

4.

ANÁLISE DO CORPUS

4.1

A obra *Cidade de Deus*, de Paulo Lins

O romance *Cidade de Deus*, do escritor carioca Paulo Lins, foi lançado em 1997 pela editora Companhia das Letras. A obra retrata o desenvolvimento da violência e as transformações sociais em um conjunto habitacional da periferia do Rio de Janeiro, desde a sua criação durante a década de 1960 – época restrita a pequenos assaltos e um inofensivo tráfico de maconha –, passando pela chegada e organização do tráfico de cocaína, que marca a passagem para a escala industrial do crime, até chegar ao caos e violência extrema nos anos 1990, ocasionada pela guerra pelo controle do tráfico de cocaína, empreendida por quadrilhas de jovens e até crianças. O livro é dividido em três partes, que retratam as diferentes fases, ao tempo que acompanham a história de um personagem principal em cada uma delas: Cabeleira, Bené e Zé Pequeno.

Em 2002, após o lançamento do filme homônimo, dirigido por Fernando Meirelles, a Companhia das Letras lançou uma nova edição, 150 páginas mais curta que a original. O principal motivo do corte foi proporcionar uma versão mais reduzida para ser traduzida no exterior (HOLLANDA, 2003), mas o autor aproveitou para fazer algumas alterações. Na entrevista a Hollanda, Lins reconhece: “Tinha muita coisa que eu não gostava, muita coisa repetida, aproveitei e saí cortando. Ficou mais encadeado, eu acho que ficou melhor”. Em outra entrevista dada ao *Estadão* (2002), o autor explica que procurou tirar a monotonia e algumas repetições da história, mas que leitor não perderia nada com o novo livro. Também aproveitou para alterar o nome dos personagens principais: Cabeleira virou Inferninho, Bené virou Pardalzinho e Zé Pequeno virou Zé Miúdo. O objetivo era manter a distância entre a literatura e o cinema, para “alertar as pessoas de que livro é uma coisa, e filme é outra”. O autor defendeu que a “literatura é uma coisa mais reservada” e não queria que os leitores procurassem no livro o que viram no filme, e vice-versa.

O romance é fruto de um intenso trabalho antropológico realizado pelo autor desde 1986 até 1993 na comunidade Cidade de Deus. Morador da favela desde os oito anos de idade e aluno de Letras na Universidade Federal do Rio de Janeiro, foi fazer um estágio para a antropóloga Alba Maria Zaluar, especialista em antropologia urbana e antropologia da violência. Em entrevista a Heloisa Buarque de Hollanda, o autor explica:

Eu fazia etnografia da violência na Cidade de Deus para ela. E, por isso, voltei para Cidade de Deus de maneira mais profunda. Fui escolhido por ela porque eu estava na faculdade de Letras e fazia samba enredo na Cidade de Deus e, por conta do samba, acabei conhecendo a bandidagem toda (HOLLANDA, 2003).

O autor usou seu conhecimento do cotidiano da comunidade e as informações das entrevistas etnográficas para transformar todo o material em um romance literário. Assim, a história narrada em Cidade de Deus é baseada em fatos reais, mas, ao mesmo tempo, é um romance de ficção: “Escrevi o romance baseado nas entrevistas que fiz. No meu livro, o personagem central é a comunidade. É um entrelaçamento de todos os tipos. Os fatos mais horríveis do livro são verdadeiros. Mas tem a fantasia” (RUBENS PAIVA, 1997a). A obra aproxima-se à estética do romance naturalista-realista, onde o meio interfere e predomina sobre o ser.

Para retratar a vida na comunidade, além da realidade dos fatos o autor utiliza a linguagem. Na obra existe uma variação constante do coloquial, até do chulo, com o culto. Por um lado, está o narrador, cuja voz por vezes beira a prosa poética, permitindo-se ornamentos como “lançar chumbo quente em crânios párvulos, obrigar bala perdida se achar em corpos inocentes” (LINS, 2007, p. 17) ou o marcante trecho a seguir:

Poesia, minha tia, ilumine as certezas dos homens e os tons das minhas palavras. É que arrisco a prosa mesmo com balas atravessando os fonemas. É o verbo, aquele que é maior que o seu tamanho, que diz, faz e acontece. Aqui ele cambaleia baleado. Dito por bocas sem dentes e olhares cariados, nos conchavos de becos, nas decisões de morte. A areia move-se nos fundos dos mares. A ausência de sol escurece mesmo as matas. O líquido-morango do sorvete mela pelas mãos. A palavra nasce no pensamento, desprende-se dos lábios adquirindo alma nos ouvidos, e às vezes essa magia sonora não salta à boca porque é engolida a seco. Massacrada no estômago com arroz e feijão, a quase-palavra é defecada ao invés de falada. Falha a fala. Fala a bala. (LINS, 2007, p. 25)

Por outro lado, a linguagem dos personagens, crua nos seus diálogos, permeada de gírias, palavrões e estruturas próprias da língua falada. O resultado foi fruto de um intenso trabalho de pesquisa linguística realizado pelo autor: “Botei um monte de gíria. Sai procurando gíria, pegando a linguagem, tudo o que se falava na Cidade de Deus e não se falava fora. (...) E fui trabalhando o vocabulário, as palavras que só eram usadas lá” (HOLLANDA, 2003). O autor também destaca como ele quis marcar na linguagem as diferentes épocas em que se passa a história:

Existem três épocas da favela, que traduzi em três capítulos, no livro. Cada época tem sua fala, sua linguagem. Anos 60, 70 e 80. Na primeira época, usei orações subordinadas. Dá um ritmo mais lento. Falava-se em matar. Na terceira, a malandragem ficou mais violenta, matam mesmo (RUBENS PAIVA, 1997a).

Esta caracterização dos personagens passa também, por vezes, para o narrador onisciente, quando entra no ponto de vista de determinado personagem e reproduz sua forma de falar no pensamento. No entanto, no presente trabalho, vamos analisar somente as falas dos personagens nos diálogos, no discurso direto, para verificar quais foram os recursos do autor para evocar de maneira tão realista o diálogo real.

Em 2003, a obra foi publicada em espanhol pela editora Tusquets, de Barcelona. A editora foi fundada em 1969 por Óscar Tusquets e a editora brasileira Beatriz de Moura, e atualmente conta com filiais na Argentina e no México. Talvez esse seja o motivo pelo qual só existe uma única tradução para o espanhol de *Cidade de Deus*, realizada pelo tradutor argentino Mario Merlino (1948-2009).

Merlino fugiu do golpe militar na Argentina em 1976 e se exilou na Espanha, onde permaneceu até sua morte. Tradutor do português, principalmente, mas também do italiano e do inglês, traduziu autores brasileiros como Jorge Amado, Raduan Nassar, Nélide Piñón, João Ubaldo Ribeiro, Clarice Lispector, Osman Lins, Lygia Bojunga Nunes e Paulo Lins; os portugueses Eça de Queirós, Soeiro Pereira Gomes, António Lobo Antunes, Alice Vieira e Fernando Gabeira, e o moçambicano Mia Couto. Do italiano traduziu Gianni Rodari, Franco Moretti, Pier Paolo Pasolini e Natalia Ginzburg, e do inglês, o americano Allen Ginsberg.

Em 2004 recebeu o Prêmio Nacional de Tradução na Espanha pela tradução de *Auto dos danados*, de Lobo Antunes.

4.2 Análise da oralidade em *Cidade de Deus*

Para um estudo do diálogo de ficção, usaremos aqui a proposta de Preti (2006), que divide a análise em duas fases. Em primeiro lugar, uma *macroanálise da conversação literária*, que inclui o contexto histórico, geográfico, fatores extralinguísticos e sua possível influência sobre as personagens, tais como grau de escolaridade, profissão, posição social, faixa etária e sexo dos falantes. Em segundo lugar, uma *microanálise da conversação literária*, que incluiria informações trazidas pela situação interacional, que compreende todos os elementos pragmáticos que acompanham as falas e que geram contrastes, como proximidade/afastamento, clareza/ocultação, poder/submissão, etc., além de estratégias conversacionais empregadas pelos interlocutores durante o diálogo. É durante a microanálise que serão avaliados os traços de imediatez comunicativa (KOCH; OESTERREICHER, [1990] 2007), divididos em vários âmbitos: pragmático, sintático, semântico e fônico.

