UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – UnB

INSTITUTO DE LETRAS – IL

DEPARTAMENTO DE LÍNGUAS ESTRANGEIRAS E TRADUÇÃO – LET

LETRAS TRADUÇÃO – INGLÊS

SAFIRA PEDREIRA CATALDI

CHAPÉU RIMADOR:

REPENSANDO AS MÚSICAS DO CHAPÉU SELETOR, DA SAGA *HARRY POTTER*

Brasília

Novembro/2021

SAFIRA PEDREIRA CATALDI

CHAPÉU RIMADOR:

REPENSANDO AS MÚSICAS DO CHAPÉU SELETOR, DA SAGA *HARRY POTTER*

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de Línguas Estrangeiras e Tradução do Instituto de Letras da Universidade de Brasília (UnB) como requisito parcial para obtenção do grau de bacharel em Letras Tradução Inglês.

Orientador: Prof. Dr. Eclair Antônio Almeida Filho.

Brasília

Novembro/2021

CATALDI, Safira. **Chapéu Rimador: Repensando as músicas do Chapéu Seletor, da saga *Harry Potter***. Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de Línguas Estrangeiras e Tradução do Instituto de Letras da Universidade de Brasília (UnB) como requisito parcial para obtenção do grau de bacharel em Letras Tradução Inglês.

Banca examinadora

Prof. Dr. Eclair Antônio Almeida Filho (LET/UnB)
Orientador

Profª. Drª. Sara Gonçalves Rabelo (EBTT/Instituto Federal Goiano)
Examinadora – Membro Externo

Profª. Drª. Alessandra Ramos de Oliveira Harden (LET/UnB)
Examinadora – Membro Interno

AGRADECIMENTOS

Há dez anos eu entrava na Universidade de Brasília buscando um novo começo. Ainda fresca de uma antiga paixão – a moda –, desejava encontrar novos caminhos que, depois de algumas curvas, pudessem me levar de volta a ela. Mas a UnB, sorrateiramente, fez mais que isso. O caminho não foi fácil; da minha primeira aula, no agora longínquo ano de 2010, até aqui, briguei muito com as Letras e flertei, de forma nada furtiva, com outros cursos. Mas não fui, fiquei. Carregando-me por esse caminho sinuoso, a UnB me trouxe vários ciclos e, não um, mas vários (re)começos, e – o que eu julgava impossível – me trouxe também, não só uma, mas duas novas paixões: a tradução e a literatura; por tudo isso, lhe sou grata.

Ao meu orientador Eclair Filho, agradeço a atenção e principalmente sua abertura e receptividade como orientador.

A Verônica, Rebecca e Deborah, por dez anos de conversas intermináveis que nos rendem tantos frutos. Vocês realmente são o melhor que a UnB me trouxe.

A meus irmãos, Pedro e Gabriel, por seguirem sempre ao meu lado, nos percalços e nas vitórias.

A meus pais, por me ensinarem desde cedo que estudar não é chato e por todos os sacrifícios sem os quais eu jamais sonharia chegar tão longe.

RESUMO

O presente projeto tradutório tem como objetivo fornecer uma proposta de tradução para as músicas do Chapéu Seletor, da saga *Harry Potter*. Na tradução brasileira publicada, a tradutora Lia Wyler optou por ignorar aspectos formais, como o uso de rimas e padrões métricos, presentes no texto de J. K. Rowling, apresentando aos leitores apenas seu conteúdo recortado aleatoriamente em linhas que visualmente imitam versos. Partindo do pressuposto de que obras literárias são formadas por um conjunto de elementos, e levando em conta o arcabouço teórico fornecido dentro dos estudos literários e dos estudos tradutórios por Hermenegildo Bastos (2011), Paulo Henriques Britto (2012) e Álvaro Faleiros (2012), dentre outros autores, sobre tradução literária e tradução em verso, o presente projeto propõe uma nova tradução que prioriza também as escolhas formais de Rowling, de forma a proporcionar aos leitores brasileiros acesso às mesmas camadas de significação que o texto literário disponibiliza aos leitores da língua de partida. Foi feita uma análise do texto de partida e da tradução produzida por Lia Wyler para melhor adequar a escolha do tipo de rima e métrica à tradução aqui proposta, de maneira que o texto traduzido pudesse comportar o texto-fonte ao mesmo tempo em que pudesse ser lido, por si só, como um poema dentro da cultura de chegada.

Palavras-chave: Chapéu Seletor; *Harry Potter*; J. K. Rowling; tradução literária; tradução em verso; estudos tradutórios.

ABSTRACT

The present translation project aims at providing a suggestion for the translation of the Sorting Hat songs, of the *Harry Potter* saga. In the Brazilian published translation, the translator Lia Wyler chose to ignore formal aspects, such as rhyme and metric patterns, present on J. K. Rowling's text, opting for a translation that focused only on its content, which was cut randomly into lines that visually imitate verses. Considering the premise that literary works are built on a combination of elements, and taking into account the theory provided within Literary Studies and Translation Studies by Hermenegildo Bastos (2011), Paulo Henriques Britto (2012) e Álvaro Faleiros (2012), amongst other authors, concerning literary translation and poetry translation, the present project proposes a new translation which prioritizes as well Rowling's formal choices, thus providing the Brazilian readers with the same layers of meaning that the source text provides to the source language readers. The source text and the translation produced by Lia Wyler were both analyzed in order to better adequate rhyming and metric choices to the translation here suggested, so that the translated text could accommodate the source text while at the same time function on its own, as a poem within the target culture.

Keywords: Sorting Hat; *Harry Potter*; J. K. Rowling; Literary Translation; Poetry Translation; Translation Studies.

“A curtição é *o durante* – o durante que dá colorido à vida de um tradutor, porque você vai concordar que sentar todos os dias diante de um livro e de um computador só é possível se o livro fizer você rir, chorar, lembrar, se enraivecer, enfim, se fizer você se emocionar.”

Lia Wyler

SUMÁRIO

Introdução **8**

1. Capítulo 1 – Revisão de literatura **12**

1.1. - O Chapéu Seletor 13
1.2 – A tradução para português brasileiro 18

2. Capítulo 2 – Fundamentação teórica **22**

2.1. – Tradução literária 23
2.2 – Tradução literária de textos infanto-juvenis 25
2.3 – Tradução de textos em verso 27

3. Capítulo 3 – Projeto tradutório **31**

3.1. – Música 1 – *Harry Potter e a Pedra Filosofal* 37
3.2 – Música 2 – *Harry Potter e o Cálice de Fogo* 39
3.3 – Música 3 – *Harry Potter e a Ordem da Fênix* 42

4. Considerações finais **45**

Referências Bibliográficas **48**

Anexo A – Tabela Comparativa Música 1 ..... **51**

Anexo B – Tabela Comparativa Música 2 ..... **53**

Anexo C – Tabela Comparativa Música 3 ..... **55**

Introdução

De acordo com Ritva Leppihalme (1997), os estudos da tradução sofreram uma mudança significativa a partir dos anos 1980, certamente relacionada, segundo ela, à crescente internacionalização do nosso mundo. Para a autora essa internacionalização trouxe como consequência um aumento no número de traduções e, mais ainda, a necessidade de se pensar melhor essas traduções. Deste modo, em suas palavras,

> é fácil perceber que para que uma tradução funcione, temos que ir além de meras palavras. Não é suficiente resolvermos como melhor apresentar as *palavras* do texto de partida; é muito mais importante percebermos o que as palavras *significam* em uma situação particular ou contexto cultural (LEPPIHALME, 1997, p. VIII, tradução nossa, grifo do original)[1].

Sendo assim, cada vez mais os tradutores têm se esforçado para entender o processo tradutório como um processo também social e cultural, que transpõe não só palavras, mas culturas distintas ao redor do mundo. Leppihalme (1997) frisa que os estudos da tradução devem ser vistos como multi e interdisciplinares, refletindo a necessidade de se utilizar ideias, conceitos e descobertas de disciplinas variadas para que o trabalho do tradutor seja mais produtivo e eficaz e para que as questões levantadas durante o processo tradutório possam ser enxergadas de forma mais ampla. No caso da tradução literária, a autora destaca como essa comunicação intercultural e o acesso a teorias da literatura e de outras áreas têm servido para proporcionar um maior equilíbrio às concepções já existentes do processo tradutório.

