

THE MELANCHOLY DEATH OF OYSTER BOY & OTHER STORIES, DE TIM
BURTON: CRÍTICA E TRADUÇÃO

TIM BURTON'S *THE MELANCHOLY DEATH OF OYSTER BOY & OTHER
STORIES: CRITICISM AND TRANSLATION*



Francine Fabiana OZAKI¹
Faculdades Santa Cruz

Resumo: O presente artigo é resultado de um trabalho de crítica e prática de tradução, realizado no âmbito do programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Paraná (UFPR), entre 2011 e 2013, e tem por objetivo compartilhar os resultados, a experiência e as reflexões acerca do fazer tradutório que permearam a pesquisa. Buscamos realizar de uma leitura crítica de *O triste fim do pequeno Menino Ostra e outras histórias*, tradução de Márcio Suzuki da obra *The melancholy death of Oyster Boy & other stories*, do diretor e gravurista Tim Burton. Para tanto, realizamos uma leitura crítica preliminar do livro dentro do contexto mais amplo de sua obra filmográfica. Após uma breve análise dos filmes, constatamos ali um movimento de ênfase na caracterização dos personagens, além de uma série de traços recorrentes na construção dos personagens. Tendo em vista essas constatações, partimos para uma leitura do livro e percebemos que a construção de tais personagens se dava também de forma semelhante. Partimos então para uma leitura crítica da tradução brasileira, com o objetivo de verificar em que medida a leitura da qual parte Suzuki se aproximava ou se distanciava da leitura que realizamos. Como essa análise do texto traduzido apontou para uma leitura diferente daquela que empreendemos, ainda que igualmente justificável, buscamos sintetizar os princípios críticos de um novo projeto de tradução, nos termos concebidos pelo teórico francês Antoine Berman (1995), que teve em vista os traços constitutivos da estética burtoniana nos termos do que constatamos.

Palavras-chave: Tradução. Crítica de tradução. Tim Burton.

Abstract: This paper results from a research on translation criticism and practice, accomplished in the post-graduation program of the Federal University of Paraná (Brazil), from 2011 to 2013, and aims at sharing the results, experiences and observations on translating practice which emerged therefrom. Our practice focused on a critical reading of *O triste fim do pequeno Menino Ostra e outras histórias*, Márcio Suzuki's translation of *The melancholy death of Oyster Boy & other stories*, written by director and painter Tim Burton. In order to do so, we have undertaken a critical reading of the book within the broader context of Burton's filmography. After a brief analysis of his movies, we noticed this movement of emphasizing the characterization of the characters, as well as some recurrent aspects when constructing them. Keeping these facts in mind, we carried out a critical reading of the versified storybook and noticed that these characters are constructed in a similar way, so we undertook a critical reading of the Brazilian translation, in order to check in what aspects that reading in which Suzuki's translation is based on was similar or different from ours. As the analysis of the translated text pointed out to a reading that was different from ours, although equally justifiable, we tried to summarize the critical principles to a new translation project, in those terms idealized by French theoretician Antoine Berman (1995), considering these constitutive aspects of Burton's esthetics in the terms we have verified.

Keywords: Translation. Translation criticism. Tim Burton.

RECEBIDO EM: 31/10/2017

ACEITO EM: 15/02/2018

PUBLICADO EM: julho 2018

1. Introdução

O presente artigo é resultado de um trabalho de crítica e prática de tradução, realizado no âmbito do programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Paraná, entre 2011 e 2013, e tem por objetivo compartilhar os resultados, experiências e reflexões acerca do fazer tradutório que permearam a pesquisa, visando a ilustrar uma forma de conduzir um trabalho de ordem prática no contexto acadêmico, uma dúvida que muitas vezes acomete discentes de graduação e pós-graduação dos cursos de Letras com ênfase em Estudos da Tradução.

Como objeto de pesquisa, selecionamos a obra *O triste fim do pequeno Menino Ostra e outras histórias* (2007), tradução de Márcio Suzuki da obra *The melancholy death of Oyster Boy & other stories* (1997), do diretor e gravurista Tim Burton. Após realizarmos uma leitura crítica preliminar do livro dentro do contexto mais amplo de sua obra filmográfica, constatamos que Burton imprime recorrentemente uma série de traços na construção de seus personagens. Tendo isso em vista, partimos para uma leitura do livro de histórias em verso, com o intuito de verificar se a caracterização dos personagens filmográficos se estendia também ao processo de construção dos personagens literários.

Ao constatarmos que a construção desses personagens se dava de forma semelhante, partimos então para uma leitura crítica da tradução brasileira, com o objetivo de verificar em que medida a tradução se aproximava ou se distanciava daquela leitura que realizamos. Como essa análise do texto traduzido apontou para uma leitura diferente daquela que empreendemos, ainda que igualmente justificável, buscamos sintetizar os princípios críticos de um novo projeto de tradução, nos termos concebidos pelo teórico francês Antoine Berman (1995), tendo em vista os traços constitutivos da estética burtoniana nos termos do que constatamos.

Antes de dar início às análises propriamente ditas, cabe ressaltar que o diretor, nascido em 1958, em Los Angeles (EUA), tornou-se mundialmente conhecido pelos mais de 20 trabalhos cinematográficos em que atuou como diretor, roteirista ou produtor. Uma das características que tornam sua estética tão peculiar provém do fato de que, antes de atuar como diretor de cinema, Burton começou sua carreira como gravurista, tendo, em 2010, seus trabalhos gráficos expostos no Museum of Modern Art, em Nova Iorque, e em diversos museus ao redor do mundo.