Como o romance de Paulo Lins é muito extenso e a pesquisa não é quantitativa, mas qualitativa, foram selecionados alguns trechos para análise, que acreditamos serem representativos do estilo da obra e da maneira como o autor recria a oralidade nos diálogos.

4.2.1 Trecho 1

Já era manhã alta quando Inferninho, Tutuca, Cleide e Martelo se encontraram no Bonfim. Entre um gole e outro de cerveja, Tutuca conta como fez o roubo:

– Eu já tinha falado pra vocês que eu já tinha corujado a cachanga.

– Hã-ram – concordou Inferninho.

– Então... – Tomou um gole longo, passou a língua nos lábios. – Primeiro eu passei de camelo, vi que a cachanga tava vazia. Não tinha ninguém na rua e era cedo pros otários chegar da batalha. Aí, eu parei assim...

– Tava trepado? – perguntou Inferninho.

– Não, não tava de revólver, não. Aí, eu comecei a gritar: “Light!”. Ninguém veio, aí eu fui atrás e arrombei a janela da cozinha e entrei. Aí, cumpádi, era maior cachangão, tinha coisa pra caralho... Se tivesse mais um parceiro, nós ia se dar bem. Aí eu saí rapidinho, peguei o camelo, pedalei com vontade até sair da Estrada de Jacarepaguá. E aquele birimbolo lá no baile?

– Porra! Se não é Passistinha, nós tava no xadrez ganhando um sal dos homi... E era a civil, cumpádi, eles bate à pamparra! – disse Inferninho antes de contar o que sucedera no baile. (LINS, 2007, p. 43)

4.2.1.1

Macroanálise do trecho 1

O segmento que analisamos aqui descreve um diálogo que acontece entre o trio de amigos e assaltantes, Inferninho, Martelo e Tutuca, e Cleide, a mulher de Martelo. A cena se passa na primeira parte do romance, na criação da Cidade de Deus durante a década de 1960, segundo o autor. Os quatro personagens são moradores do conjunto habitacional e de baixa condição social. O trio de amigos são malandros, estão entrando para a bandidagem realizando pequenos assaltos na comunidade. Os quatro jovens, que são próximos e usam formas de tratamento informais, estão bebendo cerveja em um bar da comunidade quando Tutuca começa a descrever como cometeu um roubo em Anil, um bairro de classe média da Zona Oeste do Rio de Janeiro. Na interação, Tutuca e Inferninho, os dois únicos personagens que falam na cena, usam expressões próprias do dialeto social dos malandros da comunidade, como “cumpádi”, “cachanga”, “estar trepado”, “os homi”, “dar um sal”, “birimbolo”, e um registro extremamente coloquial, beirando o chulo, com sintaxe relaxada e palavras como “caralho” e “porra”.

4.2.1.2

Microanálise do trecho 1

O propósito da conversa é o Tutuca relatar a seus colegas como se produziu o roubo em uma casa do bairro de Anil. O diálogo tem a estrutura típica de uma narrativa oral segundo os estudos sociolinguísticos de Labov (1972), com uma abertura ou resumo (“Eu já tinha falado pra vocês que eu já tinha corujado a cachanga”), que indica o assunto da conversa e que é confirmado pelo interlocutor,

neste caso com uma interjeição. A seguir, inicia-se o que Labov chama de ação complicadora, a sequência de orações narrativas que constituem o corpo da história, organizadas temporalmente de forma linear:

– Então... – Tomou um gole longo, passou a língua nos lábios. – Primeiro eu passei de camelo, vi que a cachanga tava vazia. Não tinha ninguém na rua e era cedo pros otários chegar da batalha. Aí, eu parei assim...

(...) Aí, eu comecei a gritar: “Light!”. Ninguém veio, aí eu fui atrás e arrombei a janela da cozinha e entrei. Aí, cumpádi, era maior cachangão, tinha coisa pra caralho... Se tivesse mais um parceiro, nós ia se dar bem. Aí eu saí rapidinho, peguei o camelo, pedalei com vontade até sair da Estrada de Jacarepaguá.

A ação complicadora tem uma resolução (“Aí eu saí rapidinho, peguei o camelo, pedalei com vontade até sair da Estrada de Jacarepaguá”) e ainda uma avaliação, ou seja, comentários que demonstram julgamento por parte do narrador (“Aí, cumpádi, era maior cachangão, tinha coisa pra caralho... Se tivesse mais um parceiro, nós ia se dar bem”).

A conversa ainda tem negociação de turnos: o personagem Inferninho interrompe a narrativa para perguntar se Tutuca estava armado, mas Tutuca consegue responder e continuar com a sua história, que é seu objetivo (“– Tava trepado? – perguntou Inferninho. / – Não, não tava de revólver, não.. Aí, eu comecei a gritar...”). Tutuca quer mostrar sua *face* (GOFFMANN, 1967) de bandido esperto, que soube planejar o golpe – esperando a que não houvesse ninguém, fazendo-se passar por funcionário da companhia elétrica –, mostrando que se deu bem e saiu impune. A interrupção de Inferninho até parece incomodá-lo, não só pelo roubo de turno, mas pelo fato de apontar para uma possível fraqueza do bandido. Uma vez atingido o ponto da narrativa, ou seja, o propósito, há uma mudança súbita de assunto e a conversa segue por outros caminhos, como costuma acontecer nas conversas espontâneas.

As estratégias conversacionais e a estrutura narrativa deste diálogo são típicas das conversas espontâneas, e o autor soube reproduzi-las também na escrita, no planejamento do diálogo ficcional, contribuindo desta forma ao efeito de verossimilhança de oralidade. A intervenção do narrador com os verbos *dicendi* contribuem para a apresentação dos elementos pragmáticos da cena, essenciais para a compreensão do diálogo de ficção. Como aponta Narbona (2015, p. 307), a coesão interna da conversa se apoia também nas citações do autor no que se denomina

“sistema literário”: o autor, que se esforça por passar despercebido, consegue proporcionar, com brevíssimas pinceladas descritivas que quase não interrompem a fala, os elementos contextualizadores (gestos, movimentos, etc.) precisos para a exata conformação do sentido por parte do leitor.

No âmbito pragmático, encontramos marcadores conversacionais usados pelos interlocutores para organizar o discurso direto (“aí”, “então...”), para estabelecer contato com o interlocutor (“hã-ram...”). Também encontramos fenômenos de hesitação, principalmente pausas expressadas com reticências; sinais de vagueza (“parei assim...”) e interjeições (“porra!”, “hã-ram...”).

No âmbito sintático, encontramos exemplos de falta de concordância (“era cedo pros otários chegar da batalha”, “nós ia se dar bem”, “nós tava no xadrez”, “eles bate”) e outras incorreções gramaticais (“era maior cachangão”, “Se não é Passistinha” e muitos exemplos de agregação sintática, com orações coordenadas e justapostas (só encontramos duas orações subordinadas, e uma delas errada).

No âmbito semântico, há abundante uso de gíria e coloquialismos: “corujar”, “cachanga”, “camelo”, “otários”, “batalha”, “trepado”, “cumpádi”, “pra caralho”, “birimbolo”, “xadrez”, “ganhar um sal”, “os homi”; palavras-ônibus (“tinha coisa”), e uso de aumentativos, diminutivos e dêicticos: “cachangão”, “pra caralho”, “à pamparra”, “saí rapidinho”, “lá no baile”.

No âmbito fônico, encontramos supressão de vogais e sílabas (“pra”, “pros”, “tava”), além de imitação de pronúncia (“cumpádi” no lugar de “compadre”, “homi” no lugar de “homens”, “birimbolo” no lugar de “berimbolo”).