A autora defende uma maior atenção para com o texto de chegada e para com os leitores inseridos na cultura de chegada, uma vez que um texto não pode ser considerado "'corretamente' traduzido, se os leitores do texto de chegada não conseguem *compreendê-lo*" (LEPPIHALME, 1997, p. IX, tradução nossa, grifo do original)[2]; uma tradução que negligencia diferenças culturais, corre o risco, segundo a autora, de se tornar ininteligível, ainda que em partes.

Dessa forma, Leppihalme (1997) defende que o tradutor deve reconhecer seu papel como mediador de culturas, esforçando-se para produzir uma versão do texto traduzido com a qual os leitores de chegada possam também criar conexões e significações, ou seja, possam

---

[1] "In today's world it is easy to see that for a translation to work, we have to go beyond mere words. It is not enough to work out how best to render the *words* of the source text; it is much more important to work out what the words *mean* in a particular situational and cultural context."

[2] "'correctly' translated, if the target text readers cannot *understand* it."

também participar ativamente do processo de produção de significados que a leitura de textos literários proporciona.

Tomar um texto como literário, para Hermenegildo Bastos (2011), quer dizer subordinar a função da linguagem à função poética ou estética. Dessa forma, a relevância da obra literária seria exatamente permitir que "o leitor veja o que se oculta na vida cotidiana", sendo "um olhar [...] diferenciado de percepção da vida e do mundo" (BASTOS, 2011, p.26). É assim que a arte é capaz de provocar mudanças, e é por isso que a arte, "enquanto conhecimento, renova-se constantemente, exigindo novas leituras" (BASTOS, 2011, p.18).

A literatura é, por si só, um "processo produtivo de novos significados" (CARVALHAL, 2006, p. 68), já que a cada nova leitura se pode redescobrir uma obra, de tal forma que essa obra não pode mais ser vista "como algo acabado a deslocar-se no tempo e no espaço, mas como um objeto mutável" (CARVALHAL, 2006, p. 70); como um efeito das leituras que a transformam. Isso fica ainda mais relevante quando se pensa que as obras literárias atravessam os anos e continuam a ser retraduzidas e relidas, atingindo novos públicos e, assim, criando novas significações para si mesmas.

Assim também pode ser entendido o processo tradutório, que ressignifica o texto de partida dentro de uma nova cultura, independentemente de se entender o processo tradutório como uma adaptação ou não. É por isso também que o conceito de dívida dos textos traduzidos para com seus "originais", sempre estigmatizador e inferiorizador, vem se tornando cada vez mais obsoleto com a ampliação dos estudos comparados, tanto dentro dos estudos literários, quanto na abrangência com outras artes, como transposições fílmicas, teatrais e visuais, e vem perdendo seu caráter pejorativo. Para Carvalhal (2006), toda repetição está carregada de uma intencionalidade que acaba por reinventar a obra de partida.

Assim o faz o processo tradutório, uma vez que, de acordo com o que Octavio Paz (1971) chama de o "paradoxo da tradução", se por um lado a tradução suprime as diferenças entre uma língua e outra, por outro ela as revela mais plenamente. Ao mesmo tempo, toda tradução constitui um texto original, porque é única; ressignificando o texto de partida dentro de uma nova língua e de uma nova cultura.

A saga *Harry Potter*, de J. K. Rowling, é um grande exemplo disto. Com o primeiro livro, publicado em 1997, alcançando rapidamente sucesso de público e de crítica, os livros da saga já foram traduzidos para mais de 80 línguas e já venderam mais de 500 milhões de

exemplares em todo o mundo[3]. Sete livros depois, a saga se tornou a coleção de livros mais bem vendida de todos os tempos, segundo o site oficial *Wizarding World* (antigo *Pottermore*), além de ter se expandido por diversos caminhos que incluem as oito transposições fílmicas dos livros da série, uma peça de teatro dividida em duas partes que desenvolve os acontecimentos após o fim do último livro e outra saga cinematográfica que desenvolve acontecimentos anteriores.

Um ponto interessante a se destacar com relação à saga *Harry Potter* é que seu conteúdo demonstra bem essa qualidade fluida de reinvenção atrelada à literatura. Seu sucesso e constante interesse de seus fãs – que aumentam a cada nova geração de leitores – fazem com que a própria autora desenvolva por fora alguns pontos mencionados nos livros. No site *Wizarding World*, pode-se encontrar diversos textos e contos escritos por J. K. Rowling sobre os temas e personagens. Além disso, a saga ainda conta com o que se chama de *headcanon*, teorias e crenças desenvolvidas pelos próprios fãs sobre a história e que, apesar de não oficiais, de tanto serem discutidas acabam por se instalar como parte do processo de leitura e recepção das obras.

Esse interesse mundial pela saga faz com que seja ainda mais importante que o processo tradutório leve em conta o paradoxo de que fala Octavio Paz (1971). Ao mesmo tempo em que temos *Harry Potter* como uma saga internacionalizada, com elementos que são reconhecíveis por crianças e adultos de todas as partes do globo, faz-se necessário que seu texto seja acessível de forma semelhante nas diversas línguas para as quais ele é traduzido.

O ponto a ser discutido neste trabalho de conclusão de curso é a tradução das músicas do Chapéu Seletor, que são apresentadas no início do ano letivo de cada livro. A partir delas, os alunos – e os leitores – são apresentados a uma breve história da Escola de Magia e Bruxaria de Hogwarts, com temas relevantes ao enredo específico de cada livro.

Meu interesse em traduzir as músicas do Chapéu Seletor se deu durante uma releitura da saga. Como parte da primeira geração de leitores de *Harry Potter*, tinha lido todos os livros logo após seus lançamentos, e após vinte anos achei que seria interessante reler a saga e perceber como sua recepção seria alterada após tantos anos.

Durante a releitura, ao mesmo tempo em que concluía o curso de tradução, acabei, quase que inconscientemente, me atentando às escolhas tradutórias de Lia Wyler (a tradutora

---

[3] Fonte: site oficial *Wizarding World*. Disponível em <https://www.wizardingworld.com/discover/books>. Acesso em 15 setembro 2021.

da saga para o português brasileiro). Um ponto que me chamou bastante a atenção foi justamente a falta de atenção de Wyler aos aspectos formais do texto.

Bastos (2011) explica que o trabalho poético é a "orquestração que se oferece ao leitor [...] nos elementos formais da obra" (BASTOS, 2011, p. 34). Segundo ele, a maneira com que a obra literária é estruturada resulta de escolhas conscientes:

> por forma literária entendemos o conjunto de elementos mais evidentes à primeira vista: no poema – ritmo, tipo de verso (se fixo, se livre), estrofe, rima, maior ou menor concentração do eu lírico, predominância de metáforas ou metonímias, imagens que se conjugam ou explodem, maior intelectualismo ou maior sentimentalismo, etc.; na narrativa – intriga, caráter linear ou elusivo dos acontecimentos e, ligado a isso, o tratamento dado ao tempo e ao espaço, o foco narrativo (se em primeira ou terceira pessoa), a maneira de como o narrador se relaciona com os personagens, etc. (BASTOS, 2011, p. 34)

Isso quer dizer que um texto não é apenas o significado que aparece através das palavras, mas também a forma com que essas palavras estão organizadas e estruturadas; o conjunto formado por esses elementos é o que constrói a cadeia de significações de um texto literário. Sendo assim, faz-se importante que, em uma tradução, as escolhas formais do texto de partida sejam levadas em conta, já que constituem elemento importante para a construção do processo interpretativo.

Este trabalho de conclusão de curso propõe, então, uma nova tradução para as músicas do Chapéu Seletor presentes nos livros da saga *Harry Potter*, de modo a levar em conta não apenas o conteúdo das passagens, mas também seu aspecto formal. Uma vez que no texto de partida elas são referidas como músicas, faz-se relevante que se leve esta característica em conta no processo tradutório. Para tal propósito, este TCC organiza-se da seguinte maneira:

No capítulo 1, apresenta-se a revisão de literatura acerca da obra: Como o universo dos livros é construído e como o Chapéu Seletor se faz relevante na construção da história, além de uma análise sobre a proposta tradutória dos livros para o português brasileiro. São incluídas também informações sobre a tradutora das obras para o português brasileiro e suas considerações sobre o trabalho tradutório. No capítulo 2, apresenta-se a fundamentação teórica que embasa o projeto de tradução deste TCC, levando em conta aspectos da tradução literária e da literatura infanto-juvenil, e principalmente da tradução de músicas e poemas, com foco no conjunto formado pelo sentido e pela forma. Por fim, no capítulo 3 discute-se o projeto tradutório proposto para uma nova tradução das músicas do Chapéu Seletor.