Seu traço característico está presente não apenas em seus filmes, mas foi trazido também para a literatura quando Burton publicou, em 1997, o livro *The melancholy death of Oyster Boy & other stories*, reunindo 23 pequenas histórias em verso, criadas por ele a partir de ilustrações

suas feitas ao longo dos anos. A tradução brasileira, publicada em 2007, sob o título *O triste fim do Menino Ostra e outras histórias*, é de Márcio Suzuki, tradutor e pesquisador da área de filosofia e crítica literária e professor do Departamento de Filosofia da Universidade de São Paulo.

De modo geral, o objetivo deste trabalho é realizar uma crítica “produtiva” de tradução, conforme o termo que o teórico francês Antoine Berman (1995) empresta de Schlegel, ou seja, aquela que, ao deparar-se com diferentes perspectivas de leitura e tradução, esquive-se de categorizá-las em termos de certo ou errado, e vise, antes de tudo, pensar o significado dessas diferenças, abrindo, desse modo, um espaço para novas traduções. É nesse espírito que buscamos delinear um projeto de tradução da obra *The melancholy death of Oyster Boy & other stories*, de Tim Burton, fundado, por um lado, na leitura crítica da tradução de Suzuki e, por outro lado, numa leitura dessa obra no contexto mais amplo de seus trabalhos de ordem cinematográfica e plástica. Por fim, esse novo projeto de tradução fundou o eixo crítico em torno do qual realizamos uma nova tradução de *The melancholy death of Oyster Boy & other stories* para o português, como será mostrado com mais profundidade adiante.

9

2. Questões teóricas

Tendo em vista que este trabalho se propõe a realizar um exercício de crítica de tradução literária como ponto de partida para a proposta de um projeto de tradução, entendemos ser relevante discutir, ainda que muito brevemente e de forma não exaustiva, alguns dos conceitos que fundamentam este trabalho.

Como a bibliografia acerca da definição de tradução e da tarefa do tradutor é muito extensa, nos limitaremos aqui às reflexões de dois estudiosos principais, Haroldo de Campos e Antoine Berman, já que esses autores direcionam a discussão para o ponto que nos interessa mais centralmente: a questão da tradução enquanto forma de criação e manifestação crítica. Para tanto, trataremos dos textos destes autores seguindo sua ordem cronológica de publicação.

O poeta e teórico brasileiro Haroldo de Campos, no texto “Da tradução à transfuncionalidade” (1989), discorre acerca da impossibilidade da tradução, repensando também a questão da tarefa do tradutor, em diálogo direto com Walter Benjamin. Para Campos, aproximando-se da compreensão de Benjamin, o fazer tradutório não objetiva reconstruir em outra língua o conteúdo do original, ou seja, a tarefa da tradução não é comunicar um conteúdo. No entender do poeta, a tarefa do tradutor seria “promover como essencial para a tradução de poesia aquele *resíduo não comunicável*, aquele *cerne* do original, que permanece *intangível*

depois que se extrai dele todo o seu teor comunicativo”, ou seja, promover uma *redação*, uma *transcrição*, na própria língua, não do sentido, mas das formas significantes (CAMPOS, 1989, p. 84-85, grifos do autor).

No texto “Da tradução como criação e como crítica”, publicado no livro *Metalinguagem e Outras Metas* (1992), Campos cita o crítico e filósofo Max Bense, que engendra a possibilidade da tradução enquanto recriação, dada a impossibilidade da tradução de uma obra artística. Para Bense,

teremos [...] em outra língua, uma outra informação estética [ordenação dos signos], autônoma, mas ambas estarão ligadas entre si por uma relação de isomorfia: serão diferentes enquanto linguagem, mas, como os corpos isomorfos, cristalizar-se-ão dentro do mesmo sistema. (CAMPOS, 1992, p. 34).

Campos defende, portanto, que a tradução de textos criativos será sempre uma forma de recriação, que é autônoma, ao mesmo tempo em que é recíproca.

Quanto mais inçado pelas dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação. Numa tradução dessa natureza, não se traduz apenas o significado, *traduz-se o próprio signo*, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma [...]. O significado, o parâmetro semântico, será apenas e tão-somente a baliza demarcatória do lugar da empresa recriadora. Está-se pois no avesso do lugar da chamada tradução literal. (CAMPOS, 1992, p. 35, grifos do autor).

No entanto, conforme destaca Campos, a noção de tradução enquanto forma de crítica não é uma reflexão recente. Esta já remonta ao teórico, poeta e tradutor Ezra Pound, conhecido por seu lema “*Make it New*”, ou seja, dar nova forma a um passado literário via tradução, para quem a crítica teria duas funções principais: “1) tentar teoricamente anteciper a criação; e 2) a escolha” (CAMPOS, 1992, p. 36).

Segundo Hugh Kenner, autor da introdução às *Translations* (1963) de Pound, anteriormente à tradução, deve-se proceder a um trabalho crítico e outro técnico. O trabalho crítico, no sentido poundiano do termo, seria uma tentativa de “penetração intensa na mente do autor”. Nesse mesmo sentido, o trabalho técnico seria “uma projeção exata do conteúdo psíquico de alguém e, pois, das coisas em que a mente desse alguém se nutriu.” (CAMPOS, 1992, p. 37).

Portanto, para Campos, a tradução de um trabalho artístico, seja ele poético ou em prosa, desde que apresente em si um grau de problematicidade equivalente àquele da poesia, é também

uma vivência interior do mundo e da técnica do traduzido. Como que desmonta e se remonta a máquina da criação, [...] uma vivisseção implacável, que lhe revolve as entranhas, para trazê-la novamente à luz num corpo linguístico diverso. Por isso mesmo a tradução é crítica. (CAMPOS, 1992, p. 43).