4.2.2 Trecho 2

— Aí, amanhã vou sabargar o caminhão de gás de novo. Não quero ficar duro, não, porque dá azar de sujar e a gente não tem nem um qualquer pra dar um calaboca pros homi, morou? Topa ir de novo? — convidou Inferninho.

— Topo — respondeu Tutuca.

Martelo disse não. Achava arriscado fazer assaltos em dias seguidos.

— A polícia vai ficar toda na moita — explicava Martelo —, só esperando pra encaçapar vagabundo, morou? Vou ficar entocado.

— Se hoje foi dia do Gasbrás, amanhã vai ser o Minasgás — lembrou Tutuca, sem dar ouvidos à previsão do parceiro.

A noite era dos grilos em cantorias e do vento que trazia um frio forte o bastante para deixar as ruas desertas. Alguns biriteiros bebiam nas biroscas. Entre

uma tacada de sinuca e outra, escutavam, pelo rádio, o programa humorístico A turma da maré mansa. Os bichos-soltos dormiram pensando no assalto da manhã seguinte. A manhã não tardou. O assalto foi feito sem muito trabalho, dessa vez executado por Pelé e Pará. Quando Tutuca e Inferninho chegaram, também chegou a polícia dando tiro em cima deles. Tutuca correu por detrás do posto médico, passou pelo cinema, subiu pela rua do Meio. Os policiais o seguiram. Inferninho desceu pela beira do braço direito do rio. No caminho, ainda parou para tirar a camisa vermelha e ficar só com a preta, que vestia por baixo, para despistar a polícia. Ganhou a rua da escola Augusto Magne, dobrou à direita tentando mostrar que estava correndo por outro motivo e chegou Lá Embaixo, onde Pelé e Pará estavam contando dinheiro agachados na esquina:

— Aí, cumpádi, onde tu arrumou essa merreca toda?

— Que que tu...

— Vai me dando, que eu vi bem você de pinote na hora que os samango pintou, e é o seguinte, quem ia sabargar era a gen...

— Vai tomar no cu, rapá! Tá pensando que birimbau é gaita? — disse Pelé sem gaguejar.

— Não tem caô, nem lero-lero. Vai me dando tudo, senão o bicho vai pegar pra cima de você!

— Qualé, Inferninho? Qualé, Pelé? Tão lombrando por causo de quê?

Inferninho abaixou a arma, Pelé fez o mesmo ao escutar a voz de Passistinha.

— Ainda bem que vocês não se cruzaram antes. Eu sabia que ia riscar fogo. Vamo ali tomar um birinaite — convidou Passistinha.

Lá em Cima, Tutuca trocava tiros com Cabeça de Nós Todo. O policial militar não desistia de agarrar ou matar Tutuca. Já havia municiado seus dois revólveres várias vezes e xingava quando Tutuca devolvia os tiros. Ninguém foi atingido. Tutuca tomou o carro dum homem, desceu pela rua Principal e pegou o caminho da Freguesia, onde abandonou o carro. Voltou para o conjunto por dentro do mato para encontrar Inferninho e os outros.

— Passistinha! Puta que pariu! Tem uma caralhada de tempo que a gente não cruza.

— É, cumpádi... Tem uma etapa. Já tá aprontando, hein, cumpádi?

— Vai dizer que foi tu que ganhou o caminhão?

— Não. Foi os cara aí, morou?

— Porra! Quase que eu danço por causo de vocês, morou, cumpádi?

— Por causo da gente por causo de quê?

— Se vocês não ganham os otários, os homi não ia tá lá. Tinha que avisar...

— Vocês avisou ontem?

— Craro que não! A gente nem conhecia vo...

— Então, cumpádi... Tu tá é de conversa fiada, morou?

— Conversa fiada é o caralho! Se tu falar mais uma coisin...

— Calma aí — interrompeu Passistinha —, ninguém é culpado de nada e sem essa de arengação, sabe qualé? Se vocês ficar se arengando à toa, quem vai se dar bem é os homi. Tem pra todo mundo... Não quero meus amigo de rixa, não, e é o seguinte: tem que ser amigo. Se começar esse papo de rixa, daqui a pouco a área fica suja rapidinho. Já falei: não quero ninguém de rixa, não! — finalizou Passistinha, como quem dá uma ordem confiante de sua aceitação. Todos o respeitavam, jamais iriam contra o melhor passista da escola de samba Acadêmicos do Salgueiro. Nunca levantariam a voz para o malandro mais conhecido nos morros cariocas. Até o Grande, bandido mais perigoso da cidade do Rio de Janeiro, tinha-lhe consideração. Atenderiam a qualquer pedido de Passistinha. Ficaram ali tomando cerveja. Na metade da tarde se portavam como grandes amigos: jogaram sinuca, porrinha e cantaram samba de partido-alto. (LINS, 2007, p. 32-34)

4.2.2.1 Macroanálise do trecho 2

No trecho acima, há três diálogos encadeados em uma mesma cena. Os amigos bandidos Inferninho e Tutuca resolvem fazer outro assalto ao caminhão do gás, mas Martelo fica com medo e decide não ir junto. Mas dois bandidos de outro grupo, Pelé e Pará, se antecipam e assaltam o caminhão primeiro. Quando Inferninho e Tutuca chegam para assaltá-lo, a polícia já está lá, começa a persegui-los e os dois bandidos se separam. Depois de despistar a polícia, Inferninho esbarra com Pelé e Pará, que estão contando o dinheiro do assalto, e se inicia uma discussão, porque Inferninho quer ficar com o dinheiro. A briga só para quando chega Passistinha, passista da escola de samba Acadêmicos do Salgueiro, e coloca paz. Finalmente, Tutuca consegue despistar a polícia também e se junta ao grupo. A discussão com Pelé e Pará é retomada, agora com Tutuca, até que Passistinha acalma os ânimos novamente.

Como no exemplo anterior, os personagens são todos bandidos da Cidade de Deus, de baixa condição social e habituados a usar o dialeto de malandro. Apesar de Inferninho e Tutuca não conhecerem Pelé e Pará, o tratamento entre eles é informal e, por serem rivais, até desrespeitoso.

4.2.2.2 Microanálise do trecho 2

A diferença do exemplo anterior, neste caso o diálogo não constrói uma narrativa, não se conta uma história. A interação inicia com a proposta do Inferninho de um novo assalto, destacando-se o marcador de início “aí” e o uso da interrogação para marcar a cessão de turno. As respostas obtidas dos parceiros, que tomam o turno um atrás do outro (também não há possibilidade de inserir respostas simultâneas na escrita, se não for com o recurso do narrador que indicasse tal coisa), são uma afirmativa e outra negativa. É possível que o autor tenha inserido a resposta negativa do Martelo com o objetivo de já alertar o leitor de pode haver algum contratempo, o que indicaria certo grau de planejamento. O narrador faz uso também dos verbos *dicendi* para contextualizar a situação comunicativa.

Já no segundo diálogo, o narrador quase não intervém. O leitor tem que construir a cena com o contexto prévio que lhe foi dado: é Inferninho quem chega e, após os dois pontos, quando se inicia o diálogo com o marcador “aí”, o leitor tem que imaginar que é o próprio Inferninho que está falando. Mas não sabe quem responde até que o narrador que indica que é o Pelé que está respondendo. Narbona (2015, p. 334) aponta que, com este recurso intencional do autor, o leitor percebe o intercâmbio verbal mais como um coral de vozes que se confundem do que propriamente um diálogo. De fato, há várias interrupções que tentam reproduzir falas simultâneas, rápidas, que se sobrepõem uma à outra, como acontece em uma discussão espontânea, onde os interlocutores brigam pelo turno. O leitor fica até perdido quando uma fala não é pronunciada nem por um nem por outro, mas o narrador também não indica quem é, até na linha seguinte. Dessa forma, o personagem do Passistinha entra em cena, surpreendendo o leitor da mesma forma que surpreende Inferninho e Pelé. No terceiro diálogo da cena, o narrador é omitido de novo, criando a mesma sensação de discussão entre várias vozes. Até que finalmente Passistinha, identificado pelo narrador, pede calma outra vez.

