, tenha sido uma viagem no tempo. De qualquer maneira, por um segundo, voltei literalmente ao passado, parando na metade daquela margem e olhando para trás para a sanguessuga: morta, menos inchada... mas ainda sinistra.

Keith deve ter visto algo em meu rosto, pois disse:

— Nada bonito, não é?

Apenas balancei a cabeça, querendo lhe dizer que não se desculpasse, querendo lhe dizer que você não precisa ir a Nova York e passear de barco para ver camisinhas usadas, querendo dizer: *O único motivo*

pelo qual uma pessoa escreve é para entender o passado e preparar-se para futuras perdas; por isso, todos os verbos dos romances são no passado, meu caro Keith, mesmo os que vendem milhões de cópias. As duas únicas manifestações artísticas úteis são a religião e os romances.

Fiquei bastante bêbado naquela noite, como você deve ter imaginado.

O que disse a ele foi:

— Estava pensando em outra coisa, só isso. — As coisas mais importantes são as mais difíceis de explicar. (KING, 2013, p. 430-432)

Comparado com os trechos analisados anteriormente nesta dissertação, existem ainda menos alterações ao comparar este fragmento com o texto da edição de 1988/1991. Destacam-se a substituição de “mexendo” do texto de 1991 por “trêmula” no texto de 2013, e a substituição de uma vírgula que, na edição de 1991, unia as frases “Então começaram os soluços, piorando a situação” e “Vern veio correndo, ainda nu”. Essas mudanças provavelmente não foram feitas pela equipe responsável por essa edição, uma vez que já estavam presentes na edição de 2001. É difícil entender a motivação por trás da primeira dessas alterações; a expressão “trêmula” não está mais próxima do original “twisted” do que o verbo “mexendo” – embora talvez soe mais sofisticada e adequada ao estado emocional de Chris no momento da cena. A segunda dessas alterações parece um esforço para adequar a sentença em questão a uma norma padrão, uma vez que a sentença, quando pontuada com vírgula, é constituída de duas partes não relacionadas.

Ao analisarmos o trecho, podemos perceber que a suavização do palavreado de Gordie na primeira cena examinada não foi apenas algo momentâneo; quando o protagonista começa a descrever a cena na barca, a expressão “unmitigated bullshit” é recriada como “pura besteira”, que não tem a mesma carga pejorativa e permite inferências ligeiramente diferentes sobre os eventos dessa viagem – uma vez que “besteira”, no português, tem fortes conotações de “tolice” ou “ato impensado”, enquanto a palavra “bullshit” geralmente está ligada a falsidade e atos sem sentido.

Isso não quer dizer que a noveleta traduzida seja uma versão censurada. Existem várias instâncias de palavras de baixo calão no texto traduzido; o texto em que Teddy Duchamp e o dono do lixão trocam insultos é particularmente pesado nesse aspecto, por exemplo. Porém, o fato de que a tradução se priva de utilizar palavras de conotação pejorativa e vulgar, em momentos em que esta vulgaridade é justamente o que faz com que essas expressões destoem das outras, certamente abre portas para diferentes interpretações por parte do leitor do texto traduzido; afinal, existe uma grande diferença

entre um Gordie que acredita que sua primeira viagem para Nova York esteve repleta de atos sem sentido e um Gordie que se refere a este período como uma série de tolices.

Considerando o trecho no contexto da noveleta – em que ele vem depois de um debate intenso entre Gordie e Chris Chambers sobre a possibilidade de Gordie se tornar um escritor –, a expressão escolhida pode ser vista como um sinal para o leitor de qual é a atitude do protagonista relativamente à realização desse sonho. Em uma releitura da noveleta – quando o leitor já sabe que Chris foi assassinado –, o fato da primeira viagem de Gordie a Nova York após a publicação de seu primeiro romance estar repleta de “unmitigated bullshit” pode ser visto como a expressão de um cinismo cortante. Já no texto traduzido, o fato da primeira viagem de Gordie a Nova York estar repleta de “pura besteira” pode ser visto tanto como uma admissão de Gordie em relação aos seus próprios atos – afinal, ele fez “todas as coisas de quem não mora nas cidades grandes” – ou um comentário sobre as pessoas com quem interagiu – o que seria um ato de cinismo, embora de uma natureza diferente do que está implícito no texto original. Dessa forma, a tradução cria um protagonista que reage de maneira sutilmente diferente aos fatos da narrativa – um protagonista próprio da obra traduzida.

A tradução cria outro momento interessante com o uso do verbo “ciceronear” como recriação do inglês “show his city off”. O que é no texto original uma marca de oralidade lexical e sintática se torna um verbo formal, raramente utilizado fora de funções literárias e, como tal, que carrega uma certa carga de pedantismo. Quando esse verbo é inserido no contexto da tradução, ele pode ser visto como um complemento ao comentário anterior de Gordie sobre “pura besteira”; talvez o que Gordie considere “pura besteira” seja o fato de seu editor tratá-lo com tanta deferência, e talvez ele sinalize o que pensa da atitude de seu editor com o uso de um verbo arcaico e, por assim dizer, pesado. A falta de depoimentos relacionados ao processo tradutório do livro me permite apenas especular quanto às intenções da equipe tradutória quando escolheu esse verbo; contudo, mesmo que essas inferências não tenham sido intencionais, o fato que [de] elas podem ser feitas as provê de sentido e as torna instrumento para a interpretação do leitor.

As cenas que selecionei são apenas alguns entre os momentos em que o uso da linguagem permite ao leitor fazer inferências sobre Gordie Lachance; por ele ser o protagonista e o ponto focal da narrativa, pode-se dizer que cada palavra diz algo sobre seu personagem, a maneira como ele se relaciona com os acontecimentos e com as pessoas que passaram por sua vida – e é evidente que, uma vez que a tradução por força

utiliza outras palavras, a caracterização do narrador protagonista é alterada no ato tradutório. Se o próprio autor (ficcional) da noveleta se reinventa e se reafirma no processo de sua composição, uma parte de sua criação está com certeza nas mãos de seu tradutor.

5.3.2 Chris Chambers

Da mesma forma que podemos traçar paralelos entre os papéis de Red em *Rita Hayworth and the Shawshank redemption* e Gordie em *The body*, é possível traçar paralelos entre Andy Dufresne – que pode ser considerado o verdadeiro protagonista da primeira noveleta – e Chris Chambers – que certamente tem um papel central em *The body*, e cujas ações instigam o clímax da história. Red começou a escrever a narrativa de *Rita Hayworth and the Shawshank redemption* quando Andy fugiu da prisão, e retomou essa narrativa após conseguir se comunicar com o amigo; uma das motivações por trás do desejo de Gordie de recontar a história é a de lidar com o seu luto pela morte de Chris, e, em uma história cheia de fantasmas, o espírito do melhor amigo do escritor é o mais marcante entre eles.

Assim como Andy em *Rita Hayworth and the Shawshank redemption*, o leitor só tem a oportunidade de ver o personagem de Chris Chambers pelos olhos de Gordie Lachance; as experiências que Chris vive são filtradas pelo ponto de vista de um Gordie nostálgico, e são necessariamente de natureza diferente daquelas do escritor. A diferença entre Chris e Gordie não é tão gritante quanto a diferença entre Andy Dufresne e Red – não o suficiente para que intrusões da voz do personagem de Gordie se façam sentir na narrativa da mesma maneira que a voz de Red deveria se fazer sentir nos seus relatos sobre Andy. Os dois garotos têm mais ou menos a mesma idade, têm problemas de autoestima e lidam com pais abusivos – o pai de Chris é um alcóolatra que frequentemente o espanca, e o irmão mais velho de Chris é semelhante –, e, embora Chris não tenha a mesma inclinação literária do amigo, ele está longe de ser um “feeb”, como define o pai de Gordie.

A primeira cena de Chris que quero analisar é sua aparição logo após o momento em que Gordie fala com seu pai, quando os dois garotos se encontram para se dirigir à casa de Vern e iniciar a jornada. Chris trouxe a arma de seu pai consigo e, no processo de mostrá-la para Gordie, acabou fazendo o amigo dispará-la.