Também valorizando o estatuto crítico da tradução, o teórico francês Antoine Berman, na introdução de seu livro *Pour une critique des traductions: John Donne* (1995), trata da crítica de tradução como um dos gêneros do que chama de Crítica com “C” maiúsculo. Berman afirma não haver o costume de se ler uma tradução enquanto tradução e, portanto, é preciso primeiramente aprender a ler um texto traduzido enquanto tal (BERMAN, 1995, p. 65).

Desse modo, observamos que o teórico francês também reconhece a tradução enquanto uma prática produtora de significados. Acerca disso, afirma o professor Mauricio Cardozo, em seu texto “O significado da diferença: a dimensão crítica da noção de projeto de tradução literária” (2009):

a prática de tradução não pode mais ser entendida como uma simples atividade mecânica de substituição linguística, mas sim, como propõe o teórico francês Antoine Berman, como uma “atividade de ordem crítica”. Por sua vez, a crítica de tradução passaria a ser entendida como “a crítica de um trabalho que já é, por si só, resultado de uma atividade de ordem crítica” (CARDOZO, 2009, p. 103).

No entanto, atenta Cardozo, compreender a tradução enquanto prática produtora de significados implica também reconhecer o tradutor enquanto sujeito dessa prática e, portanto, a tradução como uma atividade de ordem crítica (CARDOZO, 2009). É possível aproximar essa noção daquela de transcriação de Haroldo de Campos, em que o texto traduzido não denota, mas conota o original (CAMPOS, 1989) e que, conforme já mencionado, entende a tradução como recriação e não mera transposição de significados,

um conceito de tradução que vai além da concepção para a qual o objetivo máximo é se tornar o próprio original. Diferentemente disso, espera-se que a tradução seja lida como tal, como “um texto que, a um só tempo, diz *o* original e diz *do* original”. (CARDOZO, 2009, p. 109, grifos do autor).

Entendendo-se a tradução desta forma, não faz mais sentido pensar em crítica como um mero cotejo entre original e tradução para, a partir disso, realizar um levantamento das semelhanças e diferenças, pensando-se em termos de perdas e ganhos, uma vez que, conforme ressalta Berman, a tradução seria um trabalho que, por si só, já é um trabalho de ordem crítica. Sendo assim,

à crítica de tradução caberia [...] depreender, da leitura da própria tradução, bem como do cruzamento de toda a sorte de informações de que se puder valer, o movimento crítico que, de seu ponto de vista, seria constitutivo de um projeto de tradução, ou seja: a matriz crítica, o conjunto de decisões que possa ter orientado a proposta de tradução em questão (CARDOZO, 2009, p. 109, grifos do autor).

Tendo em vista, portanto, essa noção de “projeto de tradução”, um dos objetivos deste trabalho foi, num movimento de leitura crítica, buscar delinear qual seria o projeto do tradutor Márcio Suzuki em sua tradução *O triste fim do pequeno Menino Ostra e outras histórias*. Ou seja: trata-se de esboçar o eixo crítico que guia as decisões desse tradutor. No entanto, conforme ressalta Cardozo, nem sempre um projeto de tradução apresenta-se sistematizado como tal, como na forma de um prefácio, por exemplo.

Neste caso, delinear o projeto de tradução de um tradutor que não discute de forma direta a sua prática nada mais é que uma tentativa de esboçar o que se entende do projeto daquele tradutor, a partir de uma perspectiva própria (CARDOZO, 2009). O que apresentamos aqui, portanto, não se presume como o projeto de tradução de Suzuki em si, mas o que entendemos que possam ser os princípios críticos que fundam sua prática de tradução, nossa leitura e compreensão do que possa ter sido seu projeto de tradução.

3. Os personagens filmográficos

12

Levando em conta o contexto maior da produção de Tim Burton, considerou-se então relevante iniciar o trabalho partindo de uma análise de seus personagens filmográficos. Essa análise foi realizada selecionando-se dentre os filmes dirigidos por ele os personagens centrais e comparando-os entre si, bem como as relações destes com o ambiente em que se inserem e com os demais personagens das tramas. Em análise preliminar, foi possível vislumbrar pelo menos duas categorias de personagens burtonianos: aqueles de criação, ou seja, personagens que, assim como os personagens de *Oyster Boy*, foram concebidos pelo próprio diretor, como Edward (*Edward mãos de tesoura*, 1990), Emily (*A noiva cadáver*, 2005), Jack e Sally (*O estranho mundo de Jack*, 1993), dentre outros; e aqueles que são fruto de adaptações filmográficas de obras literárias, histórias em quadrinhos, etc., como Batman (*Batman*, 1989, e *Batman o retorno*, 1992), Ichabod Crane (*A lenda do cavaleiro sem cabeça*, 1999), Bloom (*Peixe grande e suas histórias maravilhosas*, 2003), dentre outros. Essa distinção não visou a propor uma tipologia fechada, mas teve por objetivo uma distinção de cunho metodológico, com o objetivo de mostrar que esses dois tipos de produção merecem um tratamento diferenciado, ainda que, para os fins da discussão deste trabalho, essa distinção não aponte diferenças mais significativas.

Ao analisarmos esses personagens, pudemos notar como sua constituição parece ser privilegiada na construção ou adaptação de suas narrativas fílmicas. Seu adensamento psicológico, o mergulho em seus conflitos internos e a ênfase dada a sua dualidade conflitante,

já presentes desde seu primeiro trabalho *Vincent* (1982) e retomados em *Batman*(1989) com mais força, são traços que apontam na direção de uma forte caracterização do personagem na obra burtoniana.