No segundo e terceiro diálogo, a estrutura de turnos é organizada por marcadores discursivos (“aí”, “qualé”, “é”, “craro”, “então”, “é o seguinte”), além das interrogações, que cedem o turno de maneira provisória, já que é roubado continuamente. Os marcadores de contato entre os interlocutores que aparecem são “morou?”, “cumpádi”.

No âmbito sintático, igual que no primeiro exemplo, há inúmeros exemplos de falta de concordância: “pros homi”, “tu arrumou”, “os samango pintou”, “foi os cara”, “vocês avisou”, “se tu falar”, “se vocês ficar”, “quem vai se dar bem é os homi”, “os homi não ia tá lá”. Também aparecem várias estruturas relaxadas: “Tu tá é de conversa fiada”. Há várias frases suspensas por causa da alternância de turno: “Que que tu...”, “quem ia sabargar era a gen...”, “nem conhecia vo...”, “mais uma coisin...”.

No âmbito semântico, o diálogo é carregado de gíria: “sabargar”, “sujar”, “homi”, “de pinote”, “samango”, “caô”, “lero-lero”, “lombrar”, “birinaite”, “uma etapa”, “arengação”. Há várias expressões chulas, como “é o caralho”, “vai tomar no cu”, “puta que pariu”, “caralhada”. Também há expressões erradas, como “por causo de” (no lugar de “por causa de”).

No âmbito fônico, há inúmeras supressões de sílabas em várias formas do verbo “estar”, pronúncias erradas (“craro”), supressão de consoantes (“rapá”, “vamo”).

4.2.3 Trecho 3

– Quero te dar uma ideia.

Bonito balançou a cabeça positivamente e Sandro Cenoura continuou:

– Meu nome é Sandro, morou? Tô sabendo da sua questão com aquele safado, tá me entendendo? Eu não gosto dele, tem um monte de parada errada aí comigo e ele, e é o seguinte: se tu precisar de munição, eu te dou, se precisar de arma, eu te dou, e se tu quiser que eu vá junto matar aquele safado, eu vou também, morou, meu cumpádi? Tu sabe que com ele não tem mais ideia! Tem que passar ele e todo mundo que anda com ele, tá sabendo? Não pode ficar de bobó com ele não.

O linguajar de Cenoura soou estranho aos ouvidos de Bonito, porém este respondeu:

– As armas e a munição eu quero, mas pode deixar que eu vou sozinho.

– Meu irmão, eu sei que tu tem disposição, mas ele não anda sozinho não, tem uma porrada de teleguiado com ele, rapá... Se tu quiser, a gente forma na boca aí... Toma a boca da Terê, que na verdade é dele, tá me entendendo?

– Eu não quero saber de boca-de-fumo, não. Não sou bandido, não. Minha questão é com ele...

– Tudo bem, tudo bem, mas se tu entrar numa de encarar ele sozinho, tu vai se fuder!

[...]

— Aí, na moral, na moral, ninguém ali presta, se ele mandar neguinho fazer qualquer coisa, nego faz só pra pegar consideração. Só tem teleguiado... Eu tenho dez ferro! — afirmou Cenoura.

— Tem pistola? — inquiriu Bonito.

— Não, mas posso arrumar.

— A gente pode meter uma loja de arma aí, ó...

— Não sou bandido não! Não vou roubar nada não! — retrucou Bonito.

— Meu irmão, tu não era, agora tu é e teu inimigo só vai ficar tranquilo quando matar você. Ele esturprou tua mina, matou teu avô, metralhou tua casa e tu já passou quatro, morou? Se tu não é bandido, rapa fora e leva tua família, senão ele vai matar todo mundo — disse Sandro, com o tom de voz alterado. Ao se calar, fingiu que se retirava.

— Pera aí, pera aí. O caso é o seguinte: eu só tô a fim de matar ele, só não vou sair com ninguém para roubar, nem assaltar, nem ficar com esse negócio de boca de fumo, não!

— Se é assim, assim vai ser, mas a boca é minha e isso vai ser assim também. Tá certo? — afirmou Cenoura e passou os olhos nos demais.

— É contigo mesmo! — disse Bonito.

— Se me der um ferro, eu formo o bonde pra passar ele! — disse Filé com Fritas, um dos esculachados, de apenas oito anos.

— Vai formar bonde porra nenhuma! Tu tem que parar com essa onda de roubar e procurar uma escola... Tu é criança, rapá! — disse Bonito.

— Meu irmão, eu fumo, eu cheiro, desde nenenzim que peço esmola, já limpei vidro de carro, já trabalhei de engraxate, já matei, já roubei... Não sou criança não. Sou sujeito homem! (LINS, 2007, p. 417).

4.2.3.1

Macroanálise do trecho 3

O diálogo acima acontece entre dois personagens principais, Zé Bonito e Cenoura, embora mais para o fim da conversa participem outras pessoas, acompanhantes do Cenoura, dos quais o narrador só identifica o Filé com Fritas, um menino de oito anos. A interação acontece na terceira parte do romance, já na década de 1980, época em que impera a guerra de quadrilhas de traficantes na Cidade de Deus: por um lado o Miúdo, que controla quase toda a comunidade, e por outro, o Cenoura, de quem Miúdo quer tomar a boca-de-fumo. No meio dos dois bandos fica o Zé Bonito, um rapaz trabalhador, morador da favela, mas que nada tem a ver com o tráfico, até que um dia o Miúdo repara na sua namorada e a estupra na sua frente. Além disso, na tentativa de matá-lo, o traficante metralha a casa de Bonito e mata seu avô. Desde então, Bonito só quer se vingar. Cenoura aproveita esse ódio para tentar convencê-lo a se aliar a ele na guerra contra Miúdo.

Cenoura, portanto, é um traficante que usa a gíria da bandidagem, enquanto Zé Bonito é um rapaz comum, que fala usando o registro coloquial, mas sem gíria. Essa diferença é apontada pelo narrador: “O linguajar de Cenoura soou estranho aos ouvidos de Bonito”. O terceiro personagem, Filé com Fritas, é uma criança de oito anos que, apesar da curta idade, tem atitude, linguajar e carreira de bandido: “Meu irmão, eu fumo, eu cheiro, desde nenenzim que peço esmola, já limpei vidro de carro, já trabalhei de engraxate, já matei, já roubei... Não sou criança não. Sou sujeito homem!”.

4.2.3.2

Microanálise do trecho 3

O diálogo entre Cenoura e Zé Bonito é uma negociação: o traficante se aproxima do rapaz para convencê-lo a se juntar a ele para matar Miúdo. Num primeiro momento, Bonito só escuta, sem dizer nada. Cenoura faz a oferta: armas,

munição, ajuda para enfrentar o Miúdo. Tenta convencê-lo de que não há outra saída, que ele tem que morrer, que não há meio termo. Bonito aceita as armas, mas não quer se relacionar com o Cenoura, não quer ter nada a ver com bandidos. Ele só quer resolver seu problema particular com Miúdo, como se fosse um duelo à moda antiga. Cenoura continua a tentar convencê-lo da loucura que isso seria. Finalmente, Bonito aceita, com a condição de não ter que roubar, nem assaltar, nem traficar.

Durante toda a conversa, Cenoura usa marcadores para criar um vínculo com Bonito: “moro?”, “tá entendendo?”, “meu cumpádi”, “tá sabendo?”, “meu irmão”, “rapá”, “aí, na moral”. Suas intervenções são longas, aproveita o silêncio de Bonito, que não negocia seus turnos de fala, mas espera que Cenoura dê espaço. Nas suas intervenções, Bonito não usa nenhum marcador: só dá respostas curtas, secas, estabelecendo uma distância entre os dois. Nas falas de Cenoura há bastantes repetições, que enfatizam sua tentativa de convencer Bonito: “se tu precisar... eu te dou”, “se precisar ... eu te dou”, “se tu quiser... eu vou também”, “se tu quiser... a gente forma”, “ele não anda sozinho, tem uma porrada de teleguiado com ele”, “só tem teleguiado”, “tu não era, agora tu é”, “ele estruprou tua mina, matou teu avô, metralhou tua casa”, “ele vai matar todo mundo”, “só vai ficar tranquilo quando matar você”. A repetição é uma característica marcante da oralidade.