1. Capítulo 1 – Revisão de literatura

Lia Wyler, a tradutora da saga *Harry Potter* para o português brasileiro, afirma em uma entrevista de 2007 que a série "trouxe visibilidade à tradução no mundo inteiro" (WYLER, 2007, s.p.), possibilitando discussões mais aprofundadas sobre temas da área, como a liberdade de escolhas dentro do processo tradutório e editorial, e a remuneração e o reconhecimento dos profissionais. Além disso, a tradutora aponta como o maior feito da série ter reintroduzido "a leitura-entretenimento na vida dos jovens de todas as idades" (WYLER, 2007, s.p.).

Segundo Wyler (2003a), *Harry Potter* se encaixa numa "longa tradição de contos populares e apresenta todos os elementos primeiramente identificados por Propp[4] em seus estudos sobre este gênero: diálogos naturais, feitos e recompensas grandiosos, verossimilhança, oposições míticas, a prevalência do Bem sobre o Mal, ritmo acelerado, suspense" (WYLER, 2003a, p. 7-8, tradução nossa)[5], de modo que todos esses elementos teriam que ser transportados ao português brasileiro de forma fluente "ao mesmo tempo preservando os costumes, o humor, a formalidade britânicos e suas manifestações" (WYLER, 2003a, p. 8, tradução nossa)[6] dentro da obra.

A tradutora enfatiza como se fazia importante destacar essa característica de "outro" principalmente no personagem principal. Harry apresenta, segundo a tradutora, desejos, fantasias e conflitos similares aos de outras crianças e adolescentes de sua idade, porém envolto em hábitos e instituições diferentes. Criar essa ideia de afastamento dentro das similaridades se faz necessário principalmente para que se desenvolva uma verossimilhança dentro da história, uma vez que, como Wyler (2003a) aponta, "apesar de permeada por arquétipos folclóricos e mitológicos com os quais qualquer um pode facilmente se identificar, *Harry Potter* é uma fantasia em série escrita com linguagem contemporânea e localizada em nosso tempo" (WYLER, 2003a, p. 6, tradução nossa)[7].

---

[4] Aqui, Wyler se refere ao autor Vladimir Yakovlevich Propp, que traz esses elementos na obra: PROPP, Vladimir. *Morfologia do conto maravilhoso*. Trad. Jasna Paravich Sarhan. Editora Copymarket.com, 2001.

[5] "long tradition of popular tales and has all of the elements first identified by Propp in his studies of the genre: natural dialogues, worthy deeds and rewards, verisimilitude, mythical oppositions, the prevalence of Good over Evil, fast pace, suspense."

[6] "while preserving British customs, humor, formality and their manifestations."

[7] "though permeated by folklore and mythological archetypes that anyone can easily identify with, Harry Potter is a serialized fairy tale written in contemporary language and set in our time."

A verossimilhança é construída, então, a partir dessa combinação de elementos conhecidos e de elementos estranhos ao leitor, desenvolvendo o que Toby Malone (2012) chama de “mundo possível”; um mundo que traz elementos familiares ao lado de outros elementos desconhecidos. A familiaridade faz com que o público se reconheça dentro do que está vendo, ao mesmo tempo em que o distanciamento criado faz com que os elementos novos sejam facilmente aceitos.

Harry Potter é uma saga de sete livros que tem como narrativa moldura a história de um menino de mesmo nome que, ao completar 1 ano de idade, tem sua vida marcada por uma tragédia. Influenciado por uma profecia, Voldemort (personagem também conhecido como O Senhor das Trevas e posteriormente como Aquele-Que-Não-Deve-Ser-Nomeado) descobre o esconderijo da família Potter e mata os pais de Harry; ao tentar matá-lo, no entanto, o feitiço se reverte, afetando Voldemort. Este, então, é dado como morto e o pequeno Harry continua vivo, porém órfão.

A história se inicia 10 anos depois, quando Harry descobre que é um bruxo e que foi aceito na Escola de Magia e Bruxaria de Hogwarts. Após passar todo esse tempo vivendo de restos e sendo tratado de forma nada cordial na casa de seus tios, Harry adentra um mundo novo, que existe paralelamente ao mundo real, onde é conhecido por todos como “o menino que sobreviveu”.

O uso desse artifício de narrativa moldura é bastante comum na literatura, facilitando o desenvolvimento de enredos menores dentro de um maior. A cada livro, a história de Harry se inicia na casa de seus tios, na Rua dos Alfeneiros nº 4 de Little Whinging, Surrey, ao fim das férias de verão. Tem-se sempre uma menção ao aniversário de Harry e algum acontecimento que engata o enredo específico de cada livro. Harry, então, embarca para mais um ano de estudos em Hogwarts onde, a cada ano, vive novas aventuras com seus amigos Rony e Hermione. Os sete livros são construídos de forma a apresentar enredos fechados, com início, meio e fim, ao mesmo tempo em que vão aos poucos desenvolvendo o enredo maior da narrativa moldura.

1.1 O Chapéu Seletor

Para se entender o espaço ocupado pelo Chapéu Seletor na trama, faz-se necessária uma breve explicação sobre o tipo de narrador utilizado pela autora na saga. *Harry Potter* é

contado em terceira pessoa, porém não traz um narrador onisciente. Apesar de não ser um livro em primeira pessoa, o leitor tem acesso às informações apenas à medida que o personagem principal, Harry, as adquire ao longo da trama.

Claudia Fenske (2008) destaca que um dos pontos mais importantes em uma obra literária se dá quando o autor decide qual o tipo de narrador será inserido no texto, uma vez que, segundo ela, cada possibilidade de narrador abriga formas variadas de se passar informações ao leitor. Fenske (2008) utiliza em sua análise a obra *Narrative Discourse – an Essay in Method*, de Gérard Genette.

Genette (1980) utiliza dois critérios para analisar o tipo de narrador em obras literárias. Primeiro, ele difere entre narradores que não fazem parte da história que está sendo contada (que ele chama de narração heterodiegética) e entre narradores que fazem parte da história, ou seja, que estão presentes no enredo (a que ele dá o nome de narração homodiegética). Em seguida, Genette (1980) apresenta dois termos para melhor desenvolver esta relação entre narrador e trama, que são narração intradiegética, quando o narrador faz parte do mundo do texto, e narração extradiegética, quando ele não o faz.

A partir disso, Fenske (2008) descreve a matriz que pode ser criada usando os quatro termos de Genette da seguinte forma:

> - Extradiegética-heterodiegética: o narrador conta uma história na qual ele não está presente. Ele não atua no mundo do texto.
>
> - Extradiegética-homodiegética: o narrador conta uma história sobre ele mesmo, mas não faz parte do mundo do texto. Este seria o caso, por exemplo, de quando ele conta eventos passados.
>
> - Intradiegética-heterodiegética: o narrador é parte da história, mas não está presente na ação (Genette refere-se aqui a Scheherazade de *As mil e uma noites*).
>
> - Intradiegética-homodiegética: o narrador conta sua própria história ao mesmo tempo em que ela se desenrola. (FENSKE, 2008, p. 26, tradução nossa)[8]

Percebe-se que, ao se combinar os quatro termos apresentados por Genette (1980), tem-se uma descrição mais ampla dos tipos de ponto de vista que a narração nas obras literárias pode alcançar. Fenske (2008) também chama atenção para outro ponto importante: o

---

[8] "- Extradiegetic-heterodiegetic: the narrator tells a story in which he is not present. He does not act in the text's world.

- Extradiegetic-homodiegetic: the narrator tells a story about himself, but is not part of the text's world. This is the case, for example, when he speaks about events of the past.
- Intradiegetic-heterodiegetic: the narrator is part of the story but is not present in the action (Genette refers here to Scheherazade of One Thousand and One Nights)
- Intradiegetic-homodiegetic: the narrator tells his own story at the time it is happening."

que Gerard Genette chama de “voz” – a forma com que o ponto de vista narrativo é passado para os leitores.