Nessa caracterização marcante, observamos algumas características mais constitutivas, uma espécie de assinatura que Burton imprime a cada um, tanto os de criação, quanto os de adaptação. Essa assinatura consistiria num procedimento caricatural, em que seus traços mais marcantes são amplificados, o que, no caso dos personagens dos filmes de Burton, produz uma forte caracterização, uma subjetivação e uma explicitação de sua complexidade relacional. Tal amplificação é feita de forma que se traduz visualmente na constituição física de seus personagens de criação. Em *Vincent* (1982), por exemplo, vemos isso na dicotomia entre Vincent-menino, educado, atencioso, e Vincent-Price, atormentado, possuído pela casa onde mora e assombrado pelo fantasma da esposa. Visualmente, essa dualidade é representada em um jogo de cenas claras e sombrias que se alternam, literalmente, ao acender e apagar das luzes. Vincent-menino vive em um ambiente claro, com a família e animais de estimação, em um típico cenário suburbano. Edward (*Edward mãos de tesoura*, 1990), por sua vez, expressa fisicamente sua dificuldade relacional através das tesouras que tem no lugar das mãos, que o impedem de ter qualquer contato físico e levam-no a assumir um caráter de *outsider* na sociedade. Podemos citar também Sally (*O estranho mundo de Jack*, 1993), com seu corpo todo revestido por costuras que se soltam constantemente. Esses traços explicitam visualmente o conflito interno de cada personagem, fundado na dificuldade de comunicação com o próximo e num sentimento de deslocamento, de não pertencimento, de ser um estrangeiro muitas vezes em seu próprio ambiente de origem.

Outro traço constitutivo é o da personalidade dividida ou da dupla identidade, presente, por exemplo, em ambas as adaptações do personagem Batman (*Batman*, 1989; *Batman o retorno*, 1992) e que se estende também a seus vilões, como o Coringa, dando toda uma nova dimensão significativa à clássica situação do personagem que tem uma identidade perante à sociedade, mas que assume outra, de herói ou vilão, às escondidas. Esta dualidade representa frequentemente um conflito interno do personagem que está em busca de uma identidade ainda em construção. Como veremos no item a seguir, essas características também podem ser verificadas nos personagens literários de Burton.

4. Uma leitura de *The melancholy death of Oyster Boy & other stories*

Conforme mencionado anteriormente, o livro *The melancholy death of Oyster Boy & other stories* (1997) reúne 23 histórias em versos. Cada uma se constrói a partir de um personagem que, por sua vez, constrói-se a partir de gravuras que Burton fez ao longo dos anos. Essas gravuras acompanham as histórias, compondo um jogo entre o visual e o verbal que é constitutivo desta obra. Burton já vinha escrevendo essas histórias muito tempo antes de reuni-las em 1997 (BURTON; SALISBURY, 2006). Este livro seria, portanto, resultado de anos de trabalho e refletiria diferentes momentos de sua carreira.

Como em nossa primeira análise, ao realizarmos uma breve revisão da obra filmográfica de Burton, constatamos aí o modo peculiar como o diretor constrói seus personagens, nesta etapa, partindo da constatação de que cada uma das histórias do livro se constrói *a partir e em torno* de um indivíduo – o que parece reforçar a caracterização a ele conferida também nessa expressão de sua obra –, fizemos uma análise daqueles presentes do livro, na tentativa de verificar em que medida aquelas características do processo de construção do personagem filmográfico se estendem aos literários de Tim Burton.

14

Assim como nos filmes, vemos já nos títulos das histórias um movimento que coloca em foco o personagem. A exemplo de filmes como *Vincent* (1982), *Batman* (1989) e *Edward mãos de tesoura* (1990), algumas das histórias são nomeadas a partir do personagem em torno do qual ela se constrói. Os nomes dos personagens literários são, em grande parte, nomes próprios comuns na cultura norte-americana, como Sam, Roy, James, Sue, etc. Quando não é o nome do personagem que dá título à história, vemos outros dois tipos de título: 1) aqueles criados a partir de uma característica do personagem, acompanhados da palavra “boy” ou “girl”, como um nome de super-herói (“*Robot Boy*”, “*Stain Boy*”, “*Junk Girl*”, “*Staring Girl*”); 2) e aqueles que trazem uma pequena frase com uma definição do personagem, que geralmente carrega algum de seus traços distintivos ou se referem a algum evento na sua vida (“*The girl with many eyes*”, “*The girl who turned into a bed*”, “*The melancholy death of Oyster Boy*”, etc.).

Além disso, observamos que, embora em sua maioria, as histórias sejam narradas em terceira pessoa, por um narrador onisciente, em algumas delas, há uma voz narrativa em primeira pessoa que se faz presente, ora no singular (um “eu”), ora no plural (um “nós”). Nos casos em que isso ocorre, o narrador geralmente se coloca como alguém que conhece o personagem. Por exemplo, em “*Roy, the toxic boy*”, o narrador surge na primeira pessoa do plural. Como podemos verificar no trecho “*Those of us who knew him / – his friends – / we called him Roy.*” (BURTON, 1997, p. 63), o narrador não só se coloca como alguém que

conhece o personagem, mas como seu amigo. É também alguém que esteve presente no momento de sua morte e sentiu sua perda (“*As Roy’s soul left his body, / we all said a silent prayer.*”, BURTON, 1997, p. 69).