Na sintaxe, como nos outros trechos, há muitas estruturas incongruentes, com falta de concordância nominal e verbal, deslocação dos membros da frase, orações suspensas: “se tu quiser, a gente forma na boca aí... toma a boca da Terê”.

No âmbito semântico, há muito uso de gíria por parte de Cenoura e Filé com Fritas: “passar”, “ficar de bobó”, “parada”, “teleguiado”, “boca-de-fumo”, “ferro”, “rapa fora”, “formar bonde”, “ser sujeito homem”. As falas do Bonito, no entanto, não têm gíria, ele só repete algumas expressões que acabaram de ser usadas pelos traficantes a modo de resposta. No diálogo todo, também há uso de palavrões e expressões chulas, como “tu vai se fuder” ou “porra nenhuma”.

No âmbito fônico, novamente, encontramos supressão de vogais, consoantes e sílabas.

4.3 Análise da tradução *Ciudad de Dios*

4.3.1 Estratégias adotadas sobre a variação linguística

Para poder avaliar as estratégias adotadas pelo tradutor Mario Merlino em relação à variação linguística presente no romance *Cidade de Deus*, precisamos determinar, em primeiro lugar, a função que essa variação representa na obra. Seguindo as dimensões funcionais de Mair (1992), consideramos que a inserção dos dialetos social e geográfico cumpre principalmente uma função mimética. Como o autor informou em entrevistas dadas em diversos meios, se documentou para poder reproduzir no livro a maneira como falavam as pessoas da comunidade, em especial os bandidos. Por outro lado, como a mimese da oralidade não pode ser absoluta na escrita literária – como já vimos no segundo capítulo –, parte da sua função é também simbólica: o autor seleciona alguns traços característicos da fala dos moradores da comunidade para representá-los no romance. Quanto à segunda dimensão, apesar de coincidirem as duas funções, a tendência mais marcante na obra é a denúncia de uma condição social. Em relação à terceira dimensão, *Cidade de Deus* apresenta uma narrativa híbrida: a variação linguística aparece nos diálogos, mas, por vezes, aparece também no narrador, especialmente quando o narrador onisciente descreve o pensamento de algum personagem.

Levando em consideração as três dimensões, vemos que a presença da variação linguística na obra é altamente significativa e de tipos variados. Por um lado, temos a variação de uso, o registro coloquial, que permeia o romance todo. Por outro, temos o dialeto social marginal, usado pela maioria dos personagens do livro. Finalmente, a variante regional do Rio de Janeiro, que se confunde e mistura com as outras duas. Levando isso em consideração, a obra seria parcialmente monodialetal.

Nesse sentido, não seria tão importante reproduzir o dialeto geográfico quanto tentar manter o registro coloquial e o dialeto social. Em relação ao primeiro, como já foi mencionado, os tradutólogos consideram que é a opção mais simples, já que todas as línguas têm diferentes registros de uso: manter a informalidade do texto, optando, se for necessário, por marcas linguísticas diferentes das do original.

De fato, é o que acontece na tradução de *Cidade de Deus*: Merlino mantém a coloquialidade em toda a obra. Em se tratando da língua espanhola, essa opção também pode supor um conflito para o tradutor ou editor: enquanto no registro formal as diferentes variantes do espanhol são bastante parecidas, no registro coloquial as diferenças são bem mais evidentes, principalmente no léxico, mas também em algumas construções sintáticas. Como o tradutor costuma traduzir na sua própria variante, cabe ao editor decidir se serão realizadas várias traduções – os principais mercados editoriais são Espanha, México, Colômbia e Argentina – ou se, pelo contrário, haverá uma única tradução. No caso de *Cidade de Deus*, como já foi mencionado, existe somente a tradução feita por Merlino, que, apesar de ser argentino, viveu e trabalhou durante décadas na Espanha e escreve na variante peninsular. Essa decisão editorial pode, também, provocar a rejeição do leitor hispano-americano e quebrar o efeito de verossimilhança.

Quanto ao dialeto social, ele também está vinculado à variante do espanhol empregada na tradução. Por ter usado a variante peninsular, o tradutor poderia ter optado pelo dialeto do submundo madrileno, por exemplo, que inclui muita gíria procedente do caló, a língua dos ciganos espanhóis. Vale ressaltar que, com a proposta desta opção, não queremos estigmatizar toda uma etnia, muito pelo contrário. Acontece que na gíria carcerária espanhola, pelo fato de ser criada para não ser entendida por pessoas externas ao meio, contém palavras próprias do caló, por serem desconhecidas no espanhol. Na década de 1980, parte dessa gíria carcerária foi incorporada ao *cheli*, uma gíria juvenil criada em Madri e relacionada com a chamada *movida* madrilena, um movimento contracultural surgido durante os primeiros anos da transição democrática na Espanha pós-franquista. Outra opção seria, se Merlino tivesse traduzido na variante argentina, usar o lunfardo. São opções mais arriscadas, análogas às defendidas por tradutólogos como Julià (1995), mas que talvez sirvam para caracterizar melhor o tipo social. Na tradução de *Cidade de Deus*, o tradutor prefere substituir o dialeto social pelo registro coloquial, uma opção bem mais convencional.

Uma vez determinada a estratégia do tradutor, vamos analisar detalhadamente a tradução da oralidade coloquial dos trechos comentados na seção anterior.

4.3.2 Análise dos trechos

A diferença do autor do texto original, o tradutor não precisa se preocupar com o planejamento das estratégias conversacionais nos diálogos ficcionais, a organização do discurso, a intervenção do narrador, etc. Toda essa informação já lhe vem dada pelo original. No entanto, é necessário identificar, mediante a variação linguística, as características socioculturais (grau de escolaridade, *status* social) e psico-biológicas (faixa etária, gênero, tipo psicológico) dos personagens. Para isso, como mencionado acima, Merlino lança mão somente do registro coloquial.

4.3.2.1 Tradução do trecho 1

<p>Ya estaba avanzada la mañana cuando Inferninho, Tutuca, Cleide y Martelo se encontraron en el Bonfim. Entre un trago y otro de cerveza, Tutuca cuenta cómo fue el robo:</p> <p>–Ya os había dicho que hacía tiempo que le había echado el ojo a la casa.</p> <p>–Es verdad –convino Inferninho.</p> <p>–Entonces... –Bebió un trago largo y se pasó la lengua por los labios—. Primero pasé en bicicleta, vi que la casa estaba vacía. No había nadie en la calle y era temprano para que llegasen los currantes. Así que paré allí...</p> <p>–¿Ibas armado? –preguntó Inferninho.</p> <p>–No, no llevaba revólver. Entonces me puse a gritar: «¡Light!». Nadie apareció, así que rodeé la casa, forcé la ventana de la cocina y entré. Esa sí que era una mansión, tío, había mogollón de cosas... Si hubiese estado con alguien más, le habríamos sacado partido a la cosa. Luego salí rapidito, cogí la bici y pedaleé con ganas hasta que salí de la Estrada de Jacarepaguá. ¿Y aquel follón en el baile?</p> <p>–¡Joder! Si no hubiese sido por Passistinha, estaríamos en el talego recibiendo una paliza de la pasma... ¡Además iban de paisano, tío, esos dan a lo bestia! –dijo Inferninho antes de contar lo que había sucedido en el baile. (LINS, 2003, p. 40)</p>	<p>Já era manhã alta quando Inferninho, Tutuca, Cleide e Martelo se encontraram no Bonfim. Entre um gole e outro de cerveja, Tutuca conta como fez o roubo:</p> <p>– Eu já tinha falado pra vocês que eu já tinha corujado a cachanga.</p> <p>– Hã-ram – concordou Inferninho.</p> <p>– Então... – Tomou um gole longo, passou a língua nos lábios. – Primeiro eu passei de camelo, vi que a cachanga tava vazia. Não tinha ninguém na rua e era cedo pros otários chegar da batalha. Aí, eu parei assim...</p> <p>– Tava trepado? – perguntou Inferninho.</p> <p>– Não, não tava de revólver, não. Aí, eu comecei a gritar: “Light!”. Ninguém veio, aí eu fui atrás e arrombei a janela da cozinha e entrei. Aí, cumpádi, era maior cachangão, tinha coisa pra caralho... Se tivesse mais um parceiro, nós ia se dar bem. Aí eu saí rapidinho, peguei o camelo, pedalei com vontade até sair da Estrada de Jacarepaguá. E aquele birimbolo lá no baile?</p> <p>– Porra! Se não é Passistinha, nós tava no xadrez ganhando um sal dos homi... E era a civil, cumpádi, eles bate à pamparra! – disse Inferninho antes de contar o que sucedera no baile. (LINS, 2007, p. 43)</p>
---	---