Segundo Fenske (2008), o estilo narrativo de *Harry Potter* se enquadra na opção extradiegética-heterodiegética, onde o narrador não faz parte da história nem pertence ao mundo do texto. No entanto, “a perspectiva do Harry é o ponto de vista dominante” (FENSKE, 2008, p. 34, tradução nossa)[9]; o personagem seria o que Fenske denomina “focalizador” da trama:

> o ponto de vista do Harry é dominante ao longo da série. Isto fica óbvio nas primeiras páginas de *A Pedra Filosofal*. No começo, os Dursleys são referidos como ‘Sr. e Sra. Dursley, do número quatro, Rua dos Alfeneiros, tinham orgulho de dizer que eram perfeitamente normais, muito obrigado’ (HP 1, 7). Isso se altera continuamente, e o leitor é obrigado a incorporar o ponto de vista de Harry. Algumas páginas depois, Sra. Dursley se transforma em ‘sua tia Petunia’ (HP 1, 25) e ‘sua tia’ (HP 1, 26), e finalmente ‘tia Petunia’ (HP, 1, 28). Aceitar o termo ‘tia’ faz com que o leitor compartilhe a relação de Harry com sua família. (FENSKE, 2008, p. 34, tradução nossa)[10]

Isso mostra como Rowling vai construindo a focalização centrada no personagem de Harry. Ao início do primeiro livro, Harry é ainda um bebê e a história é contada a partir de um narrador onisciente, que relata a forma com que ele chega à casa dos tios. A partir do segundo capítulo, quando se dá o salto temporal de 10 anos, passa, então, a haver essa mudança do foco descrita por Fenske (2008).

Fenske (2008) chama atenção para o fato de que em algumas partes Harry deixa de ser o focalizador, em que Rowling faz uso de um narrador onisciente para trazer ao leitor acontecimentos dos quais Harry não teria como ter conhecimento. Segundo ela, isso acontece principalmente nos capítulos iniciais dos livros. Aponto, no entanto, que na maioria dos casos é revelada ao leitor a forma com a qual Harry teria tido acesso a tais informações – tem-se quase sempre, logo no capítulo seguinte, Harry acordando de sonhos que ele mesmo não pode explicar e descrevendo as cenas que se passaram. Com o decorrer da trama moldura, o leitor é, então, informado de que Harry e Voldemort compartilham de uma forma de consciência,

---

[9] “Harry’s perspective is the dominant point of view.”

[10] “Harry’s point of view is dominant throughout the series. This is obvious on the first pages of Philosopher’s Stone. At the beginning, the Dursleys are referred to as: ‘Mr. and Mrs. Dursley of number four, Privet Drive, were proud to say that they were perfectly normal, thank you very much.’ (HP 1, 7) This changes continuously, and the reader is obliged to take Harry’s point of view. Only a few pages later Mrs. Dursley becomes ‘his aunt Petunia’ (HP 1, 25) and ‘his aunt’ (HP 1, 26) and finally ‘Aunt Petunia’ (HP 1, 28). Accepting the word ‘aunt’ makes the reader share Harry’s relation with his family.”

em que um pode estar presente na mente do outro – o que justifica o acesso de Harry (e do leitor) a cenas em que ele não está presente.

Essa focalização no personagem principal faz com que a percepção dos eventos ao longo da narrativa ganhe um certo tom de incerteza, uma vez que "o leitor experiencia os eventos através de seus olhos" (FENSKE, 2008, p. 41, tradução nossa)[11], compartilhando as percepções de Harry sobre os acontecimentos e sobre o caráter dos outros personagens – o que muitas vezes leva à criação do suspense e das reviravoltas no enredo dos livros.

Levando tudo isso em conta, pode-se voltar ao Chapéu Seletor. Harry é apresentado ao Chapéu Seletor no primeiro livro, logo após sua chegada a Hogwarts. O leitor é informado, juntamente com Harry, de que todos os alunos recém chegados devem passar por um ritual por meio do qual serão alocados dentro de uma das quatro casas da escola. Quem faz essa seleção é um chapéu falante, na frente de todos.

Na seção de textos especiais do site *Wizarding World*, pode-se encontrar um texto em que J. K. Rowling explica um pouco mais sobre a criação e o funcionamento do Chapéu Seletor. A autora descreve o chapéu como "um dos objetos encantados mais inteligentes que a maioria dos bruxos e bruxas conhecerá" (ROWLING, 2015, s.p., tradução nossa)[12]. Isso se dá, segundo ela, porque ele contém a mente dos quatro fundadores de Hogwarts. Além disso, o Chapéu pode falar e tem o poder de legilimência – termo cunhado pela própria autora e traduzido por Lia Wyler que quer dizer que alguém é capaz de ler mentes.

Rowling (2015) afirma que, "segundo a lenda, o chapéu inicialmente pertencia a um dos quatro fundadores, Godric Gryffindor, e foi conjuntamente encantado pelos quatro fundadores para garantir que os estudantes fossem distribuídos dentre suas casas epônimas, selecionados de acordo com as preferências específicas de cada fundador" (ROWLING, 2015, s.p., tradução nossa)[13]. Desse modo, o chapéu é capaz de ler a mente de cada criança e perceber suas capacidades e personalidades, selecionando, assim, cada estudante para a casa que melhor o acolherá.

---

[11] "The reader experiences the events through his eyes."
[12] "One of the cleverest enchanted objects most witches and wizards will ever meet."
[13] "Legend has it that the hat once belonged to one of the four founders, Godric Gryffindor, and that it was jointly enchanted by all the four founders to ensure that students would be sorted into their eponymous houses, which would be selected according to each founder's particular preferences in students."

Antes do processo seletivo, o Chapéu Seletor se apresenta aos alunos com uma música, que conta um pouco de como ele foi criado e um pouco da história da criação da escola. A cada ano, a música é diferente, trazendo informações novas e funcionando, de certa maneira, como um *foreshadowing* para os acontecimentos do enredo de cada livro.

Foreshadowing é um recurso literário usado para fornecer dicas ao leitor, criando uma ambientação que prenuncia os acontecimentos que se seguirão no enredo. Segundo Edgar V. Roberts e Henry E. Jacobs (2008), esse recurso se torna importante, pois ele fornece informações de antemão aos leitores, ou seja, antes que essas informações sejam conhecidas pelos personagens. Dessa forma, esse recurso está ligado, não apenas ao desenvolvimento do enredo, mas principalmente à maneira com que o enredo é apreendido pelos leitores, já que faz com que os leitores passem a torcer para que os personagens adquiram as mesmas informações. Além disso, Roberts e Jacobs (2008) enfatizam como muito da ironia que se pode encontrar em obras literárias está ligada a esse recurso, devido a seu caráter de prenúncio do que está por vir.

Como o leitor está ligado ao ponto de vista de Harry, o Chapéu Seletor não aparece em todos os livros, pois Harry nem sempre está presente durante a cerimônia de seleção dos alunos do primeiro ano da escola. Temos o Chapéu Seletor no primeiro livro, *Harry Potter e a Pedra Filosofal* (2000), obviamente, uma vez que Harry faz parte da cerimônia de seleção. No segundo, *Harry Potter e a Câmara Secreta* (2000), Harry e Rony são impedidos de entrar na Plataforma 9¾ por um feitiço e fazem o percurso até Hogwarts em um carro voador. Ao chegarem são proibidos de se juntar aos outros alunos no Salão Principal como punição por terem sido imprudentes. De novo, no terceiro livro, *Harry Potter e o Prisioneiro de Azkaban* (2000), Harry tem um incidente no trem envolvendo dementadores e também perde a cerimônia.

Os leitores reencontram o Chapéu Seletor apenas no quarto volume, *Harry Potter e o Cálice de Fogo* (2001), quando finalmente Harry chega à escola sem grandes problemas. Só então é revelado que o Chapéu Seletor não repete suas músicas, uma vez que Harry, com espanto, nota que a música não é a mesma de quando ele foi selecionado em seu ano inicial.

No quinto ano, *Harry Potter e a Ordem da Fênix* (2003), Harry também presencia a cerimônia e, neste ano específico, a música do Chapéu Seletor se faz ainda mais importante como um artifício de presságio para o que se desenrolará na trama, uma vez que o Chapéu se

presta a, mais do que se apresentar e contar a história da escola, trazer um certo aviso: mostra como acontecimentos passados podem se repetir, e como pequenos problemas podem se transformar em grandes devido a escolhas erradas.

Esta é a última vez que os leitores têm acesso às músicas do Chapéu Seletor, uma vez que no sexto livro, *Harry Potter e o Enigma do Príncipe* (2005), Harry tem novamente um incidente no trem – desta vez devido a um ataque de Draco Malfoy – e não presencia a cerimônia; e no sétimo livro, *Harry Potter e as Relíquias da Morte* (2007), Harry nem chega a retornar para concluir seus estudos, estando envolvido em uma corrida para derrotar Voldemort.