Ao pensarmos nessa distinção, entre uma primeira pessoa ora no plural, ora no singular, é possível interpretarmos que um narrador na primeira pessoa, mas do plural, estaria em uma perspectiva mais distanciada, como se observasse tudo à margem, marcando aí uma proximidade com o personagem que, no entanto, não é apenas desse narrador em particular, é “nossa” (portanto, talvez também do leitor).

Já a mudança de um narrador da terceira para a primeira pessoa do singular explicita uma diferença que não chega a afetar o lugar do narrador como organizador das histórias (como narrador onisciente), mas chama a atenção para a proximidade que esse narrador tem em relação ao narrado. Nesse sentido, talvez pudéssemos pensar que se trata, aqui, da explicitação de um olhar que não constrói esses personagens como meras bestialidades. Não se trataria, portanto, de compor um bestiário, no sentido tradicional de coleção de monstruosidades, o que nos remeteria à dimensão espetacular que esses indivíduos bizarros alcançam nas mais variadas formas de espetáculos de horror, sempre cruelmente exploradas por um apresentador ou dono de circo. Ao contrário, o que essas variações na voz do narrador parecem explicitar é justamente uma intimidade com esses personagens, um pertencimento a esse mesmo mundo. Em última análise, cada um desses personagens seria não uma curiosidade, mas, sim, apenas mais “um de nós”. De perto, temos todos esses traços de monstruosidade, somos todos dignos desse pequeno show de horrores.

No limite, é possível interpretar essa voz como a do próprio autor-criador, que se faz presente ali para demonstrar simpatia para com suas criaturas. A partir de uma perspectiva gótica, isso remeteria à questão do homem construído presente em *Frankensteine O médico e o monstro*, por exemplo, e presente também em *Edward mãos de tesoura* (1990). Nas obras literárias, os criadores rejeitam sua criatura. Considere-se, por exemplo, que o dr. Frankenstein abandona sua criatura e só retorna quando esta assassina seu irmão e sua esposa, o que o leva a tornar-se o caçador de sua própria criação. Entretanto, na via oposta, o criador de Edward demonstra grande afeto por ela. Como no caso do personagem de Vincent Price, Burton deixaria transparecer ali seu carinho por essas criaturas, rejeitadas pelos que as cercam, inclusive seus pais, obrigadas a viverem em um mundo que não está preparado para elas.

O único caso em que um personagem ganha voz para narrar a própria história é em “*Jimmy, the hideous penguin boy*”. Os versos encontram-se entre aspas, em discurso direto,

como se o narrador preferisse abrir o espaço das aspas para mostrar que ele também fala por si, em vez de simplesmente assumir a voz do personagem. Em vista do que discutimos acima, essa história parece marcar um limite de proximidade. Somos “como” esses personagens, que também têm voz própria, partilhamos da mesma condição, mas não somos “eles”.

Os personagens literários, assim como os personagens filmográficos criados por Burton, carregam fisicamente a marca de sua condição de estrangeiro (de estranheza, de não pertencimento, de deslocamento), o que acaba por gerar rejeição por parte dos que o cercam: amigos, parentes e, principalmente, os pais. Essas marcas mais uma vez são destacadas, colocadas de forma extrema, ou seja, caricatural. Sua condição de estrangeiro, de *outsider*, é amplificada ao ponto de ser expressa em seu corpo, que está presente, como vimos, em *Edward mãos de tesoura* (1990) e *A noiva cadáver* (2005).

A expressão visual ganha ainda mais importância nas histórias de *Oyster Boy*, não apenas porque cada uma é acompanhada de, pelo menos, uma ilustração, mas também porque elas foram criadas a partir das gravuras. Por isso, para investigar em que medida os personagens filmográficos se aproximam ou se distanciam dos personagens literários, realizamos uma leitura das histórias do livro, ressaltando individualmente tais características. Uma análise mais detalhada e individual de cada poema também poderá ser encontrada na dissertação (OZAKI, 2013) que deu origem a este artigo.

5. Uma leitura crítica da tradução de Suzuki

Publicada em 2007, ou seja, dez anos depois da primeira edição de *The melancholy death of Oyster Boy & other stories*, a tradução de Márcio Suzuki^{2,3} apresenta uma versão de todas as 23 histórias que compõem o original. Nesta etapa do trabalho, dedicamo-nos a uma leitura crítica dessas histórias, com o objetivo de esboçar e discutir seu projeto (CARDOZO, 2009) para, em seguida, tentar identificar em que medida ele se aproxima ou se distancia da leitura da obra de Burton que realizamos nos capítulos anteriores.

Cabe ressaltar que o tradutor é doutor em Filosofia pela Universidade de São Paulo, com foco de pesquisa principalmente no Idealismo e Romantismo alemães, também desenvolvendo trabalhos na área de Filosofia das Luzes Britânicas. Suzuki já publicou diversas traduções de artigos e livros, nas áreas de filosofia e crítica literária. Para a leitura crítica, buscando realizar uma crítica de tradução nos moldes que discutimos anteriormente, seguimos os seguintes passos: primeiramente, confronto do texto traduzido com o original; em seguida, discussão do significado e consequência das diferenças para uma leitura do texto traduzido enquanto tal

(portanto, não como um texto que é pior ou melhor, ou seja, que não é o original – o que é condição óbvia para toda tradução –, mas sim, como um texto que oferece ao leitor brasileiro uma leitura singular da obra de Burton); por fim, confronto da leitura da obra de Burton traduzida por Suzuki com a leitura de Burton realizada por nós.

Para exemplificar nossa leitura, optamos por demonstrar a análise aqui de apenas uma história, aquela do Menino Ostra na tradução de Suzuki, que é a história mais longa da coletânea e que empresta o nome ao livro.