The gun bucked in my hand. Fire licked from the end. It felt as my wrist had just been broken. My heart vaulted nimbly into the back of my mouth and crouched there, trembling. A big hole appeared in the corrugated metal surface of the trashcan—it was the work of an evil conjuror.

“Jesus!” I screamed.

Chris was cackling wildly—in real amusement or hysterical terror I couldn’t tell. “You did it, you did it! *Gordie did it!*” he bugled. “*Hey, Gordon Lachance is shooting up Castle Rock!*”

“*Shut up! Let’s get out of here!*” I screamed, and grabbed him by the shirt.

As we ran, the back door of the Blue Point jerked open and Francine Tupper stepped out in her white rayon waitress’s uniform. “Who did that? Who’s letting off cherry-bombs back here?”

We ran like hell, cutting behind the drugstore and the hardware store and the Emporium Galorum, which sold antiques and junk and dime books. We climbed a fence, spiking our palms with splinters, and finally came out on Curran Street. I threw the .45 at Chris as we ran; he was killing himself laughing but caught it and somehow managed to stuff it back into his knapsack and close one of the snaps. Once around the corner of Curran and back on Carbine Street, we slowed into a walk so we wouldn’t look suspicious, running in the heat. Chris was still giggling.

“Man, you shoulda seen your face. Oh man, that was priceless. That was really fine. My fucking-A.” He shook his head and slapped his leg and howled.

“You knew it was loaded, didn’t you? You wet! I’m gonna be in trouble. That Tupper babe saw me.”

“Shit, she thought it was a firecracker. Besides, ole Thunderjugs Tupper can’t see past the end of her own nose, you know that. Thinks wearing glasses would spoil her pret-ty *face*.” He put one palm against the small of his back and bumped his hips and got laughing again.

“Well, I don’t care. That was a mean trick, Chris. Really.”

“Come on, Gordie.” He put a hand on my shoulder. “I didn’t know it was loaded, honest to God, I swear on my mother’s name I just took it out of my dad’s bureau. He always unloads it. He must have been really drunk when he put it away the last time.”

“You really didn’t load it?”

“No sir.”

“You swear it on your mother’s name even if she goes to hell for you telling a lie?”

“I swear.” He crossed himself and spit, his face as open and repentant as any choirboy’s. But when we turned into the vacant lot where our treehouse was and saw Vern and Teddy sitting on their bedrolls waiting for us, he started to laugh again. He told them the whole story, and after everybody had had their yucks, Teddy asked him what Chris thought they needed a pistol for.

“Nothin,” Chris said. “Except we might see a bear. Something like that. Besides, it’s spooky sleeping out at night in the woods.”

Everybody nodded at that. Chris was the biggest, toughest guy in our gang, and he could always get away with saying things like that. Teddy, on the other hand, would have gotten his ass ragged off if he even hinted he was afraid of the dark. (KING, 1982, p. 329-331)

O início da noveleta é repleto de cenas que funcionam como uma apresentação dos quatro garotos. Teddy Duchamp tem sua vida explicada em uma cena na casa da árvore, no decorrer de um jogo de cartas; somos apresentados a Vern Tessio quando este descreve como ouviu de seu irmão sobre o cadáver na linha do trem; e a cena que fala sobre Gordie e sua vida familiar já foi citada e analisada aqui. A cena em que Chris mostra a arma revela um Chris que o leitor raramente terá a oportunidade de ver na noveleta – um garoto sem grandes preocupações, se divertindo com seus amigos sem estar consumido pelo peso que carrega. Ainda assim, alguns dos traços que irão ser examinados com mais proximidade depois já estão presentes; embora Chris se divirta com a surpresa de Gordie, ele faz questão de afirmar que não teve a intenção de assustá-lo, e é, dos quatro, o primeiro a se preocupar com a segurança de todos no percurso da jornada.

Nessa altura da história, Gordie já mostrou um pouco do fardo sobre os ombros de Chris; o leitor já sabe que é membro de uma família de alcoolatras e criminosos, e que toda a cidade acredita que ele irá se tornar um criminoso sem rumo no futuro. O leitor também sabe que Gordie não concorda com essa avaliação de seu melhor amigo, graças aos seus comentários internos mordazes durante a conversa com o pai. Quando Chris surge na cena seguinte, existe uma ligeira expectativa no ar em relação a seu personagem; afinal, ainda não se sabe por que a opinião do protagonista difere da do resto da cidade e daquela do próprio Chris Chambers. Esta cena é ao mesmo tempo uma apresentação de Chris e uma demonstração dos traços que o tornam precioso para Gordie; quando o protagonista comenta que Chris é o mais forte e corajoso dos garotos, é possível ver o escritor demonstrando o verdadeiro caráter do amigo contra aqueles que pensam nele como um futuro delinquente.

Este momento de despreocupação se caracteriza não apenas pelos atos de Chris – que ri quando seu amigo dispara uma arma por acidente, de uma forma tão sincera que é quase inevitável ignorar o perigo em que os dois estiveram – mas pela maneira como sua voz se expressa. Os diálogos entre Chris e Gordie constituem uma parte muito importante de sua relação e caracterização – a maneira como eles falam de tudo, desde o resultado da última travessura até a negligência dos pais do protagonista e o futuro que os espera. Estes diálogos são repletos de marcas de oralidade e marcas dialetais que sinalizam várias coisas para o leitor: uma ausência de cerimônia natural para duas crianças, e ainda mais natural entre dois amigos; um registro típico do habitante do interior de Maine; a presença de palavras de baixo-calão no que supostamente deveria

ser um registro infantil; a falta de proficiência na norma padrão típica da infância e adolescência, que contrasta ainda mais com os assuntos sérios que os dois irão tratar no decorrer da noveleta. Algumas destas características complementam elementos de caracterização já explícitos pelo autor; outros, como o uso de palavras de baixo-calão, mostram facetas destas crianças não necessariamente explicitadas no texto.

Pensando em Gordie como um protagonista autor, podemos fazer algumas especulações em relação às suas intenções autorais; talvez, parte do motivo por trás do esforço de criar na voz de Chris um efeito de verossimilhança em termos de fala real (esforço esse evidente pela presença das marcas de oralidade e marcas dialetais) seja uma tentativa de Gordie de mostrar ao leitor o amigo de quem ele sente tanta falta da maneira mais verídica possível.

Vejamos como a edição de 1991 lida com essa cena.

A arma pulou em minha mão. Um fogo apareceu na ponta. Parecia que tinha quebrado o pulso. Meu coração deu salto até a boca e parou ali, tremendo. Um buraco enorme surgiu na superfície de metal enferrujado da lata — trabalho de algum feiticeiro perverso.

— Meu Deus! — gritei.

Chris ria sem parar — não sabia se de prazer ou histeria. — Você conseguiu, você conseguiu! *Gordie conseguiu!* — buzina ele. — *Ei, Gordon Lachance está dando tiros em Castle Rock!*

— *Cala a boca! Vamos sair daqui!* — gritei, e agarrei-o pela camisa.

Enquanto corríamos, a porta dos fundos do Blue Point abriu-se e Francine Tupper saiu em seu uniforme branco de garçoneiro. — Quem fez isso? Quem está soltando bombinhas aqui?

Correndo como loucos, entrando por trás da farmácia, da loja de ferragens e do Emporium Galorium, que vendia antiguidades, sucata e livros baratos. Subimos uma cerca furando nossas mãos no arame farpado e finalmente chegando à Curran Street. Joguei o .45 para Chris enquanto corríamos; ele estava morrendo de rir mas conseguiu pegá-lo, enfiá-lo na mochila e fechar um dos fechos. Quando chegamos na esquina de Curran e alcançamos novamente Carbine Street, começamos a andar para não parecermos suspeitos. Chris ainda estava rindo.

— Você devia ter visto a tua cara! Foi engraçadíssimo. Muito bom mesmo. — Sacudiu a cabeça, bateu na perna e deu um gritinho.

— Você sabia que estava carregada, não sabia? Seu idiota! Vou me dar mal. Aquela tal de Tupper me viu.

— Droga, ela achou que fossem bombinhas. Além disso a velha não enxerga um palmo na frente do nariz, você sabe. Acha que usar óculos vai estragar seu *lindo* rosto. — Bateu com a mão nos quadris e começou a rir novamente.