Levando isso em conta, este trabalho se ocupa apenas dos livros *Harry Potter and the Philosopher's Stone* (1997), *Harry Potter and the Goblet of Fire* (2000) e *Harry Potter and the Order of the Phoenix* (2003) e de suas traduções para o português brasileiro, já mencionadas, uma vez que são os livros em que as músicas do Chapéu Seletor estão presentes.

1.2. A tradução para português brasileiro

Lia Wyler conta um pouco sobre seu processo tradutório em um artigo publicado em 2003. Além disso, concedeu diversas entrevistas ao longo dos anos em que trabalhou como tradutora da saga *Harry Potter*. Com esses paratextos, é possível entender um pouco o projeto tradutório proposto por ela.

Wyler (2003a) conta que a Editora Rocco adquiriu os direitos de tradução de *Harry Potter* em dezembro de 1998, e que, "à época, não se tratava nem de uma série de 7 livros, nem de um bestseller mundial, mas de uma aventura interessante para crianças de 9 a 12 anos de idade, com todos os ingredientes de outros conhecidos clássicos infantis ingleses" (WYLER, 2003a, p. 6, tradução nossa)[14].

Segundo ela, à época em que foi convidada para o trabalho, a Rocco havia adquirido os direitos dos dois primeiros livros, e Wyler conta que foi contratada no mesmo ano para

[14]"At the time it was neither a 7-book series nor a worldwide bestseller, but an interestingadventure for 9 to 12year-olds, with all the ingredients of other well-known Englishchildren's classics."

traduzir os dois títulos “no menor tempo possível” (WYLER, 2003a, p. 6, tradução nossa)[15]. No entanto, os dois livros só foram publicados em 2000, quando, segundo Wyler, “uma enorme máquina de marketing foi colocada em ação para promover a venda de sete livros e diversos produtos de Harry Potter para crianças em todo o mundo.” (WYLER, 2003a, p. 6, tradução nossa)[16].

A tradutora explica que muito da atmosfera de fantasia – além de muito do humor – criados por Rowling nos livros se deve à grande coleção de personagens, animais e objetos e seus nomes diferentes. Wyler (2003a) afirma que “para recriar o mundo mágico de Harry, [cunhou] mais de quatrocentas palavras” (WYLER, 2003a, p. 9, tradução nossa)[17].

Em 2001, Wyler já tinha traduzido quatro livros da série e os termos cunhados por ela já faziam parte do imaginário dos leitores brasileiros de tal forma que até os filmes passaram a utilizar as traduções de Wyler na dublagem e legendagem, segundo ela sem qualquer reconhecimento a seu nome como tradutora nem compensação financeira.

Wyler destaca constantemente em suas entrevistas que recebia prazos curtíssimos para efetuar as traduções, e que diversas vezes passava por restrições devido à atmosfera de segredo que envolvia os lançamentos dos livros. Em uma entrevista à época do lançamento do sexto livro da saga, Wyler (2005b) conta que teve apenas 78 dias para traduzir, cotejar e revisar um livro de mais de 500 páginas. Conta também que durante o quinto livro teve que trabalhar de dentro da editora, para evitar vazamentos, mas que com o sexto livro foi possível trabalhar de casa, apesar de ter tido seu “computador invadido e quase inutilizado” (WYLER, 2005b, s.p.).

A tradutora também ressalta que “fica sempre uma enorme incerteza quanto à qualidade do trabalho feito” (WYLER, 2003b, s.p.), uma vez que a editora britânica só liberava o livro para tradução após o lançamento do original em inglês, obrigando os “tradutores do mundo inteiro a trabalhar em prazos excessivamente curtos” (WYLER, 2003b, s.p.).

Outro desafio tradutório que Wyler enfatiza é o fato de J. K. Rowling ter uma propensão a fazer pós-criações, como já foi mencionado anteriormente, “ou seja, contar as

---

[15]“Within the shortest time possible.”

[16]“A huge marketing machine had been set in action for the sale of seven books and various Harry Potter products for children all over the world.”

[17]“To recreate Harry’s magical world, I coined over four hundred words.”

origens de alguma coisa a que já se referiu várias vezes" (WYLER, 2003b, s.p.) – o que, para Wyler, pode resultar em problemas para os tradutores. Ela afirma, inclusive, que se soubesse, à época do primeiro livro, que se tratava de uma série de sete teria feito escolhas diferentes, uma vez que alguns termos são explicados posteriormente – como o nome das casas, por exemplo. Apesar disso, a tradutora enfatiza que "as decisões tomadas no primeiro volume de uma série são obrigatoriamente mantidas até o último volume" (WYLER, 2005b, s.p.).

Wyler gosta de deixar sempre claro em suas entrevistas que "a tradução é feita para crianças que não falam inglês" (WYLER, 2005a, s.p.), e ressalta constantemente que, apesar de a maioria das pessoas achar que é suficiente saber falar uma língua para fazer um trabalho tradutório, "a proposta aceita mundialmente é que se traduz culturas e cada uma das culturas envolvidas impõe limitações à outra" (WYLER, 2005b, s.p.).

Devido a esse ponto de vista, Wyler (2003a) enfatiza que, nesse ramo de literatura de massa, os tradutores devem estar sempre atualizados com as notícias mundiais, dedicando tempo para pesquisa, "de forma a assimilar mudanças e neologismos em ambas as línguas fonte e meta" (WYLER, 2003b, p. 5, tradução nossa)[18].

Além disso, também se fez necessário levar em conta que a cada volume o enredo de *Harry Potter* se torna mais complexo, tanto em seu conteúdo quanto em sua estrutura formal. Wyler (2005b) destaca como é "sensível a ampliação do vocabulário e o uso de estruturas gramaticais mais complexas" (WYLER, 2005b, s.p.), e relata sua atenção para atualizar o tom dos livros a cada volume, "um que atendesse, ao mesmo tempo, a crianças e adultos" (WYLER, 2005b, s.p.).

Wyler (2003a) destaca, ainda, que "existem mais de vinte variações de formas orais e escritas no texto de Rowling, incluindo cartas escolares e notificações aos estudantes, cartas e bilhetes trocados entre adultos e crianças, encantamentos, e um fragmento de um julgamento de bruxos" (WYLER, 2003a, p. 14, tradução nossa)[19], além de apresentar também "diversos textos em diferentes estilos e tons, como hinos escolares, notificações rimadas e excertos de discurso não-literário" (WYLER, 2003a, p. 11, tradução nossa)[20].

---

[18] "In order to assimilate changes and neologisms in both source and target languages."

[19] "There are over twenty variations in oral and written speeches in Ms. Rowling's text, which include school letters and notices to students, letters and notes exchanged between adults and children, incantations and a fragment from a trial of wizards."

[20]"Many texts in other styles and registers, such asschool hymns, rhymed notices and samples of non-literary speech."

A tradutora afirma ter tentado passar essas diferenciações para o português brasileiro, por meio de uma “cuidadosa tradução para transmitir suas peculiaridades” (WYLER, 2003a, p. 11, tradução nossa)[21]. Em alguns casos, a tradutora foi bem sucedida, como na tradução das narrações dos jogos de quadribol – em que Wyler transporta de forma bastante idiomática as narrações esportivas para o português brasileiro.

No entanto, percebe-se que em outros casos a tradutora não levou em conta todos os aspectos formais utilizados por Rowling – é o caso das canções do Chapéu Seletor. Nos livros traduzidos por Wyler, são descritas como canções, mas não seguem qualquer tipo de ritmo ou rima como no texto de partida. Veremos mais adiante que o descrito por Wyler como seu projeto tradutório nem sempre condiz com o que de fato se encontra nos livros traduzidos.

[21] “Careful translation to convey their peculiarities.”