Logo de início, notamos que um movimento de explicitação está presente na tradução de “*The melancholy death of Oyster Boy*”. O título em português “O triste fim do pequeno Menino Ostra” faz ecoar o título da obra de Lima Barreto, *Triste fim de Policarpo Quaresma*, que reforça a construção do personagem como figura deslocada e mal compreendida e que, enquanto personagem, é um herói nacional.

Notamos uma tendência de explicitação na medida em que, no original, há um jogo de implícitos que se constrói a partir da não identificação do pai e da mãe. A referência a eles é sempre feita a partir dos pronomes “*he*” e “*she*”, sendo que apenas são chamados de “pai” e “mãe” em poucos momentos e sempre quando o filho está presente. No início da história, até mesmo a referência ao menino é feita através de pronomes, mas depois que seu nome é revelado, passa a ser chamado então pelo nome próprio. Na tradução, Suzuki opta por explicitar os personagens, fazendo a referência a “pai” e “mãe”, mesmo quando o filho não está presente, como é possível observar nos trechos a seguir:

*This unnatural birth, this canker, this blight,
was the start and the end and the sum of their plight.*

She railed at the doctor:
“*He cannot be mine.
He smells of the ocean, of seaweed and brine.*”
(BURTON, 1997, p. 33-35, grifos meus)

Para os **pais**, uma praga, um desespero:
O começo de todos os pesadelos

Com o doutor a **mãe** foi se queixar:
“Essa criança não é minha,
Pois cheira a oceano e alga marinha.”
(BURTON, 2007, p. 43-45, grifos meus)

Observamos ainda um acréscimo feito pelo tradutor, que se dá no momento em que os pais conversam sobre o filho, conforme podemos observar abaixo, que também trabalham a favor da explicitação mencionada:

“*Really, sweetheart,*” *she said*
“*I don't mean to make fun,
but something smells fishy
and I think it's our son.*
I don't like to say this, but it must be said,

“Sinceramente, meu querido,
Não quero parecer chata,
Mas alguma coisa nessa história
Anda muito mal contada.
Noto o quanto você tem se esforçado

you're blaming our son for your problems in bed.
(BURTON, 1997, p. 41)

É mesmo admirável que não tenha desistido,
Mas não venha me dizer que seus problemas na cama
São todos culpa do Francisco.”
(BURTON, 2007, p. 51, grifo meu).

Os novos versos não apenas antecipam o que será dito na estrofe seguinte, como também mostram outra dimensão do sentimento da mulher para com o marido. Enquanto que, no original, ela parece bem menos compreensiva em relação aos problemas do marido, na tradução, ela chega a demonstrar admiração por suas investidas. Nesse sentido, a leitura da tradução de Suzuki nos oferece outro entendimento do relacionamento do casal, marcado pela dificuldade de aceitar o filho diferente. Através da perspectiva apresentada no original, vemos que o marido é aquele que vem tentando de tudo, enquanto a mulher só aponta problemas.

Se, na tradução, a mulher se coloca em uma posição mais compreensiva em relação ao marido, aumenta aqui a cumplicidade de ambos no assassinato do filho. Nesse sentido, os versos “Choraram uma hor**inha** / Rezaram uma rez**inha**, / E bem rápido voltaram para o lar. ” (BURTON, 2007, p. 57, grifos meus), originalmente “– *sighed a prayer, wept a tear – / and they were back home by three*” (BURTON, 1997, p. 47), que descrevem a reação dos pais após a morte do filho, poderiam corroborar essa hipótese na medida em que os diminutivos minimizam a gravidade daquele momento, mostrando até mesmo um certo desprezo, como se o ato de estar ali fosse apenas o cumprimento de uma mera formalidade. No original, por outro lado, embora se expresse certa relação protocolar com os atos de rezar e chorar, o derramar apenas uma lágrima carrega certa melancolia, que é como a morte do Menino Ostra é descrita afinal.

Dos versos finais da tradução, “Papai beija mamãe, se abraçam de conchinha”(BURTON, 2007, p. 59), originalmente “*Back home safe in bed, / he kissed her and said,*” (BURTON, 1997, p. 49), podemos depreender certa cumplicidade entre os dois, como algo já consentido. Podemos entender essa outra dimensão do relacionamento dos pais na tradução como sendo resultado do distanciamento que a tradução realiza: um distanciamento do personagem que resulta na aproximação dos pais. Nesse movimento, ao assumirmos uma posição de espectadores, faz sentido pensar nos acontecimentos finais como um complô dos pais para se livrar do filho como uma justificativa para seus atos. Aqui, o importante não é a série de fatores internos que os levaram a essa atitude extrema, mas sim a sequência dos eventos, o que parece conferir uma centralidade maior às relações desses personagens quase tipificados do que aos conflitos internos do Menino Ostra.

6. Um novo projeto de tradução

Nesta seção, apresentaremos a tradução que sugerimos, levando em consideração as características do traço burtoniano delineadas anteriormente, a partir da filmografia e da leitura das histórias do livro. O objetivo é, no confronto dessa tradução com aquela de Suzuki e também com o original, mostrar em que medida os traços destacados em nossa leitura se colocam agora como uma diferença relevante e significativa em nossa tradução. Para tanto, apresentaremos aqui nossas soluções tradutórias para a mesma história da seção anterior.

Como vimos, é possível entendermos que, na tradução de Suzuki, há uma explicitação dos implícitos presentes no original, bem como outro dimensionamento da relação entre os pais do menino, que passaria a ser uma relação de cumplicidade, e não conflituosa, conforme depreendemos a partir de nossa leitura do original. E a aproximação da relação dos pais poderia resultar em um deslocamento do foco, afastando-o do menino e, portanto, da leitura da obra burtoniana que propomos.