— Ora, eu não ligo. Mas foi sujeira, Chris.

— Ora, Gordie. — Colocou uma das mãos no meu ombro. — Eu não sabia que estava carregada, juro por Deus, juro pela minha mãe que só peguei no escritório do meu pai. Ele sempre tira a munição. Devia estar muito bêbado quando guardou da última vez.

— Você não carregou mesmo a arma?

— Não senhor.

— Jura pela sua mãe mesmo que ela vá pro inferno?

— Juro. — Ele fez o sinal-da-cruz e tossiu, o rosto sincero e contrito como o de um menino cantor de coro. Mas quando entramos no terreno baldio onde ficava nossa casa na árvore e vimos Vern e Teddy sentados em seus cobertos enrolados nos esperando, começamos a rir de novo. Chris contou a história toda para eles e depois que todos tiveram seus ataques de riso Teddy perguntou a Chris por que achava que precisaríamos de uma pistola.

— Para nada — Disse Chris. — Pode ser que a gente veja um urso. Ou algo parecido. Além do mais dormir à noite na floresta faz a gente pensar em fantasmas.

Todos concordaram. Chris era o cara maior e mais forte de nossas turma, e sempre podia se sair com coisas desse tipo. Teddy, por outro lado, seria escorraçado se dissesse que tinha medo de escuro. (KING, 1991, p. 339-340)

As poucas alterações entre esta edição e a edição de 2001 dizem respeito à paragrafação; enquanto a edição de 1991 não se afasta muito do padrão inglês, não iniciando parágrafo a cada instância de discurso direto, a edição de 2001 – e, por consequência, as edições de 2004 e 2013 – busca se adequar à norma do português e inicia um novo parágrafo a cada travessão. Essa tendência foi observada no decorrer das outras noveletas e é responsável pela maior parte das alterações que dizem respeito a parágrafo nessas duas edições. A publicação de 2013 traz outra mudança mais significativa que pode sinalizar algo em relação à postura tradutória da equipe responsável pelo texto; a frase “Acha que usar óculos vai estragar seu *lindo* rosto” é substituída por “Acha que usar óculos vai estragar seu *lin-do* rosto”, uma alternativa mais próxima do “*pret-ty face*” utilizado no texto original. Nem sempre as alterações do texto de 2013 são motivadas por um desejo de aproximação à forma do original inglês, mas momentos como esse indicam que a equipe teve algum contato com o texto escrito por King, ao contrário do que se demonstra no texto da edição de 2001 e 2004.

Aqui se observa mais uma vez uma tendência já mencionada na análise das cenas de Gordie; existe uma ligeira suavização do palavreado de baixo-calão. Enquanto o Chris do texto original se refere à situação com a arma como “*fucking-A*”, a palavra mais pesada que o Chris do texto traduzido utiliza é “*Droga*”. Como mencionado anteriormente, a falta de palavras de baixo calão em certos trechos não significa que elas sejam completamente censuradas; e, ao contrário das ocorrências apontadas nas cenas sobre Gordie, a interjeição de Chris não destoa de forma marcante do resto do texto. As inferências que podem ser feitas a partir desse trecho parecem estar relacionadas principalmente às expressões empregadas pela edição brasileira, e não à

falta de qualquer elemento visível; afinal, a escolha da equipe tradutora em relação à interjeição foi suprimi-la completamente, e o leitor da tradução não tem como adivinhar a presença do termo original. O uso extravagante do adjetivo “engraçadíssimo” parece ser a parte da frase que mais sobressai na tradução; mais incomum que as formas sintéticas de ênfase e comparação (e.g. “muito engraçado”), esse adjetivo acaba soando um tanto artificial na fala de Chris, e pode ser lido como um sinal de que o garoto está forçando o riso – talvez para esconder o seu choque em relação ao disparo da arma.

Um dos principais efeitos causados pelas escolhas da tradução é uma ligeira alteração da reação de Gordie ao incidente. Quando, no texto original, Chris menciona que Francine Tupper provavelmente não reconheceu Gordie, o protagonista responde com “Well, I don’t care. That was a mean trick, Chris.” As duas frases estão relacionadas; o que Gordie está dizendo é que ele não liga para os esforços de Chris para acalmá-lo, porque deixá-lo com uma arma carregada na mão não foi certo. No texto traduzido, a resposta de Gordie foi alterada para “Ora, eu não ligo. Mas foi sujeira, Chris.” O “mas” coloca as duas frases em oposição; uma possível interpretação é que Gordie não se importa se Francine Tupper o reconheceu ou não – mas que, mesmo assim, o que Chris fez foi “sujeira”. Ao lermos o texto dessa forma, o Gordie do texto traduzido parece menos abalado pelo fato; some-se a isso a maneira como o “he started to laugh again” se torna “começamos a rir de novo”, e o protagonista do texto traduzido parece ter achado o incidente um tanto engraçado após consideração. Isso não causa alterações drásticas ao enredo do texto, mas pode sugerir algo ligeiramente diferente para a relação entre os dois garotos na tradução; Chris pode ser visto como um garoto que, a despeito dos problemas que causa, ainda consegue que o amigo fique do seu lado.

O texto traduzido não demonstra um esforço tão veemente quanto o do texto original de criar uma fala verossímil por meio de marcas de oralidade. Com a exceção do adjetivo “engraçadíssimo”, a voz de Chris não é marcada pelo uso de palavras mais sofisticadas e/ou pedantes como a fala de Todd Bowden; porém, ela também não é notavelmente marcada pelo uso de expressões de cunho mais informal. Fora do universo do livro, podemos conceber uma variedade de motivos que levaram a esta particular escolha da tradução: uma tendência a se adequar à chamada norma culta do português, a dificuldade maior de estabelecer recursos de marca de oralidade na língua portuguesa *et cetera*. Dentro do universo do livro, podemos ler essa relativa falta de verossimilhança como um reflexo das habilidades e intenções artísticas de Gordie; é possível que o escritor não tenha a inclinação de aproximar seus diálogos da fala, por exemplo. As

palavras escolhidas pela tradução são lidas, dentro do universo do livro, com escolhas de Gordie; o leitor do texto traduzido tem a oportunidade de olhar por trás de cada escolha da tradução e atribuí-las – bem como seus efeitos – às intenções do narrador-personagem.

A segunda cena que desejo analisar pertence a um dos momentos mais marcantes da noveleta: quando Chris tenta encorajar Gordie a continuar escrevendo e se preparar para a universidade – e acaba contando a verdade sobre sua suspensão na escola, que já havia sido mencionada por Gordie anteriormente.

“I know what people think of my family in this town. I know what they think of me and what they expect. Nobody even *asked* me if I took the milk-money that time. I just got a three-day vacation.”

“*Did you take it?*” I asked. I had never asked him before, and if you had told me I ever would, I would have called you crazy. The words came out in a little dry bullet.

“Yeah,” he said. “Yeah, I took it.” He was silent for a moment, looking ahead at Teddy and Vern. “You knew I took it, Teddy knew, *everybody* knew. Even Vern knew, I think.”

I started to deny it, then closed my mouth. He was right. No matter what I might have said to my mother and father about how a person was supposed to be innocent until proven guilty, I had known.

“Then maybe I was sorry and tried to give it back,” Chris said.

I stared at him, my eyes widening. “You tried to give it *back?*”

“*Maybe*, I said. Just *maybe*. And maybe I took it to old lady Simons and told her, and maybe the money was all there and I got a three-day vacation *anyway*, because the money never showed up. And maybe the next week old lady Simons had this brand-new skirt on when she came to school.”

I stared at Chris, speechless with horror. He smiled at me, but it was a crimped, terrible smile that never touched his eyes.

“Just *maybe*,” he said, but I remembered the new skirt – a light brown paisley, sort of full. I remembered thinking that it made old lady Simons look younger, almost pretty.

“Chris, how much was that milk-money?”

“Almost seven bucks.”

“Christ,” I whispered.

“So I just say that *I* stole the milk-money but then old lady Simons stole it from *me*. Then suppose I told that story. Me, Chris Chambers. Kid brother of Frank Chambers and Eyeball Chambers. You think anybody would have believed it?”