2. Capítulo 2 – Fundamentação teórica

A tarefa dos tradutores, segundo Paulo Henriques Britto (2012), é aproximar leitores de “obras escritas em idiomas que eles desconhecem” (BRITTO, 2012, p. 153). Para que isso ocorra de forma satisfatória, Britto afirma que existem algumas regras ao que ele denomina “jogo da tradução”:

> o tradutor deve pressupor que o texto tem um sentido específico – na verdade, um determinado conjunto de sentidos específicos, tratando-se de um texto literário, já que uma das regras do ‘jogo da literatura’ é justamente o pressuposto de que os textos devem ter uma pluralidade de sentidos, ambiguidades, indefinições etc. Outra regra do jogo da tradução é que o tradutor deve produzir um texto que possa ser lido como ‘a mesma coisa’ que o original, e portanto deve reproduzir de algum modo os efeitos de sentido, de estilo, de som (no caso da tradução de poesia) etc. (BRITTO, 2012, p. 28)

O autor reconhece a impossibilidade de que uma tradução seja absolutamente fiel ao texto de partida, uma vez que, além do que foi mencionado acima, de que cada texto pode levar a uma multiplicidade de leituras diferentes, a perfeita equivalência entre dois idiomas não existe. Segundo Britto (2012), nem tudo que pode ser dito em um idioma poderá ser dito da mesma forma em outro; “as diferenças entre as línguas já começam na própria estrutura do idioma, tanto na gramática quando no léxico; isto é, na maneira de combinar as palavras e no nível do repertório de ‘coisas’ reconhecidas como tais em cada língua” (BRITTO, 2012, p. 14).

Isso se dá, segundo ele, pois a língua se encontra inserida em um conjunto maior, a cultura. Cada cultura – e, portanto, cada língua – reconhece e nomeia coisas de formas específicas. Levando isso em conta, Britto (2012) afirma que “não há e nem pode haver uma fidelidade absoluta e inconteste” (BRITTO, 2012, p. 37).

Apesar disso, o autor enfatiza que o trabalho tradutório deve sempre produzir um texto que corresponda ao texto de partida, fazendo uso dos recursos que estão disponíveis dentro do par de idiomas com o qual se está trabalhando. Os conceitos de fidelidade e equivalência não são, desta forma, descartados, mas transformados em uma correspondência que possa fazer jus ao que Britto defende como tradução: um texto “de tal modo análogo ao produzido pelo original que o leitor da tradução possa afirmar, sem mentir, que leu o original” (BRITTO, 2012, p. 50).

2.1. Tradução literária

Hermenegildo Bastos (2011) define um texto literário como “um texto no qual as funções pragmáticas da linguagem, embora não sejam abolidas, ficam subordinadas à função estética ou poética” (BASTOS, 2011, p. 9). Britto (2012) também segue a mesma linha de pensamento, adotando o conceito jakobsoniano de literariedade:

> o texto literário é aquele em que predomina essa função: ou seja, aquele em que a ênfase recai no próprio texto, e não nos outros componentes da situação de comunicação. O texto literário é aquele que, quaisquer que sejam as outras funções que possa vir a ter – expressar os sentimentos do autor, comunicar conteúdos filosóficos ou ideológicos aos leitores etc. –, tem a si próprio como principal razão de ser. Em outras palavras, o texto literário é um objeto estético. (BRITTO, 2012, p. 59)

A literariedade é caracterizada, então, segundo o autor, por um valor intrínseco presente em determinado texto; “ou seja, ele é valorizado como objeto estético” (BRITTO, 2012, p. 47), mesmo que venha a ter outras funções a partir de seu conteúdo. A isso, Britto (2012) afirma que Roman Jakobson dá o nome de “função poética – deixando claro que ‘poética’ aqui tem um sentido mais amplo, que abrange toda a literatura, e não só textos em verso – aquele aspecto da comunicação verbal que enfatiza não o conteúdo do que se diz, [...] mas sim a própria mensagem em si” (BRITTO, 2012, p. 47).

Sendo assim, Britto (2012) define a tradução literária como sendo “a tradução que visa recriar em outro idioma um texto literário de tal modo que sua literariedade seja, na medida do possível preservada” (BRITTO, 2012, p. 48). Isso significa, segundo o autor, que os textos de partida devem resultar em textos formalmente semelhantes quando traduzidos – “significa que a tradução de um romance deve resultar num romance; a de um poema, num poema. Significa que a tradução de um texto que provoque riso no original deve provocar riso em seu leitor; que a tradução de um poema cheio de efeitos musicais, como padrões rítmicos e rimas, deve conter efeitos semelhantes ou de algum modo análogos” (BRITTO, 2012, p. 47-48).

Para Bastos (2011), o trabalho poético é “o de produzir a forma” (BASTOS, 2011, p. 35). Isso quer dizer que a obra literária só tem nexo quando se entende o conjunto de seus elementos. “A escolha do ritmo ou do tipo de verso ou, ainda, da voz narrativa não é apenas uma coisa técnica” (BASTOS, 2011, p. 35), mas parte importante da construção de significação da obra literária.

A relação de correspondência no processo tradutório, de que fala Britto (2012), consiste em produzir um texto de chegada que substitua o texto de partida para os leitores do idioma de chegada de tal forma que se possa encontrar esse mesmo processo de construção de significação.

Partindo do pressuposto de que “o valor literário de um texto reside no texto em si, nas palavras tal como se encontram na página, e não apenas em seus significados” (BRITTO, 2012, p. 49), Britto (2012) enfatiza como o tradutor não pode apenas se ater a transportar para o idioma de chegada a “teia de significados do original” (BRITTO, 2012, p. 49), mas deve levar em conta também escolhas sintáticas, de vocabulário, de grau de formalidade e quaisquer outras escolhas formais que estejam presentes no texto a ser traduzido.

Em especial no caso dos textos poéticos, a que Britto (2012) se refere como “o caso-limite da literariedade”, o significado teria igual importância ao “som das palavras, o número de sílabas, a distribuição de acentos nelas, as vogais e consoantes que aparecem em determinadas posições” (BRITTO, 2012, p. 49), sem contar ainda a relevância da própria aparência do texto no papel, como “a localização dos cortes que separam um verso do outro” (BRITTO, 2012, p. 49).

Não basta, portanto, que se construa um texto de chegada que “contenha as mesmas informações que o original”, faz-se necessário, Britto (2012) frisa, “produzir um texto que provoque no leitor um *efeito de literariedade* – um efeito estético, portanto – de tal modo análogo ao produzido pelo original” (BRITTO, 2012, p. 50, grifo no original).

Dessa forma, segundo Britto (2012), o trabalho tradutório se faz primeiramente analisando essas características no texto de partida, para que, então, o tradutor possa fazer escolhas baseadas no que julga hierarquicamente mais importante de ser transposto para o texto de chegada. Britto (2012) destaca que se precisa reconhecer no texto literário as características mais importantes que devem, de algum modo, ser recriadas; ao mesmo tempo em que se analisa o que, de fato, pode ser recriado na língua de chegada. “Assim, ao ler o original a ser traduzido, o tradutor faz uma avaliação criteriosa dos elementos do original que *têm* que ser reconstruídos, aqueles cuja perda seria catastrófica, a ponto de invalidar o trabalho de tradução; ao mesmo tempo, ele é obrigado a considerar, de modo realista, quais desses elementos *podem* de fato ser recriados” (BRITTO, 2012, p. 50, grifo no original).

Para Bastos (2011), deve-se, primeiramente, “deixar a obra falar, deixar ela se expor com suas contradições. Qualquer aspecto, por mínimo que seja (o tipo de verso, a rima, como se constrói a narrativa, como se relacionam um narrador e personagem, como se constroem o tempo e o espaço, etc.), terá valor autointerpretativo” (BASTOS, 2011, p. 17).

Além disso, Britto (2012) ressalta, ainda, que, devido ao trabalho tradutório ser uma atividade pragmática e não uma ciência exata, esse processo avaliativo é subjetivo e pode variar de acordo com quem está traduzindo. Como o processo tradutório como um todo, esse processo avaliativo é baseado nas escolhas interpretativas do tradutor, de forma a tentar “ao máximo reconstruir da melhor maneira o que lhe parece de mais importante no original” (BRITTO, 2012, p. 56).

2.2. Tradução literária de textos infanto-juvenis

Marcílio Garcia de Queiroga e Lincoln P. Fernandes (2016) destacam que ao longo dos estudos tradutórios se tem constantemente levantado a questão sobre as especificidades dos textos escritos para crianças e adolescentes; se existe diferença entre eles e os textos considerados escritos para adultos, e se podem ser considerados mais ou menos complexos – questões estas que afetam diretamente a forma com que esses textos são recebidos e trabalhados dentro da área da tradução.

Para os dois autores, textos infanto-juvenis apresentam os mesmos dilemas tradutórios que os demais textos literários, mas exigem “uma maior atenção do tradutor quanto a considerações teóricas e metodológicas” (QUEIROGA; FERNANDES, 2016, p. 70, tradução nossa)[22], apesar de, segundo eles, a literatura infanto-juvenil ser, ainda, considerada como algo inferior, mais simples de se trabalhar e, portanto, fruto de menos pesquisas acadêmicas.