Nossa tradução tem por objetivo, portanto, buscar recriar uma relação conflituosa entre os pais e o menino, bem como investir nos implícitos gerados pela repetição dos pronomes “*he*” e “*she*”. Por exemplo, no trecho a seguir, vemos lado a lado o original e a tradução de Suzuki:

*“Really, sweetheart,” she said
“I don't mean to make fun,
but something smells fishy
and I think it's our son.
I don't like to say this, but it must be said,
you're blaming our son for your problems in bed.”*

*He tried salves, he tried ointments
that turned everything red.
He tried potions and lotions
and tincture of lead.
He ached and he itched and he twitched and he bled.*
(BURTON, 1997, p. 41)

“Sinceramente, meu querido,
Não quero parecer chata,
Mas alguma coisa nessa história
Anda muito mal contada.
Noto o quanto você tem se esforçado
É mesmo admirável que não tenha desistido,
Mas não venha me dizer que seus problemas
na cama
São todos culpa do Francisco.”

O pai passou pomadas, tentou unguentos,
Que fizeram tudo ficar vermelhento.
Também experimentou poções e loções
E até um preparado de erva brava.
Mas as coceiras, a dor, as contrações,
Os sangramentos só aumentavam.
(BURTON, 2007, p. 51,
tradução de Márcio Suzuki).

Em nossa tradução:

Ela disse: “Sério, querido,
me perdoe o trocadilho,
mas algo não cheira bem
e eu acho que é o nosso filho.
Não sei como dizer isso sem fazer um melodrama
mas você culpa nosso filho por seus problemas na cama.”

Ele tentou óleos e pomadas
que deixaram tudo vermelho.
Tentou poções e loções,
todo tipo de conselho.
Doeu, coçou, sangrou, pés, mãos e joelho.

Aqui, observa-se que, no original, o comentário da mãe acerca do problema do pai é tratado como uma constatação: o pai culpa o filho pelos seus problemas e isso é algo que ela acha que deve ser dito. Na tradução de Suzuki, no entanto, com a inserção feita pelo tradutor, a mãe assume uma postura mais apaziguadora, que reconhece os esforços do pai e não quer “parecer chata”. Nesse sentido, optamos por manter o relacionamento dos pais mais parecido com aquele que destacamos em nossa leitura do texto de Burton, diminuindo a cumplicidade no assassinato do filho, mantendo a figura do pai como aquele que tenta buscar saídas, enquanto a mãe aponta os problemas, deixando essa relação de cumplicidade apenas nos versos finais.

20

Quanto ao título, optamos por “A melancólica morte do Menino Ostra”, pois, ao mesmo tempo em que mantém o foco nos sentimentos dos personagens, não faz referência tão explícita ao caráter heroico do personagem. Entendemos que é apenas ao acompanharmos a sequência de eventos que culminam na morte do personagem que reconhecemos sua heroicidade. O título também poderia ser entendido como uma leve intervenção de um narrador, que não se coloca em primeira pessoa nessa história, mas que se manifesta ao expressar no título um sentimento que pode ser seu, já que os personagens não o denotam, conforme discutimos anteriormente.

Outro exemplo encontra-se no trecho a seguir, no penúltimo verso da estrofe, em que tentamos enfatizar as condições anormais do nascimento do menino, descrita no original como “*unnatural birth*” (BURTON, 1997, p. 33). Entendemos também que, nesse momento do original, temos uma antecipação implícita do fim da história, como se observa nos trechos a seguir:

*Ten fingers, ten toes,
he had plumbing and sight.
He could hear, he could feel,
but normal?
Not quite.
This unnatural birth, this canker, this blight,
was **the start and the end** and the sum of their plight.*
(BURTON, 1997, p. 33, grifo meu)

Das mãos, dos pés, os dedos eram dez,
Tinha tubos, tinha olhos,
Podia ouvir e perceber.
Mas normal ele era?
Isso já não dá para dizer.
Para os pais, uma praga, um desespero:
O **começo** de todos os pesadelos.
(BURTON, 2007, p. 43, tradução
de Márcio Suzuki, grifo meu).

Já na nossa tradução:

Tinha dez dedos nas mãos e nos pés.
O sangue circulava normalmente.

Podia ver, ouvir e sentir,
mas era normal?
Não exatamente.
Esse cancro, essa praga de estranho nascimento
Foi o **começo, meio e fim** de todo sofrimento.(grifo meu)

Com isso, vemos que, como destacado no trecho citado do original, prenuncia-se que haveria um fim para o sofrimento, o que nos remete ao assassinato que encerra a história. Embora esse prenúncio desapareça na tradução publicada, buscamos mantê-lo em nossa tradução.

7. Considerações finais

Com isso, a partir de nossas análises, buscamos demonstrar que há também no trabalho literário de Burton o mesmo movimento de centralização do personagem a partir de seu aprofundamento psicológico, amplificando seus conflitos internos através de um procedimento caricatural, que culmina na representação visual de seus traços conflituosos. Diante disso, entendemos ser relevante uma leitura que contemple as três instâncias criativas de Burton (cinema, gravura e texto), pois esta nos permite termos uma real dimensão da complexidade da construção de seus personagens literários.

A leitura da tradução de Suzuki aponta para uma direção diferente da leitura que fizemos da obra burtoniana, na medida em que não verificamos o mesmo movimento de ênfase na caracterização do personagem e seu respectivo aprofundamento psicológico. Ao invés de tornar o leitor um cúmplice de seus conflitos internos, suas angústias e medos, a tradução distancia o leitor desses personagens. Como efeito da leitura da tradução, os leitores observam tudo de um plano mais afastado, acompanhando os eventos que se sucedem na vida desses personagens, sem, no entanto, sentirem-se parte desse mundo.