“No way,” I whispered. “Jesus, Chris!”

He smiled his wintry, awful smile. “And do you think that bitch would have dared try something like that if it had been one of those dootchbags from up on the View that had taken the money?”

“No,” I said.

“Yeah. If it had been one of them, Simons would have said, ‘kay, ‘kay, we’ll forget it this time, but we’re gonna spank your wrist real hard and if you ever do it again we’ll have to spank *both* wrists. But *me*... well, maybe she had her eye on that skirt for a long time. Anyway, she saw her chance and she took it. I was the stupid one for even trying to

give that money back. But I never thought... I never thought that a *teacher*... oh who gives a fuck, anyway? Why am I even talkin' about it?"

He swiped an arm angrily across his eyes and I realized he was almost crying.

"Chris," I said, "why don't you go into the college courses? You're smart enough."

"They decide all of that in the office. And in their smart little conferences. The teachers, they sit around in their big circle-jerk and all they say is Yeah, Yeah, Right, Right. All they give a fuck about is whether you behaved yourself in grammar school and what the town thinks of your family. All they're deciding is whether or not you'll contaminate all those precious college-course dootchbags. But maybe I'll try to work myself up. Because I want to get out of Castle Rock and go to college and never see my old man or any of my brothers again. I want to go someplace where nobody knows me and I don't have any black marks before I start. But I don't know if I can do it."

"Why not?"

"People drag you down."

"Who?" I asked, thinking he must mean the teachers, or adult monsters like Miss Simons, who had wanted a new skirt, or maybe his brother Eyeball who hung around with Ace and Billy and Charlie and the rest, or maybe his own Mom and Dad.

But he said: "Your friends drag you down, Gordie. Don't you know that?" He pointed at Vern and Teddy, who were standing and waiting for us to catch up. They were laughing about something; in fact, Vern was just about busting a gut. "Your friends do. They're like drowning guys that are holding on to your legs. You can't save them. You can only drown with them." (KING, 1982, p. 507-509)

Essa cena mostra o lado de Chris que só Gordie tem a oportunidade de ver, e é um momento essencial na jornada emocional de seu personagem. O leitor já está ciente das raízes de Chris e de seu medo de se tornar uma pessoa como seu pai e seu irmão, mas este medo só havia sido expresso por Gordie em forma de discurso indireto, em um parágrafo repleto dos comentários do protagonista. Essa é a primeira vez que Chris admite seu medo a respeito do futuro em uma cena marcada como discurso direto, e ele o faz de uma forma eloquente e pessoal. Essa cena subverte as expectativas do leitor – que já tinha ouvido sobre o incidente da suspensão de Chris, mas que, tendo contato com o caráter do garoto como demonstrado por Gordie, provavelmente foi levado a acreditar que a acusação era falsa – e arma o cenário para a execução do *finale*, quando Chris aponta o revólver de seu pai para o grupo de jovens delinquentes que ameaça levar o cadáver embora e roubar o crédito de encontrá-lo.

Existe um contraste sutil entre a fala de Chris e a narração de Gordie; enquanto Chris conta sobre o incidente com frases entremeadas de palavrões, marcas de oralidade de vários tipos, e escolhas interessantes de palavreado como "dootchbags" – uma

variação da palavra “douchebag” tipicamente canadense que, é, provavelmente, uma das mais fortes marcas dialetais na voz de Chris –, o narrador permeia essa confissão com descrições metafóricas, como o adjetivo “wintry” – relevante aqui por ser uma provável referência ao subtítulo *Fall from innocence* –, ou o momento em que ele se refere às pessoas na vida de Chris como “adult monsters”. Esse contraste não é marcado e evidente como o contraste entre as falas de Andy Dufresne e dos prisioneiros e guardas ao seu redor; ele é mais sutil e se restringe à diferença entre falas marcadas como discurso direto e falas marcadas como discurso indireto.

Ao caracterizar a voz de Chris como mais simples, Stephen King não diz apenas coisas sobre o personagem Chris Chambers, mas sobre toda a natureza da noveleta *The body*. O grande tema desta noveleta é a infância, e a preciosidade desses momentos pode estar em sua própria banalidade; Chris conta sobre seus problemas usando uma linguagem comum, e o que acontece com ele, mesmo que terrível, não é uma experiência fora do ordinário como a relação entre Todd Bowden e Kurt Dussander, ou mesmo como a lenda de Andy Dufresne. Porém, é essa própria normalidade que torna os acontecimentos da jornada tão importantes; a amizade entre os quatro garotos é fugaz – eles se separam no futuro como muitos outros antes deles e muitos outros depois deles –, mas é a consciência dessa fugacidade que dá significado ao que eles estão vivendo. Dessa forma, a linguagem que Chris utiliza nesse momento – que Vern, Teddy e Gordie irão utilizar em outros momentos – se torna um motivo realçando a importância do tema da infância; é algo que acontece com todo mundo, fugaz e passageiro, mas que ainda assim deixa marcas profundas na vida de quem a experiencia.

O trecho foi vertido da seguinte maneira na edição de 2001:

— Sei o que as pessoas dessa cidade pensam sobre minha família. Sei o que pensam de mim e o que esperam. Ninguém me *perguntou* se eu tinha pego o dinheiro do lanche daquela vez. Simplesmente tive três dias de férias.

— Você pegou? — perguntei. Nunca tinha perguntado, e se me dissessem que perguntaria, teria chamado a pessoa de maluca. As palavras saíram como um tiro de pólvora seca.

— É — admitiu ele. — É, peguei sim. — Ficou calado um tempo, olhando para frente, para Teddy e Vern. — Você sabia que eu tinha pego, Teddy sabia. *Todo mundo* sabia. Até Vern sabia, eu acho.

Comecei a negar, depois calei a boca. Ele estava certo. Apesar de eu ter dito à minha mãe e meu pai que a pessoa era inocente até que se provasse a sua culpa, eu sabia.

— Depois talvez tenha me arrependido e tentado devolver — disse Chris.

Encarei-o, meus olhos arregalados.

— Você tentou devolver?

— Eu disse *talvez*. Só *talvez*. E talvez tenha devolvido à sra. Simons e dito a ela, e talvez o dinheiro estivesse lá, mas peguei umas férias de três dias mesmo assim, porque o dinheiro nunca apareceu. E talvez na semana seguinte a sra. Simons tenha aparecido com uma saia novinha em folha no colégio.

Olhei fixamente para Chris, mudo de espanto. Ele sorriu para mim, mas foi um sorriso forçado e horrível, que não tocou seus olhos.

— Só *talvez* — disse ele, mas lembrei da saia nova: marrom-clara, tipo rodada. Lembro de ter pensado que fazia a sra. Simons parecer mais jovem, quase bonita.

— Chris, quanto era o dinheiro do lanche?

— Quase sete dólares.

— Meu Deus — sussurrei.

— Então vamos dizer que eu tenha roubado o dinheiro do lanche e depois a sra. Simons roubou de mim. Vamos supor que eu tivesse contado essa história. Eu, Chris Chambers, irmão mais novo de Frank e Eyeball Chambers. Acha que alguém teria acreditado?

— De jeito nenhum — murmurei. — Meu Deus.

Ele deu um sorriso horrível, frio.

— E você acha que aquela puta teria ousado fazer isso se algum daqueles caras do *The View* tivesse pego o dinheiro?

— Não — disse eu.

— E, se tivesse sido um deles, Simons teria dito: “Tá bem, tá bem, dessa vez passa, mas se fizerem outra vez vamos ter que dar uma surra de verdade em vocês”. Mas *eu...* bem, talvez ela estivesse de olho naquela saia há muito tempo. De qualquer jeito, teve a chance e aproveitou. Eu é que fui o idiota, tentando devolver. Mas nunca achei... nunca achei que uma professora... Ah, também, quem está ligando? Não sei nem porque estou falando disso.

Passou a mão com raiva nos olhos e percebi que estava quase chorando.

— Chris — disse eu —, porque você não entra nos cursos que preparam pra faculdade? Você é inteligente o bastante para isso.