Gillian Lathey (2016), da mesma forma, afirma que a literatura para crianças é pouco valorizada – o que faz com que “a tradução de livros infantis o seja em dobro” (LATHEY, 2016, s.p., tradução nossa)[23]. A autora ressalta, no entanto, que tanto autores quanto tradutores percebem logo de início “a ilusória simplicidade” (LATHEY, 2016, s.p., tradução nossa)[24] desse tipo de literatura.

---

[22]“Greater attention from the translator as regards theoretical and methodological considerations.”
[23] “The translation of books for children doubly so.”
[24] “The illusory simplicity.”

Segundo a autora, “um texto escrito para crianças ou adolescentes pode de todo modo ser tão desafiador em sua complexidade intelectual, sutileza estilística ou conteúdo temático quanto qualquer trabalho para adultos” (LATHEY, 2016, s.p., tradução nossa)[25], de forma que a tradução desses textos não poderia ser menos desafiadora do que qualquer outro texto literário.

Além disso, Queiroga e Fernandes (2016) chamam atenção para o fato de que a própria tentativa de se definir um gênero de literatura infanto-juvenil nada mais é do que um processo mercadológico, focando um determinado produto para um determinado público. No entanto, existem, como os dois autores apontam, vários casos de livros inicialmente vendidos como livros para adultos que viraram clássicos da literatura infanto-juvenil[26], ao mesmo tempo em que existem livros inicialmente vistos como infantis que tiveram sucesso com o público adulto[27]. Um outro fenômeno destacado por eles é o que eles chamam de “*crossover fiction*” (QUEIROGA; FERNANDES, p. 72), que acontece quando um mesmo livro se torna popular tanto com o público infanto-juvenil quanto com o público adulto – seria o caso de *Harry Potter*.

Levando tudo isso em conta, pode-se então perceber que não cabe diferenciar a literatura infanto-juvenil dentro do ramo da tradução literária, uma vez que a ela cabem todos os desafios e questionamentos descritos no tópico anterior. Queiroga e Fernandes (2016) explicam que “a conscientização do fato de que traduzir para leitores jovens não é diferente de traduzir para adultos é essencial para a emancipação de uma área de pesquisa que tem sido negligenciada por tantos anos” (QUEIROGA; FERNANDES, 2016, p. 70, tradução nossa)[28].

Um ponto que se pode destacar da literatura infanto-juvenil seria, segundo Queiroga e Fernandes (2016), “o uso criativo e lúdico da linguagem” (QUEIROGA; FERNANDES, 2016, p. 70, tradução nossa)[29], o que pode demandar uma maior atenção dos tradutores. Reinbert Tabbert (2002) destaca que o “jogo de palavras tem sido uma das atrações da

---

[25]“A text written for children or young adults may be just as demanding in its intellectual complexity, stylistic flair or thematic content as a work for adults.”

[26] Os exemplos dados pelos autores são *Robinson Crusoé*, de Daniel Dafoe, e *As Viagens de Gulliver*, de Jonathan Swift.

[27] Os autores citam *Alice no País das Maravilhas*, de Lewis Carroll, e *O Pequeno Príncipe*, de Antoine de Saint-Exupéry, como exemplos.

[28]“The awareness of the fact that translating for a young readership does not differ from translating for adults is essential for the emancipation of a research area that has been neglected for so many years.”

[29] “The creative and ludic use of language.”

literatura infantil desde que Lewis Carroll questionou a dominância do *didactism*[30] com o seu *Alice no país das maravilhas* (1865)" (TABBERT, 2002, p. 319, tradução nossa, grifo nosso)[31].

Além disso, Lathey (2016) também afirma ser uma parte importante desse tipo de literatura a escrita em verso, uma vez que, segundo ela, pode-se dizer que as crianças são poetas naturais – usar o som e a repetição no aprendizado da fala e da escrita é "essencial para o repertório linguístico da criança" (LATHEY, 2016, s.p., tradução nossa)[32]. Nesse sentido, a autora enfatiza como a poesia e a escrita em verso se fazem inevitavelmente presentes nos textos literários infanto-juvenis, por meio de canções de ninar e músicas, cantigas, poesias *nonsense* e versos ritmados, tanto como textos independentes, quanto como inserções em prosas narrativas.

2.3. Tradução de textos em verso

Para Álvaro Faleiros (2012), "é difícil contestar a força expressiva dos sons no modo de significar de um poema" (FALEIROS, 2012, p. 143), uma vez que

> ao lado de seu sentido lógico, as palavras são encaradas em seu sentido mágico e encantatório, elas são consideradas por suas formas, suas emanações sensíveis, suas qualidades vibratórias, seus sons e seus ruídos. É justamente nesse limite que se encontra a poesia. Na busca por essa motivação primeira que dá forma às coisas na linguagem, o poeta utiliza uma série de mecanismos em que a expressividade do som é mobilizada. (FALEIROS, 2012, p. 143-144)

Britto (2012) ressalta, no entanto, que o aspecto formal não é específico da poesia, uma vez que quando se traduz um romance não se deve "pressupor que o enredo seja mais importante que as opções sintáticas do autor" (BRITTO, 2012, p. 120). Para ele, uma boa tradução de uma narrativa em prosa deve, também, levar em conta as características formais do texto, reproduzindo sintaxes complexas, períodos longos, escolhas referentes a pontuação e outros elementos que foram conscientemente inseridos no texto pelo autor.

---

[30] *Didactism*, segundo o *thefreedictinary.com* e a *wikipedia.com*, é uma prática que valoriza o caráter informativo e instrucional da literatura e das artes em geral. Não se achou um termo equivalente no português, uma vez que "didático" não possui o mesmo significado específico para o uso dentro das artes (Fontes: https://www.thefreedictionary.com/didacticism ; https://en.wikipedia.org/wiki/Didacticism).

[31] "Wordplay has been one of the attractions of children's literature since Lewis Carroll questioned the dominance of didactism with his *Alice in wonderland* (1865)."

[32] "Essential to the child's linguistic repertoire."

A diferença, segundo Britto (2012), “crucial” está no fato de que “uma tradução de um romance [...] que não leve em conta seus elementos formais, porém respeite o enredo, será uma má tradução de um romance, mas será um romance de qualquer forma; mas uma tradução de um poema que não leve em conta as opções formais tomadas pelo poeta pode nem sequer ser um poema” (BRITTO, 2012, p. 120).

Britto (2012) enfatiza que o poema poderia, teoricamente, ser traduzido por qualquer outro tipo de texto literário – se o que importasse fosse apenas seu enredo, seu significado. No entanto, em um poema, juntamente com o significado das palavras,

> toda e qualquer característica do texto – [...] a divisão em versos, o agrupamento de versos em estrofes, o número de sílabas por verso, a distribuição de acentos em cada verso, as vogais, as consoantes, as rimas, as aliterações, a aparência visual das palavras no papel etc. – pode ser de importância crucial. Ou seja: no poema, tudo, em princípio, pode ser significativo. (BRITTO, 2012, p. 119-120)

Sendo assim, o trabalho tradutório precisa analisar o poema como um todo e definir, segundo Britto (2012), quais elementos seriam mais relevantes – e, portanto, precisam ser recriados no texto de chegada –, e quais poderiam, se necessário, ser sacrificados.

Faleiros (2012) chama esses elementos de “operadores poéticos” (FALEIROS, 2012, p. 24) e, ao citar o autor José Paulo Paes, afirma que eles perturbam, até um certo ponto, a estrutura lógica do discurso, fazendo com que a atenção do leitor se demore mais no signo linguístico em si. Sendo assim, “não se trata apenas de transpor o significado conceitual de um poema-fonte, mas igualmente as perturbações da linearidade desse significado pela ação dos operadores nele presentes, sem o que se perderia aquilo que o distingue como poema, vale dizer: a sua poeticidade mesma” (PAES apud FALEIROS, 2012, p. 24).

Dessa forma, o autor chama atenção para como “a semântica global do texto” (FALEIROS, 2012, p. 26) é construída a partir das articulações entre significado e significantes; a unidade de análise seria, então, esse sistema “onde se articulam som e sentido, forma e imagem” (FALEIROS, 2012, p. 26). O trabalho tradutório deve, portanto, criar uma correspondência entre esses elementos na língua de chegada.