No âmbito pragmático-textual, o marcador conversacional “então”, que em português é enfático, foi traduzido por “entonces”, só que o advérbio em espanhol tem sentido temporal e não se usa enfaticamente. O marcador “aí”, que se repete múltiplas vezes no original, criando assim o efeito de oralidade, é traduzido por expressões diferentes em espanhol (“entonces”, “así que”, “luego”) ou é suprimido, o que reduz a impressão de espontaneidade na fala. A repetição poderia ser mantida na tradução, embora fosse usado outro elemento: uma possibilidade seria substituir a repetição do marcador “aí” pela repetição da conjunção “y”, para imitar o mesmo efeito do original. A interjeição “hã-ram...” é trocada na tradução pela expressão “es verdad”, que também reduz a expressividade.

No âmbito sintático, no espanhol falado não se produzem normalmente muitos erros de concordância nominal ou verbal, a falta de concordância costuma acontecer mais com pronomes (por exemplo, “no se los dijo” no lugar de “no se lo dijo”). Provavelmente por esse motivo, o tradutor não reproduziu esta característica particular do português. O problema é que o texto fica com uma sintaxe impecável, que não reproduz a maneira como as pessoas falam espontaneamente em espanhol. Mesmo que a distância entre a oralidade e a escrita prototípicas seja menor em espanhol que em português, é possível, sim, reproduzir as estruturas menos canônicas que se produzem na fala espontânea, com frases menos engessadas. Por exemplo, na última intervenção de Inferninho, o uso de tempos compostos no subjuntivo (“si no hubiese sido”) e de construções passivas (“estaríamos recibiendo una paliza”) poderia evitar-se, usando locuções de infinitivo (“si no llega a ser”) e verbos em ativo (“la pasma dándonos una paliza de la hostia”). Outra estratégia mais condizente com a oralidade espontânea e o uso reiterativo da conjunção copulativa “y” e do pronome enfático “que”: “¡Que eran los de la civil, tío, que esos reparten que no veas!”. Vale destacar que, nesta frase, o tradutor comete um erro de tradução: a polícia civil vira polícia à paisana em espanhol.

No âmbito semântico, o uso de gíria é um pouco amenizado: “camelo” vira simplesmente “bicicleta” (seria possível, pelo menos, usar o encurtamento “bici” para deixar um tom mais coloquial), “trepado” vira só “armado”, quando poderia usar-se a gíria “pipa” ou “fusca”. Além disso, algumas palavras simples viraram palavras mais cultas em espanhol: “veio” se transforma em “apareció”, “fui atrás” vira “rodeé”. Já que não se usa um dialeto social na tradução, poderia se intensificar a quantidade de coloquialismos e vulgarismos: “choza” por “cachangão”, “salir

pitando” por “saí rapidinho”, “a toda pastilla” por “à vontade”. Também poderiam ser inseridos mais dêicticos: “pasé por delante”, “me paré allí en frente”, “me colé dentro”.

No âmbito fônico, não se reproduz nenhuma supressão de vogais, consoantes ou sílabas em espanhol, já que não é muito comum na literatura.

4.3.2.3.

Tradução do trecho 2

<p>—Mañana voy a atracar otra vez el camión del gas. No quiero estar pelado, porque da una jodida mala suerte y nos quedamos sin una moneda siquiera para untar a los policías, ¿entiendes? ¿Te mola ir otra vez? —le preguntó Inferninho.</p> <p>—Me mola —respondió Tutuca.</p> <p>Martelo dijo que no. Le parecía arriesgado cometer un atraco dos días seguidos.</p> <p>—Toda la policía va a estar al acecho —explicó Martelo—, esperando el momento de meternos el zurre, ¿te das cuenta? Yo me voy a quedar encerrado.</p> <p>—Si hoy fue el día de la compañía Gasbrás, mañana será el de Minasgás —recordó Tutuca, sin prestar oídos al consejo de su compañero.</p> <p>[...]</p> <p>—Oye, ¿dónde habéis conseguido toda esa pasta?</p> <p>—¿Y a ti qué...?</p> <p>—Dámela ya, que te vi escapando cuando llegó la pasma, y además, quienes íbamos a atracar éramos...</p> <p>—¡Vete a tomar por culo, chaval! ¿Te crees que esto está chupado? —dijo Pelé sin vacilar.</p> <p>—Ni chupado ni hostias. ¡O me la das toda o te sacudo!</p> <p>—¿Qué pasa, Inferninho? ¿Qué pasa, Pelé? ¿Por qué discutís?</p> <p>Inferninho bajó el arma; Pelé hizo lo mismo al oír a Passistinha.</p> <p>—Menos mal que no os encontrasteis antes. Sabía que iba a haber bronca. Vamos allí a tomar un trago —invitó Passistinha.</p> <p>[...]</p> <p>—¡Passistinha! ¡La puta que te parió! Hace la tira de tiempo que no nos veíamos.</p>	<p>— Aí, amanhã vou sabargar o caminhão de gás de novo. Não quero ficar duro, não, porque dá azar de sujar e a gente não tem nem um qualquer pra dar um cala-boca pros homi, morou? Topa ir de novo? — convidou Inferninho.</p> <p>— Topo — respondeu Tutuca.</p> <p>Martelo disse não. Achava arriscado fazer assaltos em dias seguidos.</p> <p>— A polícia vai ficar toda na moita — explicava Martelo —, só esperando pra encaçapar vagabundo, morou? Vou ficar entocado.</p> <p>— Se hoje foi dia do Gasbrás, amanhã vai ser o Minasgás — lembrou Tutuca, sem dar ouvidos à previsão do parceiro.</p> <p>[...]</p> <p>— Aí, cumpádi, onde tu arrumou essa merreca toda?</p> <p>— Que que tu...</p> <p>— Vai me dando, que eu vi bem você de pinote na hora que os samango pintou, e é o seguinte, quem ia sabargar era a gen...</p> <p>— Vai tomar no cu, rapá! Tá pensando que birimbau é gaita? — disse Pelé sem gaguejar.</p> <p>— Não tem caô, nem lero-lero. Vai me dando tudo, senão o bicho vai pegar pra cima de você!</p> <p>— Qualé, Inferninho? Qualé, Pelé? Tão lombrando por causo de quê?</p> <p>Inferninho abaixou a arma, Pelé fez o mesmo ao escutar a voz de Passistinha.</p> <p>— Ainda bem que vocês não se cruzaram antes. Eu sabia que ia riscar fogo. Vamo ali tomar um birinaite — convidou Passistinha.</p> <p>[...]</p> <p>— Passistinha! Puta que pariu! Tem uma caralhada de tempo que a gente não cruza.</p>
---	--