— Eles decidem isso na diretoria. E nas reuniõezinhas inteligentes. Os professores sentam em círculo e só sabem dizer é, é, certo, certo. Eles só querem saber se você se comportou bem no colégio e o que pensam da sua família na cidade. Só estão lá para decidir se você vai ou não contaminar os queridinhos da faculdade. Mas vou tentar me interessar. Não sei se conseguiria, mas vou tentar. Porque quero sair de Castle Rock, ir pra faculdade, nunca mais ver meu pai nem meus irmãos. Quero ir para algum lugar onde ninguém me conheça e não tenham preconceitos contra mim antes de eu começar. Mas não sei se vou conseguir.

— Por que não?

— As pessoas. As pessoas arrastam você pra baixo.

— Quem? — perguntei, achando que ele se referia aos professores ou adultos monstruosos como a sra. Simons, que quisera uma saia nova, ou talvez seu irmão Eyeball, que andava com Ace, Billy, Charlie e os outros, ou talvez seus próprios pais.

Mas ele disse:

— Teus amigos te arrastam pra baixo, Gordie. Sabia disso? — Apontou para Vern e Teddy, que estavam parados nos esperando. Riam de alguma coisa; na verdade, Vern estava forçando uma risada.

— Teus amigos te arrastam pra baixo. São como caras que estão se

afogando e se agarram nas tuas pernas. Você não pode salvar eles. Só pode afundar com eles. (KING, 2001, p. 227-228)

Existem algumas alterações significativas nessa edição relativamente à de 1991, a maior parte delas de natureza semântica. Em destaque ficam a substituição de um “então” por um “depois” na frase “depois talvez tenha me arrependido e tentado devolver”, a substituição de um travessão por dois pontos em “(...) lembrei da saia nova: marrom clara (...)”, a substituição do verbo “ser” em sua forma “é” pela conjunção “e” na frase “E, se tivesse sido um deles (...)” – o que talvez tenha sido um erro de digitação – e a substituição do verbo “escorraçar” por “arrastar pra baixo” como recriação do original inglês “drag you down”, um dos primeiros sinais de que a equipe responsável pelo texto de 2001 teve algum contato com o texto de Stephen King no decorrer de seu processo de editoração. Essas alterações permanecem no texto da edição de 2013, que é virtualmente idêntico ao texto reproduzido aqui.

Como os outros trechos analisados, esse fragmento traduzido suaviza um pouco as expressões de baixo calão utilizadas por Chris no texto original – mas não completamente, como comprovado pelo sintagma “aquela puta”, se referindo à professora que roubou o dinheiro no lugar de Chris. A tendência da tradução de suavizar os outros exemplos de palavras de baixo calão acaba apresentando o uso de Chris nessa frase como ligeiramente destoante, enfatizando sua posição no que concerne à professora. Ao mesmo tempo, a escolha de “sra. Simons” como forma de recriar o original “old lady Simons” parece quase contraditória; dentro do universo do livro, é razoável imaginar que o apelo da autoridade dessa professora ainda exerce alguma influência sobre Chris, a despeito do ressentimento que ele guarda.

É interessante notar que o texto retira algumas das ênfases colocadas no texto original; a saber, o itálico colocado no inglês sob a expressão “anyway”, na frase “I got a three-day vacation *anyway*”, que tanto no texto da edição de 1991 quanto nos textos das edições posteriores foi vertido como “peguei umas férias de três dias mesmo assim”, sem itálico. Quando replicando discurso direto, o itálico geralmente é utilizado como um sinal fonológico; ele representa o que, em uma conversa real falada, seria transmitido por uma mudança de tom, ênfase ou inflexão. É notório como o significado de uma frase pode mudar dependendo de qual palavra é enfatizada; o falante nativo do português pode facilmente perceber a diferença entre as frases “*eu* fiz isso”, “eu *fiz* isso” e “eu fiz *isso*”. No contexto do original, ao enfatizar o advérbio “anyway”, Chris está salientando a maneira como foi enganado pela professora para quem entregou o

dinheiro; na tradução, que não enfatiza nenhuma palavra em particular, cabe ao leitor imaginar como Chris a pronunciou, e fazer inferências a partir de sua interpretação.

Enquanto Red afirma o tempo todo não ser o foco de *Rita Hayworth and the Shawshank redemption*, e narra cenas que ele não teria como ter presenciado, enfatizando o tempo todo que Andy Dufresne é o real foco de sua história, Gordie Lachance é uma presença mais sólida em *The body*, fazendo comentários e inferências, claramente apresentando fatos a partir de seu ponto de vista. Com um narrador-personagem tão claro, é difícil traçar o que seriam as intenções de Gordie e o que seriam as intenções de Stephen King no que concerne à noveleta e à caracterização de outros personagens – especialmente no que concerne a Chris Chambers. Em última análise, o texto possibilita várias interpretações, dependendo de quem o leitor atribui a intenção dos fatos apresentados; algumas destas interpretações se fazem possíveis apenas por alterações do texto traduzido. Isso não quer dizer que elas não são válidas; é dessa forma que a tradução cria sentido próprio e pode ser denominada um ato de recriação.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

No decorrer desta análise, consegui fazer várias observações, no que concerne à tradução em geral e à tradução desta obra em particular. Aqui está o que concluí a partir deste trabalho.

A voz do personagem é um recurso importantíssimo de caracterização; um leitor determinado pode fazer várias inferências a partir das informações contidas nela, como uma certa escolha de palavras, tom, estrutura sintática *et cetera*. Essas informações podem contradizer os fatos apresentados explicitamente pelo autor, ou podem enfatizá-los; podem ser intencionais ou acidentais. De qualquer forma, elas servem como um elemento a mais para a interpretação do leitor em relação a personagens, narrativa, tema e outros componentes da ficção literária.

A voz do personagem é intrinsecamente ligada à linguagem, e o ato de recriação que é parte de todo processo tradutório irá inevitavelmente alterar essa voz de variadas maneiras. Dessa forma, a tradução permite inferências diferentes; a soma destas inferências resulta em sentidos próprios, independentes do texto de partida. Intencionais ou acidentais, derivados ou originais, esse sentidos são igualmente válidos para a interpretação da obra por parte do leitor. A forma como eles jogam luz sobre diferentes

aspectos da obra, permitindo ao leitor que veja o mesmo texto de diferentes maneiras, é uma prova do elemento criativo e artístico que existe no ato tradutório. Tanto as decisões tomadas pelo tradutor quanto aquelas tomadas pelo editor e pelo resto da equipe responsável pelo texto acarretam consequências para a interpretação da obra, e são elementos válidos dentro do texto traduzido.

Stephen King utiliza a voz do personagem como forma de caracterizá-lo, de lançar presságios sobre acontecimentos futuros no relativo, como motivo, como forma de enfatizar temas, estabelecer coerência, entre vários outros usos. Isto pode ser observado em suas obras típicas do gênero do horror, mas se fez ainda mais evidente no decorrer das três noveletas de *Different seasons* aqui estudadas, cuja ênfase em relacionamentos entre personagens me permitiu observar diálogos em situações de conversa comuns. O leitor pode fazer várias inferências pelas características da voz do personagem, como a escolha de vocabulário, estrutura sintática e fonológica *et cetera*; não cabe a mim estabelecer se todas as inferências possíveis foram previstas e planejadas pelo autor ou se são acidentais – uma vez que elas tenham como ponto de partida o que está no texto, todas as inferências do leitor são formas válidas de olhar para a obra. Embora King classifique a si mesmo como um “escritor de *best-sellers*” – um escritor que escreve para a indústria cultural, versado em gêneros geralmente não estudados pela academia, considerado por certos críticos até mesmo como indigno de estudo – o fato de que ele utiliza esses recursos de maneira tão clara é um sinal de suas intenções artísticas, e possivelmente um sinal de que mesmo os autores da chamada “cultura de massa” utilizam recursos semelhantes aos dos autores da chamada “literatura elevada”. Se essas intenções artísticas existem, a necessidade de estudos acadêmicos que tomem obras da literatura de massa como objeto, ainda pouco frequente nos estudos literários atuais, parece evidente e indiscutível – para sequer lembrar que já a magnitude do fenômeno do *best-seller* torna muito importante investigá-lo.