Entretanto, é importante destacar que a tradução de Suzuki, do ponto de vista de sua coerência interna, se mostrou bastante consistente, na medida em que, ao confrontarmos essa tradução com a nossa leitura, as diferenças que encontramos não se mostraram como um problema de tradução, mas como uma perspectiva de leitura diferente daquela que realizamos, igualmente justificável e plausível. Sem, portanto, tentar julgar a tradução de uma perspectiva do “bom” ou do “ruim”, mas sim no espírito de um exercício de crítica produtiva, conforme os conceitos de Berman e Schlegel (cf. BERMAN, 1995), as diferenças de leitura apontaram para um eixo possível de organização, que originou nosso projeto de tradução, levando em conta os traços constitutivos da assinatura burtoniana que delineamos em nossas análises.

Tendo em vista esse projeto, na última etapa deste trabalho, mergulhamos novamente em cada uma das histórias originais e, no confronto com as traduções de Suzuki, destacamos de modo mais pontual os momentos em que é possível flagrar elementos que sustentam a leitura que empreendemos nos capítulos anteriores e o modo como estes poderiam figurar na tradução que propomos a partir de nosso projeto.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

A LENDA do cavaleiro sem cabeça. Direção: Tim Burton. Produção: Scott Ruddin e Adam Schroeder. Los Angeles: Paramount Pictures, 1999. 1 DVD (105 min), widescreen, color.

A NOIVA cadáver. Direção: Tim Burton. Produção: Allison Abbate e Tim Burton. Los Angeles: Warner Brothers, 2005. 1 DVD (77 min), widescreen, color.

BATMAN. Direção: Tim Burton. Produção: Jon Peters e Peter Guber. Los Angeles: Warner Brothers, 1989. 1 DVD (126 min), widescreen, color.

BATMAN o retorno. Direção: Tim Burton. Produção: Denise Di Novi e Tim Burton. Los Angeles: Warner Brothers, 1992. 1 DVD (126 min), widescreen, color.

22 BERMAN, Antoine. **Pour un Critique des Traductions**: John Donne. Paris: Gallimard, 1995.

BURTON, Tim. **O Triste Fim do Menino Ostra e Outras Histórias**. Traduzido por: Márcio Suzuki. São Paulo: Girafinha, 2007. Título original: *The Melancholy Death of Oyster Boy & Other Stories*.

BURTON, Tim. **The Melancholy Death of Oyster Boy & Other Stories**. Nova York: Harper Collins, 1997.

BURTON, Tim; SALISBURY, Mark (org.). **Burton on Burton**. 2. ed. Londres: Faber and Faber, 2006.

CAMPOS, Haroldo de. Da tradução como criação e como crítica. In: **Metalinguagem e outras metas**. São Paulo: Perspectiva, 1992, p. 31-48.

CAMPOS, Haroldo de. Da tradução à transficcionalidade. In: **34letras**, São Paulo, v. 3, p. 82-101, 1989.

CARDOZO, Mauricio M. O Significado da Diferença: A Dimensão Crítica da Noção de Projeto de Tradução Literária. In: **Tradução e Comunicação**, Revista Brasileira de Tradutores. No. 18, Ano 2009.

EDWARD, mãos de tesoura. Direção: Tim Burton. Produção: Denise Di Novi. Los Angeles: Twentieth Century Fox Film Corporation, 1990. 1 DVD (104 min), widescreen, color.

O ESTRANHO mundo de Jack. Direção: Tim Burton. Produção: Denise Di Novi e Tim Burton. Los Angeles: Touchstone Pictures, 1993. 1 DVD (76 min), widescreen, color.

OZAKI, Francine Fabiana. **The Melancholy Death of Oyster Boy and Other Stories, de Tim Burton: Crítica e tradução.** 2013. 193 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Letras, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2013.

PEIXE grande e suas histórias maravilhosas. Direção: Tim Burton. Produção: Bruce Cohen, Dan Jinks e Richard D. Zanuck. Los Angeles: Columbia Picture Industries, 2003. 1 DVD (125 min), widescreen, color.

POUND, Ezra. **Translations.** Nova Iorque: New Directions, 1963.

SHELLEY, Mary. **Frankenstein.** Londres: Penguin, 1994.

STEVENSON, Robert Louis. **Strange case of Dr Jekyll and Mr Hyde and other tales.** Londres: Oxford University Press, 2006.

VINCENT. Direção: Tim Burton. Produção: Walt Disney Productions. Los Angeles: Walt Disney Productions, 1982. 1 videocassete (6 min), VHS, son., p.b.

¹ Francine Fabiana OZAKI – Graduada em Letras – Bacharelado em Estudos da Tradução (2010) pela Universidade Federal do Paraná. Mestre (2013) e doutoranda em Letras pela mesma universidade. Docente na Faculdades Santa Cruz. Curitiba, Paraná, Brasil. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3073046386998507> ORCID: <http://orcid.org/0000-0001-8765-5760> E-mail: francineozaki@gmail.com

² Márcio Suzuki. Departamento de Filosofia - USP. Disponível em: <http://filosofia.fflch.usp.br/docentes/suzuki> Acesso em: 18 jun. 2018.

³ Márcio Suzuki. Plataforma Lattes. Disponível em: <http://lattes.cnpq.br/2788994473724424>. Acesso em: 18 jun. 2018.