<p>—Así es, tronco... Es una etapa. Y ya está terminando, ¿eh, colega?</p> <p>—¿Vas a decir que fuiste tú el que atracó el camión?</p> <p>—No, fueron esos tíos, ¿vale?</p> <p>—¡Coño! Casi me detienen por culpa vuestra, ¿te enteras, tronco?</p> <p>—¿Por culpa nuestra? ¿Por qué?</p> <p>—Si no hubieseis atracado a los tipos del gas, la pasma no habría aparecido. Tendríais que haber avisado...</p> <p>—¿Vosotros avisasteis ayer?</p> <p>—¡Claro que no! No sabíamos que erais vo...</p> <p>—Entonces, tío..., estás hablando por hablar, ¿entiendes?</p> <p>—¿Hablar por hablar? ¡Un carajo! Si llegas a decir algo más...</p> <p>—Tranquilo —interrumpió Passistinha—, nadie es culpable de nada y basta de tanto reproche, ¿vale? Si seguís por ese camino, quien va a estar contenta va a ser la pasma. Aquí hay lugar para todos... No quiero que mis amigos se peleen. Lo importante es que seamos amigos. Si empezamos a pelearnos tanto, dentro de poco la poli tomará el barrio. Lo dicho: ¡no quiero que nadie se pelee! —finalizó Passistinha [...]. (LINS, 2003, p. 31-33)</p>	<p>— É, cumpádi... Tem uma etapa. Já tá aprontando, hein, cumpádi?</p> <p>— Vai dizer que foi tu que ganhou o caminhão?</p> <p>— Não. Foi os cara aí, morou?</p> <p>— Porra! Quase que eu danço por causo de vocês, morou, cumpádi?</p> <p>— Por causo da gente por causo de quê?</p> <p>— Se vocês não ganham os otários, os homi não ia tá lá. Tinha que avisar...</p> <p>— Vocês avisou ontem?</p> <p>— Craro que não! A gente nem conhecia vo...</p> <p>— Então, cumpádi... Tu tá é de conversa fiada, morou?</p> <p>— Conversa fiada é o caralho! Se tu falar mais uma coisin...</p> <p>— Calma aí — interrompeu Passistinha —, ninguém é culpado de nada e sem essa de arengação, sabe qualé? Se vocês ficar se arengando à toa, quem vai se dar bem é os homi. Tem pra todo mundo... Não quero meus amigo de rixa, não, e é o seguinte: tem que ser amigo. Se começar esse papo de rixa, daqui a pouco a área fica suja rapidinho. Já falei: não quero ninguém de rixa, não! — finalizou Passistinha [...]. (LINS, 2007, p. 32-34)</p>
---	---

No âmbito pragmático, a tradução mantém alguns dos marcadores organizadores do discurso, mas outros são suprimidos, como o “aí” inicial, que poderia facilmente ser traduzido por “oye”, já que serve para estabelecer contato com o interlocutor. Outros marcadores de contato entre falante e ouvinte são mantidos, embora o Merlinho traduz muitas vezes “morou?” por “¿te das cuenta?”. Essa tradução é um tanto estranha em espanhol, o mais natural seria traduzir por “¿vale?” ou até “tío”, já que somente tem função de estabelecer contato com o interlocutor.

No âmbito sintático, o espanhol é correto demais, como acontecia no trecho anterior. O tradutor usa algumas vezes o pretérito perfeito simples, influenciado pelo português, quando o habitual seria traduzir por pretérito perfeito composto em espanhol peninsular: “hoy fue” por “hoy ha sido”, “fuiste tú” por “has sido tú”, “atracaste” por “has atracado”. Na estrutura de pergunta e resposta, o tradutor reproduz a estrutura típica do português de responder com o próprio verbo em sinal afirmativo, o que é raro em espanhol: o mais habitual é responder com um simples “sí”. Acontece, por exemplo, na primeira intervenção de Inferninho e a

resposta de Tutuca: “Topa ir de novo?”, “Topo”. Merlino traduz por “¿Te mola ir otra vez?”, “Me mola”. Outro exemplo seria o uso de estruturas com o relativo “quien”, que são mais formais em espanhol. Na oralidade costuma-se usar o relativo “que”: em “quienes íbamos a atracar...” ficaria mais natural, num diálogo oral, dizer “los que íbamos a atracar”.

No âmbito semântico, a gíria fica novamente suavizada, traduzida por palavras comuns: “os homi” por “policías” (poderia ser “pasma”, “maderos”), “de pinote” por “escapar” (poderia ser “darse el piro”), “dançar” por “detener” (poderia ser “enchironar”), “lombrar” por “discutir” (poderia ser “tenérselas”), “arengação” por “reproche” (poderia ser “historia”, “movida”). Além disso, em todo o trecho poderia se aumentar o número de palavras e expressões coloquiais e chulas na tradução para intensificar a expressividade e passar mais a ideia de um linguajar próprio de um grupo social marginal: “sin una moneda siquiera” poderia ser facilmente intensificado com “sin un duro”; “estar al acecho” por “estar al tanto”; “conseguir la pasta” por “sacar la pasta”; em lugar do verbo “dar” em “dámela [la pasta]” poderia se usar o verbo “pasar”, muito mais coloquial: “ya me la estás pasando”; “sacudir”, no sentido de bater, poderia ser intensificado com a expressão “romper la cara”, “dar de hostias”, “dar una paliza”, entre muitas outras; a expressão “la tira”, mesmo sendo coloquial, é bastante suave, e poderia ser intensificada com outras expressões mais chulas, como “un huevo”.

Também há alguns erros de compreensão. Logo no início, o verbo “topar” é traduzido como “molar”, que significa “gostar” e não condiz com o sentido original de “aceitar”. Outro exemplo é a tradução da fala “Tem uma etapa. Já tá aprontando, hein, cumpádi?” por “Es una etapa. Y ya está terminando, ¿eh, colega?”. Neste trecho, “etapa” significa “muito tempo”, e poderia ser traduzido por “hace un siglo”. E “aprontar”, que o tradutor relaciona com “etapa” e traduz por “terminar”, neste contexto significa “fazer confusão” e poderia ser traduzido por “Y ya la estás liando”. A expressão “está pensando que birimbau é gaita” significa “confundir, achar que uma coisa é outra” e também foi traduzida erroneamente por “está chupado”, que significa “ser muito fácil”.

4.3.2.5. Tradução do trecho 3

—Quiero hablar contigo —le dijo Cenourinha.

Bonito asintió con la cabeza y Sandro Cenourinha continuó:

—Me llamo Sandro. Me he enterado de tu problema con ese cabrón, ¿vale? Ese tío no me gusta, ya hemos tenido varios encontronazos; **así que**, si necesitas munición, **puedo darte**; si necesitas armas, **también tengo**, y si quieres que te acompañe para matar a ese cabrón, **voy sin dudar**, ¿entiendes? ¡Con él es imposible **dialogar**! Hay que liquidarlo, a él y a toda su cuadrilla. Pero tenemos que andarnos con cuidado.

Aunque las palabras de Cenourinha sonaron extrañas a los oídos de Bonito, éste respondió:

—**Acepto** lo de las armas y las balas, pero prefiero ir solo.

—Hermano, sé que estás dispuesto a todo, pero él nunca da un paso solo, siempre le acompaña un montón de **secuaces**... Si quieres, nos metemos con uno de sus puestos de venta de droga... El de Tê, por ejemplo, que en realidad es de él, ¿me entiendes?

—No quiero saber nada de drogas. No soy un delincuente. Yo sólo quiero ajustarle las cuentas a él...

—¡Vale, vale, pero si insistes en enfrentarte a Miúdo tú solo, **acabarás mal**!

[...]

—Si lo piensas bien, ninguno de esos canallas vale un **pimiento**. Sólo obedecen las órdenes de Miúdo para evitarse problemas. Son todos unos pringaos... ¡Yo tengo diez **armas**! — afirmó Cenourinha.

—¿Tienes pistolas? —preguntó Bonito.

—No, pero puedo conseguirlas.

—Podemos robar una armería...

—¡Yo no soy un delincuente! ¡No quiero robar nada! —atajó Bonito.