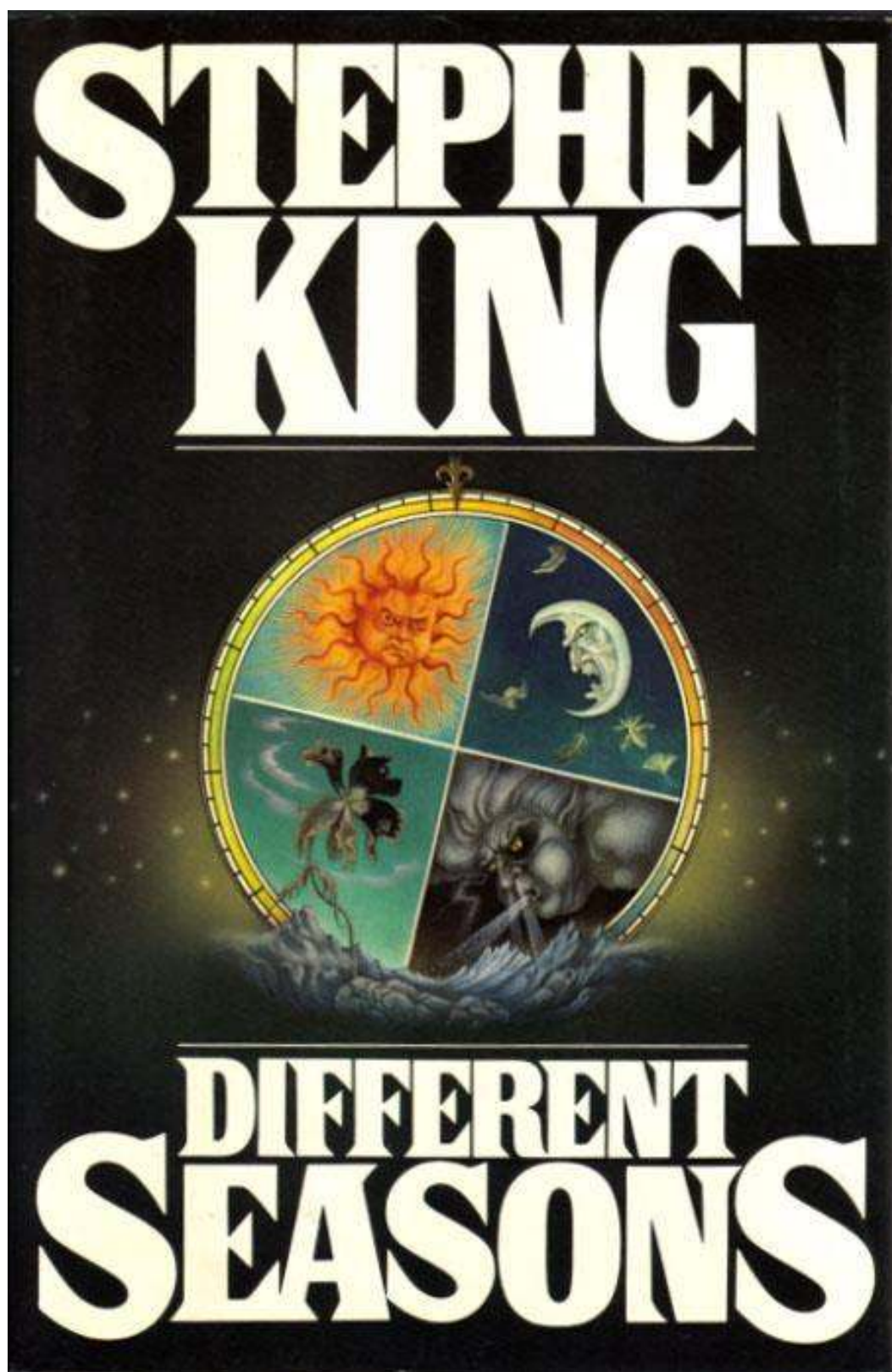
O mesmo pode se dizer daquilo que Milton chama de “tradução de fábrica”, ao lado de sua contraparte, a “tradução artesanal”. A tradução aqui analisada lida com lógicas e pressões diferentes da tradução artesanal – tanto que fica difícil estabelecer quais alterações partiram da tradutora Andréa Costa, e quais partiram da equipe responsável pela edição e revisão do texto –, mas tem que dar conta de intenções artísticas e mecanismos complexos de criação e recriação, de escrita e reescrita. Uma vez que cada ato tradutório gera um leque de significados – e que todos os significados que têm a obra como ponto de partida são maneiras válidas de olhar para esta obra –, a

necessidade de estudos que observem o processo tradutório em circunstâncias “de fábrica”, bem as consequências derivadas deste, também se faz clara.

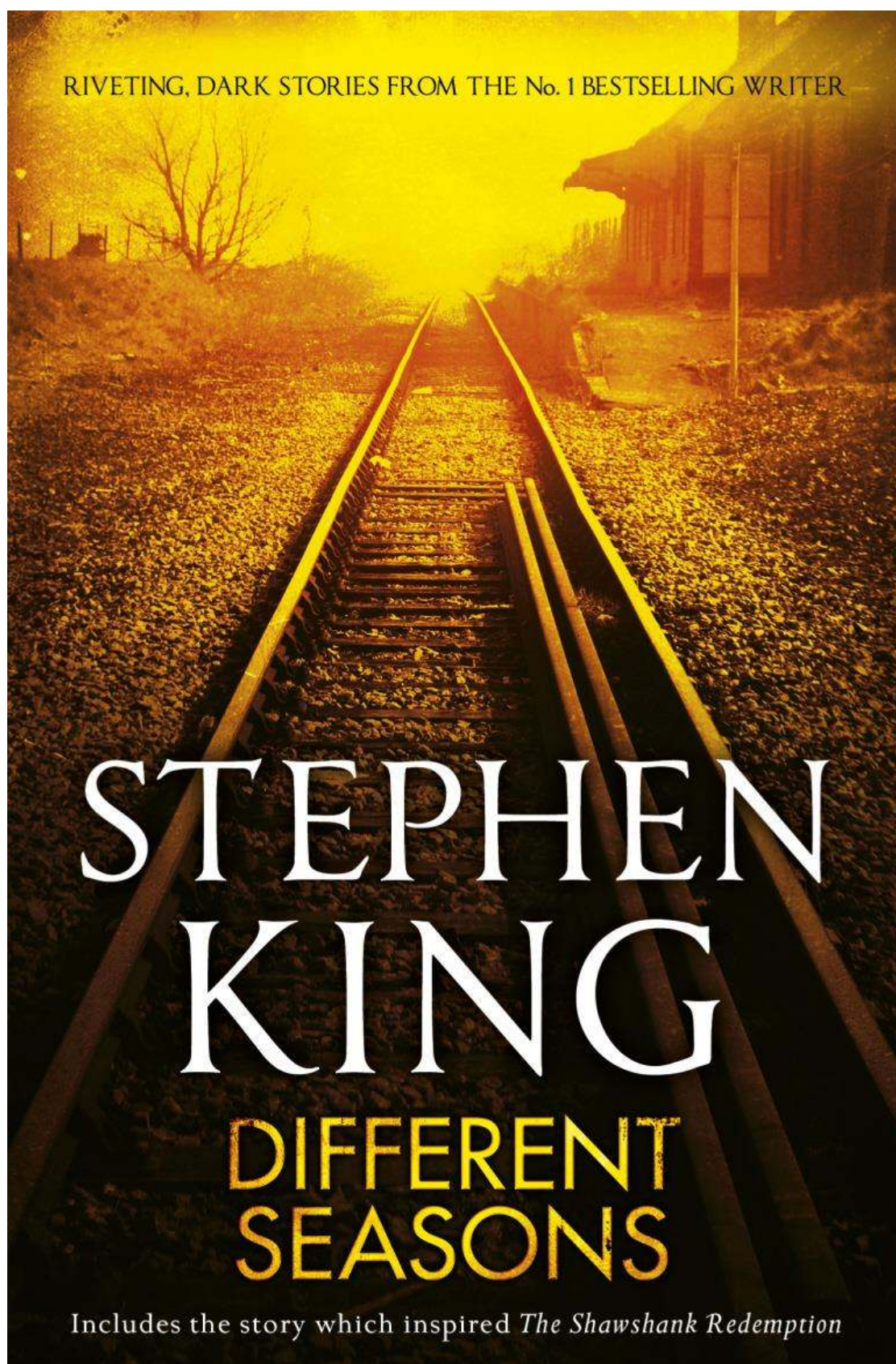
As quatro edições aqui analisadas têm intenções divergentes e maneiras diferentes de apresentar e reapresentar o texto; isto já podia ser inferido a partir da observação do projeto gráfico de cada uma delas e foi confirmado pela observação do texto. Muito embora todas as quatro edições utilizem a versão da tradutora Andréa Costa, a forma como elas a apresentaram mostra diferenças no tratamento do autor e da obra; as quatro edições podem estampar o mesmo título e assinatura mas, da mesma forma que uma paisagem pintada por quatro pessoas diferentes resultará em quatro quadros diversos, cada edição é uma obra única. Observei que mesmo pequenas alterações de pontuação e paragrafação podem criar sentidos diferentes; tanto mais numerosas e complexas, portanto, são as questões que o estudioso de tradução precisa investigar em todo esse universo.

7. ANEXOS

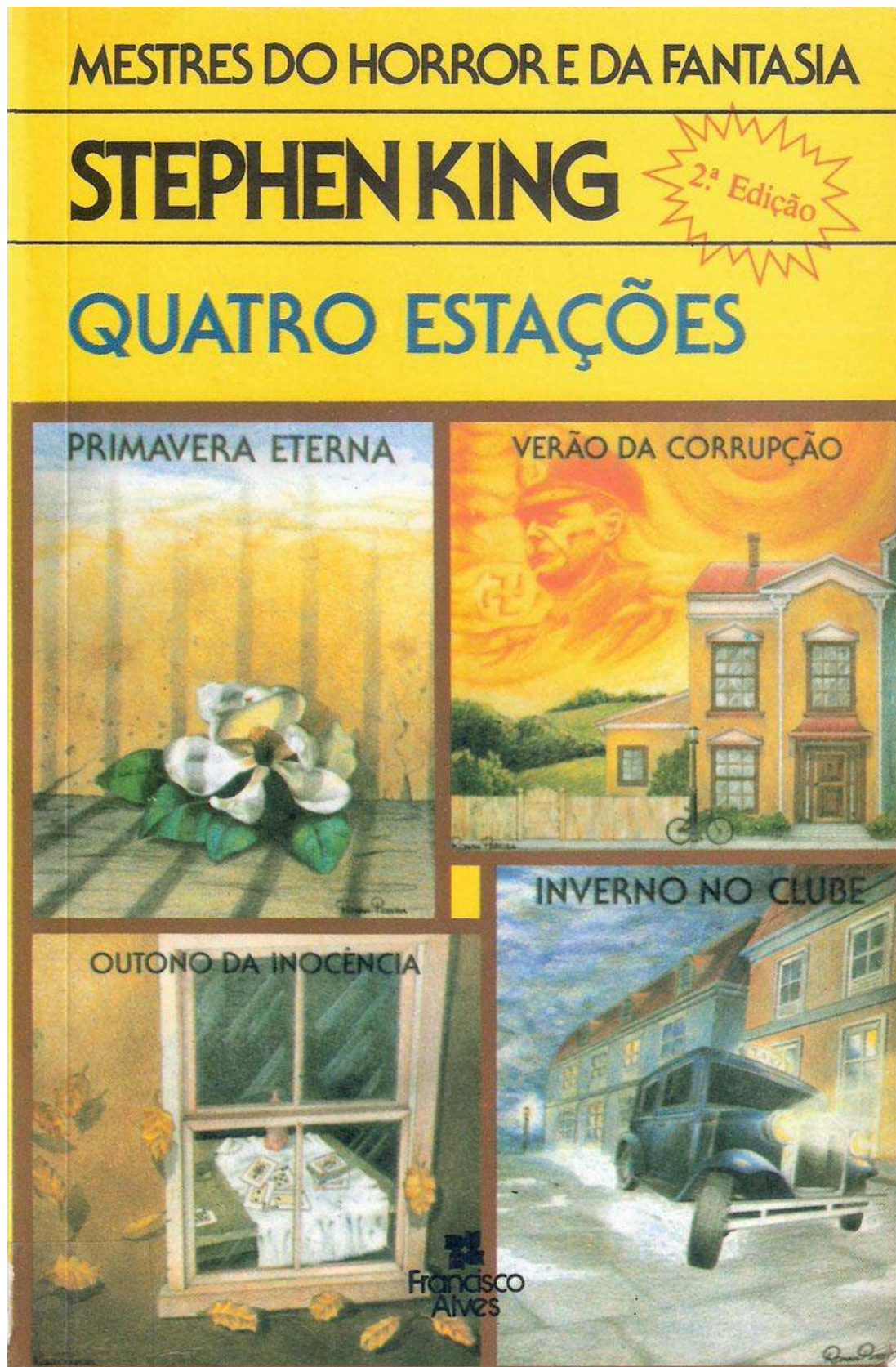
Anexo 1:



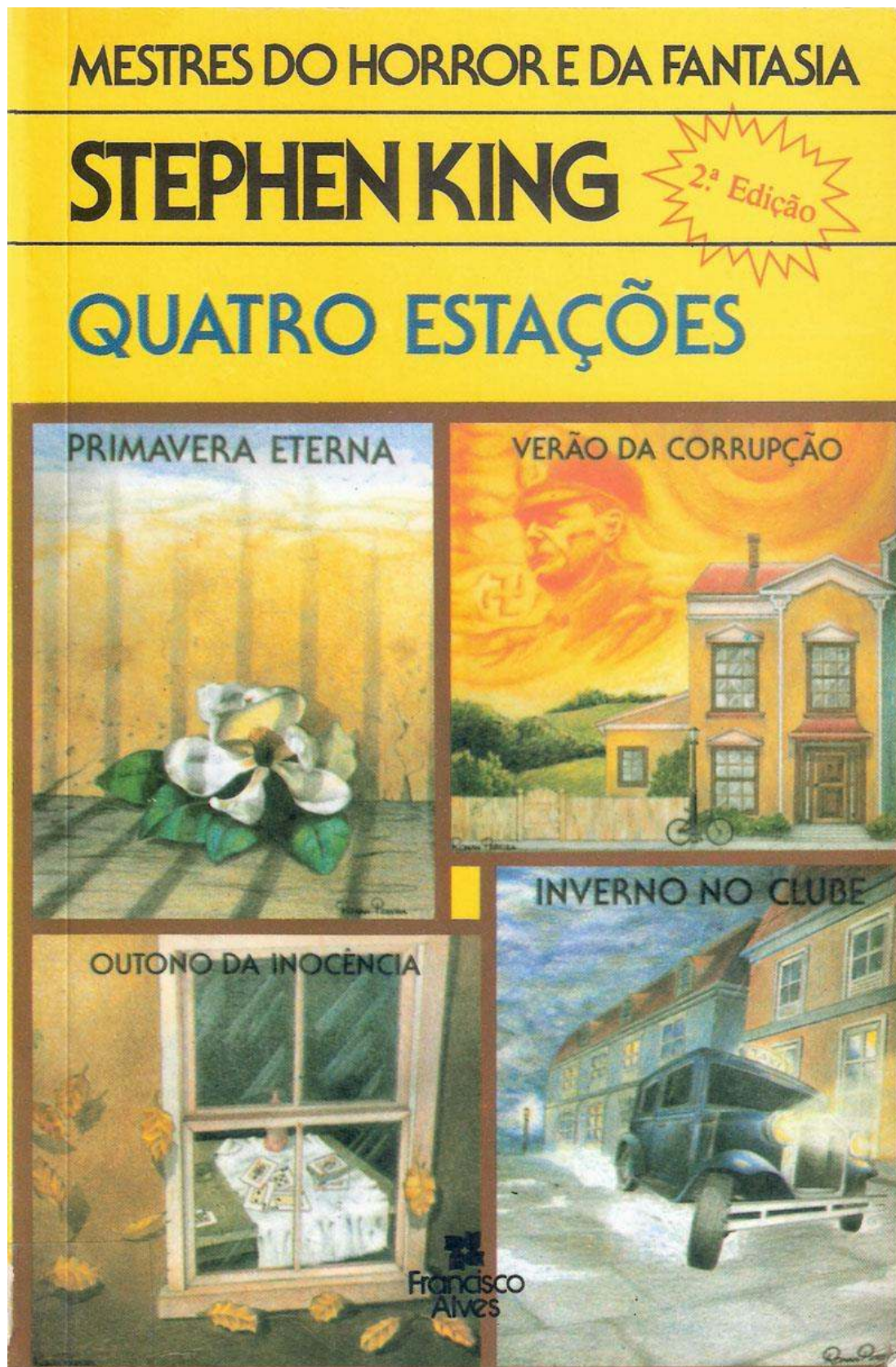
Anexo 2:



Anexo 3:



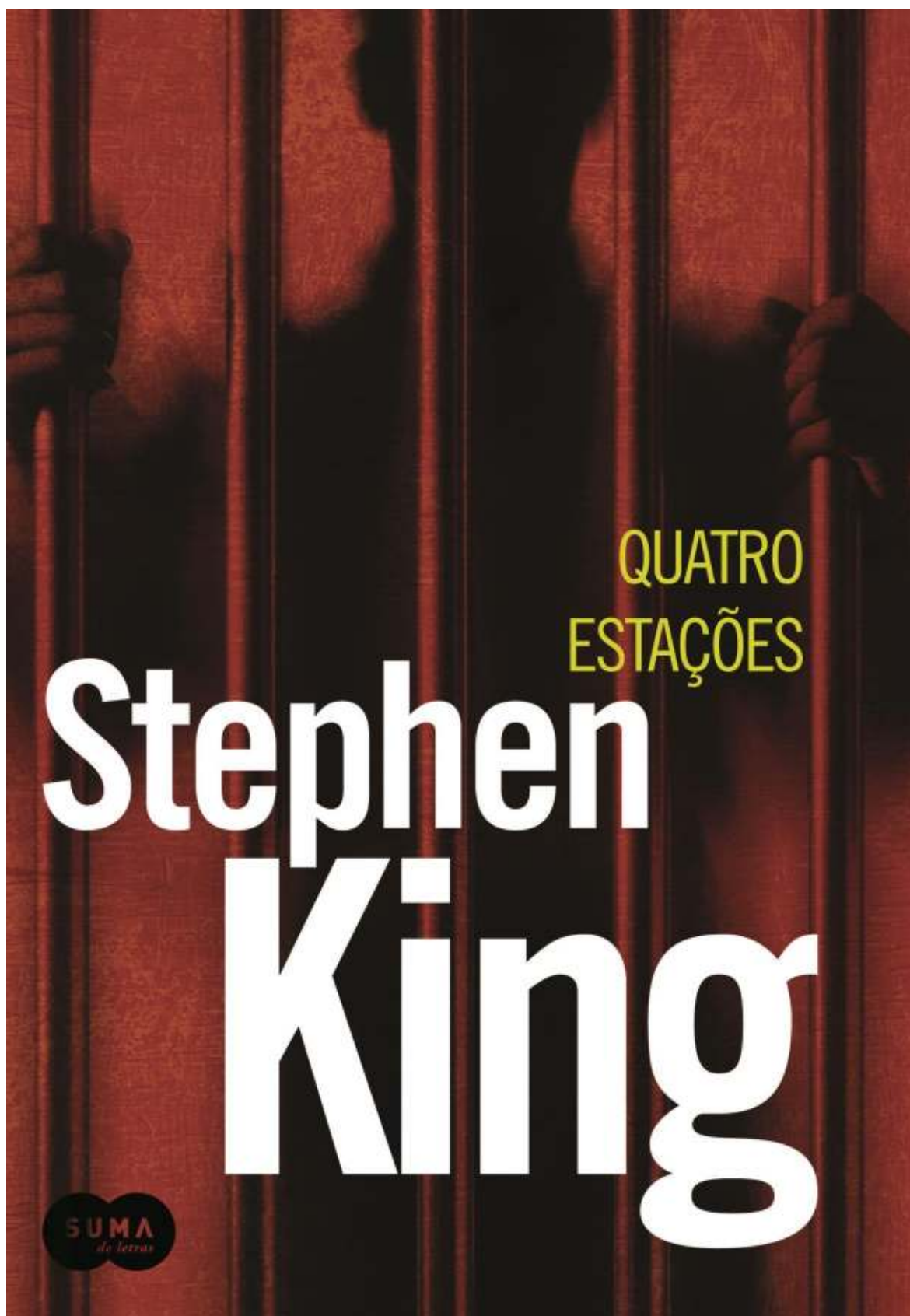
Anexo 4:



Anexo 5:



Anexo 6:



8. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

KING, Stephen. **Different seasons**. New York: Viking Press, 1982.

_____. **Quatro estações**. Trad. de Andréa Costa. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991.

_____. **Quatro estações**. Trad. de Andréa Costa. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

_____. **Quatro estações**. Trad. de Andréa Costa. Rio de Janeiro: Planeta DeAgostini, 2004.

_____. **Quatro estações**. Trad. de Andréa Costa. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.

KING, Stephen. **On writing: a memoir of the craft**. New York: Scribner, 2000.

_____. **Dança macabra**. Trad. de Louisa Ibañez. Rio de Janeiro: Ponto de Leitura, 2012.

_____. **The importance of being Bachman**. In: KING, S. **The long walk**. New York: Scribner, 1999.

_____. **Full dark, no stars**. New York: Scribner, 2010.

BAKHTIN, M. M. (Mikhail Mikhailovich). **Problemas da poética de Dostoiévski**. 5.ed. rev. Rio de Janeiro: Gen: Forense Universitaria, 2011.

BRITTO, Paulo H. **A tradução literária**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

EAGLETON, Terry. **Literary theory: an introduction**. Oxford: Brasil Blackwell, c1983.

EBERT, Roger. **Secret window: movie review and film summary**. In: <<http://www.rogerebert.com/reviews/secret-window-2004>>. Acessado em Junho de 2016.

GENETTE, Gérard. **Paratextos editoriais**. Trad. de Álvaro Faleiros. Cotia: Atêlie Editorial, 2009.

LABOV, William; ASH, Sharon; e BOBERG, Charles. **The atlas of North American English**. Berlin: Mouton-de Gruyter, 2006.

LEFEVERE, André. **Translation, rewriting and the manipulation of literary fame**. London: Routledge, 1992.

MILTON, John. **O clube do livro e a tradução**. Bauru: Edusc, 2002.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de teoria da narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.

ROGAK, Lisa. **Stephen King: A biografia**. Coração assombrado. Trad. de Cláudia Guimarães. [Kindle Edition]. Rio de Janeiro: DarkSide Books, 2013.

SODRÉ, Muniz. **Best-seller: a literatura de mercado**; 2ª ed. São Paulo: Ática, 1988.

TODOROV, Tzvetan. **The fantastic: a structural approach to a literary genre**. Trad. de Richard Howard. New York: Cornell University Press, 1975.

WALTON, Kendall L. **Mimesis as make-believe: on the foundation of representational arts**. Cambridge (MA), London: Harvard University Press, 1990.

_____. **Fictionality and imagination reconsidered**. In: BARBERO, Carola, FERRARIS, Maurizio e VOLTOLINI, Alberto (Org.) **From fictionalism to realism**. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2013, p. 9-26.

WOLF, Werner. **Illusion (aesthetic)**. In: HÜHN, Peter et al. (eds.). **the living handbook of narratology**. Hamburg: Hamburg University. Disponível em: <<http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/illusion-aesthetic>>. Acessado em: Fevereiro de 2015.

Entrevista com Fabiano Morais. In:

<<http://www.stephenking.com.br/projeto19/fabiano.html>> Acessado em: Maio de 2016.

Entrevista com Maria Beatriz Medina. 2013.

In: <<http://www.kingofmaine.com.br/miscelanea/entrevistas/maria-beatriz-medina/>>

Acessado em: Maio de 2016.

Stephen King: The Rolling Stone interview.

In: <<http://www.rollingstone.com/culture/features/stephen-king-the-rolling-stone-interview-20141031>> Acessado em: Maio de 2016.