—Hermano, no eras un delincuente, pero ahora sí lo eres, y tu enemigo no se quedará tranquilo hasta que no te mate. Violó a tu novia, mató a tu abuelo, **destrozó** tu casa y tú ya te has cargado a cuatro, ¿no? Si no eres un delincuente, píratelas y llévate a tu familia lejos de aquí; **de lo contrario**, él matará a todo el mundo —dijo Sandro con voz alterada, y después hizo amago de marcharse.

— Quero te dar uma ideia.

Bonito balançou a cabeça positivamente e Sandro Cenoura continuou:

— Meu nome é Sandro, **morou**? Tô sabendo da sua questão com aquele safado, **tá me entendendo**? Eu não gosto dele, tem um monte de **parada errada** aí comigo e ele, e **é o seguinte**: se tu precisar de munição, eu te dou, se precisar de arma, eu te dou, e se tu quiser que eu vá junto matar aquele safado, eu vou também, **morou, meu cumpádi**? Tu sabe que com ele **não tem mais ideia**! Tem que passar ele e todo mundo que anda com ele, **tá sabendo**? Não pode ficar de bobó com ele não.

O linguajar de Cenoura soou estranho aos ouvidos de Bonito, porém este respondeu:

— **As armas e a munição eu quero**, mas pode deixar que eu vou sozinho.

— Meu irmão, eu sei que tu tem disposição, mas ele não anda sozinho não, tem uma porrada de teleguiado com ele, **rapá**... Se tu quiser, a gente forma na boca aí... Toma a boca da Terê, que na verdade é dele, **tá me entendendo**?

— Eu não quero saber de boca-de-fumo, não. Não sou bandido, não. Minha questão é com ele...

— Tudo bem, tudo bem, mas se tu entrar numa de encarar ele sozinho, **tu vai se fuder**!

[...]

— Aí, na moral, na moral, ninguém ali presta, se ele mandar neguinho fazer qualquer coisa, nego faz só pra pegar consideração. Só tem teleguiado... Eu tenho dez **ferro**! — afirmou Cenoura.

— Tem pistola? — inquiriu Bonito.

— Não, mas posso arrumar.

— A gente pode meter uma loja de arma aí, ó...

— Não sou bandido não! Não vou roubar nada não! — retrucou Bonito.

— **Meu irmão**, tu não era, agora tu é e teu inimigo só vai ficar tranquilo quando matar você. Ele estruprou tua mina, matou teu avô, **metralhou** tua casa e tu já passou quatro, morou? Se tu não é bandido, rapa fora e leva tua família, senão ele vai matar todo mundo — disse Sandro, com o tom de voz alterado. Ao se calar, fingiu que se retirava.

— Pera aí, pera aí. **O caso é o seguinte**: eu só tô a fim de matar ele, só não vou sair com

<p>—Espera, espera. Estoy dispuesto a matarlo, pero no quiero acompañar a nadie a robar, ni a atracar, ni a tomar ningún puesto de droga.</p> <p>—De acuerdo; si así lo quieres, no se hable más; pero el puesto es mío y mío seguirá siéndolo, ¿estamos? — afirmó Cenourinha y miró a todos los demás.</p> <p>—¡Tú mismo! —dijo Bonito.</p> <p>—¡Si me das armas, formo un grupo para liquidarlo! —dijo Filé com Fritas, una de las víctimas de Miúdo, que sólo tenía ocho años.</p> <p>—¡No vas a formar nada! ¡Ni se te ocurra! Lo mejor que puedes hacer es dejar de robar y buscar un colegio... ¡No eres más que un crío, chaval! —lo abroncó Bonito.</p> <p>—Hermano, yo fumo, esnifo y desde muy pequeño pido limosna. He limpiado cristales de coches, he trabajado de limpiabotas, he matado, he robado... No soy un crío, no. ¡Soy un hombre! (LINS, 2003, p. 312-313)</p>	<p>ninguém para roubar, nem assaltar, nem ficar com esse negócio de boca de fumo, não!</p> <p>— Se é assim, assim vai ser, mas a boca é minha e isso vai ser assim também. Tá certo? — afirmou Cenoura e passou os olhos nos demais.</p> <p>— É contigo mesmo! — disse Bonito.</p> <p>— Se me der um ferro, eu formo o bonde pra passar ele! — disse Filé com Fritas, um dos esculachados, de apenas oito anos.</p> <p>— Vai formar bonde porra nenhuma! Tu tem que parar com essa onda de roubar e procurar uma escola... Tu é criança, rapá! — disse Bonito.</p> <p>— Meu irmão, eu fumo, eu cheiro, desde nenenzim que peço esmola, já limpei vidro de carro, já trabalhei de engraxate, já matei, já roubei... Não sou criança não. Sou sujeito homem! (LINS, 2007, p. 417).</p>
---	--

Neste trecho se reproduzem as mesmas condições que nos anteriores: as gírias e coloquialismos são, por vezes, atenuados na tradução. Os exemplos mais flagrantes são a tradução “porra nenhuma” por simplesmente “nada” (poderia ser intensificado com “una mierda”) e “tu vai se fuder” por um suavíssimo “acabarás mal” (uma opção poderia ser “te van a follar vivo”). Uma gíria tão criativa como “teleguiados” se transforma em “secuaces”, que não é nem coloquial (existe, em espanhol, a gíria “gorila”, que poderia ser usada em este caso), e “não ter ideia” vira “no poder dialogar”.

As repetições são novamente suprimidas: na fala inicial do Cenoura, onde ele quer enfatizar que vai dar para o Bonito o que precisar, o tradutor procura expressões diferentes para, precisamente, evitar a repetição tão própria da oralidade: “si necesitas munición, *puedo darte*; si necesitas armas, *también tengo*, y si quieres que te acompañe para matar a ese cabrón, *voy sin dudar*lo, ¿entiendes?”. A repetição poderia se manter facilmente na tradução, para reproduzir a oralidade: “si necesitas munición, *te la doy*; si necesitas una pipa, *te la doy*, y si quieres que *te acompañe* para matar a ese cabrón, pues *te acompaño*, ¿vale?”.

No original repetem-se constantemente os marcadores de contato entre falante e ouvinte: “morou?”, “tá me entendendo?”, “tá sabendo?”, “meu cumpádi”, “meu irmão”, que fazem parte também da maneira de falar dos bandidos. Na

tradução, alguns desses marcadores são suprimidos, quando poderiam ser traduzidos por “tío”, “colega”, “tronco” e usados também repetidamente.

Uma expressão tipicamente oral como “é o seguinte”, que serve para organizar o discurso, fazer o interlocutor prestar atenção e ainda enfatizar a informação que vem a seguir, também é suprimida na tradução. Em espanhol, um simples “mira” poderia resolver. Outro exemplo seria a fala final do Filé com Fritas, onde há uma longa enumeração das “experiências de vida” do rapaz separadas propositalmente por vírgulas para reproduzir o ritmo rápido da fala; na tradução para o espanhol, um ponto separa os vícios das profissões, quebrando totalmente o ritmo.

De novo, a expressividade também se vê atenuada no espanhol por não reproduzir a sintaxe oral. Como mencionado anteriormente, mesmo que em português haja mais construções truncadas ou falta de concordância, em espanhol também é possível criar construções menos rígidas. Um exemplo seria a inversão que é feita por Bonito em “As armas e a munição eu quero”. A tradução de Merlino usa uma estrutura na ordem tradicional, de sujeito (elíptico), verbo e objeto: “Acepto lo de las armas y las balas”. Seria mais próprio da oralidade uma tradução do tipo “Lo de la pipa y las balas, vale”, que focaliza no objeto e elide até o verbo – substituído por uma interjeição. Outro recurso, como apontado em outros trechos, seria a utilização do “que” enfático em espanhol. A exclamação reivindicativa “¡Yo no soy un delincuente!” poderia ficar mais natural acrescentando o “que” na frente: “¡Que yo no soy un delincuente!”.