Britto (2012), igualmente, afirma que a tarefa do tradutor consiste “em identificar as características poeticamente relevantes do texto poético e reproduzir as que lhe parecem mais importantes. O significado do texto é, na grande maioria dos casos, fundamental; mas os

elementos formais podem ser tão importantes quanto o significado, e em alguns poemas sua importância é até maior" (BRITTO, 2012, p. 133).

Faleiros (2012) explica que a maioria das propostas de análise de poemas leva em conta que "o poema se caracteriza, essencialmente, por uma regulagem rítmica e musical dos elementos linguageiros. Essa regulagem se dá [...] pelos claros, pelas manchas e tipografia, pela volta dos acentos e das sonoridades; pela força, o chamado das palavras pelas palavras; além do jogo dos clichês, figuras e sintaxe" (FALEIROS, 2012, p. 36).

Sendo assim, Faleiros (2012) faz uso do método de Jean-Michel Adam, que propõe três níveis de análise, assim descrito:

> o primeiro nível da leitura é a observação dos índices tipo-gráficos (*scripto-visuais*), ou seja, os significantes gráficos e espaciais. O segundo nível é a dimensão sonora, a textura fônica e, quando há rimas [...] convém partir delas, pois elas são imediatamente sensíveis à leitura. O terceiro nível é a identificação da textura (poli)isotópica. Aí se encontra o jogo dos estereótipos, assim como a consciência dos clichês, as figuras de linguagem constitutivas dos 'contextos referenciais'. [...] Assim o texto pode ser analisado em níveis, estratos e, dependendo das características do texto em questão, um ou alguns desses níveis podem ocupar um papel de destaque no processo de construção do poema. (FALEIROS, 2012, p. 38)

Percebe-se, então, que a análise deve levar em conta, além do significado, tanto a dimensão sonora quanto o espaço gráfico, que, segundo o autor, "são aspectos centrais na constituição do ritmo do poema" (FALEIROS, 2012, p. 38). A dimensão sonora seria expressa tanto pelo arranjo correspondente ao metro (silabação e acentuação), quanto pela textura fônica (rimas, assonâncias e aliterações); ao passo que a dimensão gráfica representa a forma com que o poema é inicialmente percebido no papel, sua visualidade.

Segundo Faleiros (2012), as três frentes são importantes para uma composição significativa completa, e, no processo tradutório, devem ser igualmente levadas em conta – ainda que no produto final se tenha que sacrificar um aspecto para melhor acomodar outro.

Sendo o poema um "corpo significante integrado" (FALEIROS, 2012, p. 42), o autor afirma ser necessário "ler-ver o poema" (FALEIROS, 2012, p. 42), como forma de melhor acessar seu ritmo – e, assim, melhor traduzi-lo. Também para Juliet Attwater (2005), a poesia é percebida tanto por seus sons e palavras, quanto por seus silêncios e espaços em branco na folha – cabe ao tradutor, segundo ela, ler e interpretar essa trilha visual e sonora.

Britto (2012) fala de uma correspondência funcional, que faria com que o poema traduzido possa ser também lido como um poema na língua e na cultura de chegada. Da

mesma forma, Faleiros (2012) enfatiza como se deve levar em conta o ritmo e a acentuação de cada língua, uma vez que isso influencia na recepção do poema.

Attwater (2005) segue o mesmo raciocínio, afirmando que o ritmo do verso é determinado pelo ritmo da língua, de forma que "uma tradução não pode ser o original, existirá sempre uma tensão entre a autonomia da primeira e a autoridade do segundo" (ATTWATER, 2005, p. 125, tradução nossa)[33]. No entanto, a autora também afirma que o trabalho tradutório deve ser capaz de "restaurar a comunicação entre poeta e leitor que, por motivos de mudanças na linguagem, tempo, espaço e tradição, se perdeu" (ATTWATER, 2005, p. 122, tradução nossa)[34].

Britto (2012) ressalta, ainda, como "o poeta é apenas um artista que trabalha a palavra" (BRITTO, 2012, p. 122), de sorte que o poema é o resultado, segundo ele, de "palavras cuidadosamente escolhidas para realizar um determinado efeito estético" (BRITTO, 2012, p. 122).

Conforme o que foi visto ao longo deste capítulo, a tradução deve, portanto, tornar disponível o texto de partida para o público de chegada também como uma obra literária, produzindo um texto que seja "uma tradução do poema original e ao mesmo tempo um poema por si só dentro da língua de chegada" (ATTWATER, 2005, p. 125, tradução nossa)[35], alcançando um efeito estético correspondente.

Essa correspondência estética e funcional se faz necessária para que os leitores do texto de chegada possam também criar conexões e significações, assim como os leitores do texto de partida, participando ativamente do processo receptivo e interpretativo que a leitura de textos literários proporciona.

---

[33]"A translation cannot be the original, there will always be tension between the autonomy of the former and the authority of the latter."
[34]"Is to restore the communication between poet and reader that, due to changes in language, time, place and tradition, has been lost."
[35]"A translation of the original poem and at the same time a poem in its own right within the target language."

3. Capítulo 3 – Projeto tradutório

Considerando o que foi discutido até aqui, passamos agora para a descrição do projeto tradutório deste trabalho de conclusão de curso, destacando pontos que se fizeram relevantes ao longo do processo.

Como foi dito anteriormente, a autora J. K. Rowling insere em *Harry Potter* diferentes registros textuais, marcas de oralidade e estilos de escrita em meio à prosa narrativa. Ao longo do texto corrido o leitor encontra formas textuais variadas, como cartas e correspondências oficiais, bilhetes, figurinhas de lanches, cartazes, reportagens jornalísticas e trechos de livros que os personagens leem ao longo da trama. O texto também deixa marcados diferentes tipos de registros orais, de forma a indicar ritmos de falas diferentes – é o caso das narrações dos jogos de quadribol e das músicas e charadas que seriam cantadas ou recitadas pelos personagens.

Na obra de partida, esses diferentes registros se encontram visualmente destacados do texto corrido, de modo que o leitor possa identificá-los como algo à parte da narrativa, como textos isolados que são também lidos ou escutados pelos personagens. Levando em conta esse aspecto da visualidade, a tradução feita por Lia Wyler segue a mesma padronização do texto de partida, não sendo necessária qualquer alteração.

Faleiros (2012) destaca a importância da visualidade como um recurso que amplifica as dimensões significativas do texto, uma vez que “a leitura dos espaços é imprescindível, constitutiva, além de ser primeira, já que o olho vê antes mesmo de ler. A visualidade da página já situa o leitor, demarcando a espacialidade dentro da qual se dispõe a mancha e indica como o discurso se organiza” (FALEIROS, 2012, p. 46).

No caso de *Harry Potter*, essas manchas criam propriamente “discursos dentro do discurso” (FALEIROS, 2012, p. 45), inserindo elementos diegéticos ao longo da prosa narrativa, isto é, elementos que fazem parte do universo da trama narrativa, percebidos, não apenas pelos leitores, mas conjuntamente pelos personagens ao longo da trama.

Levando em conta os aspectos sonoros, que compõem as canções, charadas e versos que aparecem ao longo da saga, no entanto, pode-se perceber que Wyler deixa a desejar ao traduzi-los, uma vez que se preocupa apenas em traduzir seus significados, ou seja, o que está sendo contado aos personagens e leitores naquela determinada parte do texto. Faz-se

relevante, então, uma nova tradução desses trechos de forma a melhor adequá-los às teorias aqui apresentadas referentes à tradução de obras literárias e, em especial, à tradução de poemas e músicas.

Britto (2012) afirma que uma ideia inicial seria a de traduzir o poema de forma literal, ou seja, levando em conta apenas o significado dos versos, partindo-os em linhas separadas para que se pareçam com o texto de partida. No entanto, o autor ressalta que esse trabalho deve servir apenas como um artifício inicial para uma tradução, uma vez que "essa solução é apenas uma imitação de poema" (BRITTO, 2012, p. 139); o resultado seria apenas um texto em prosa repartido em linhas em vez de escrito de forma corrida – é o que o texto traduzido por Lia Wyler para o português brasileiro apresenta aos leitores.

Leonardo Martins (2016) destaca a precisão de Wyler ao traduzir os versos, quando se leva em conta seu significado. Ao analisar a tradução de Wyler de uma charada presente no primeiro livro da saga, Martins (2016) afirma que se pode "ler verso a verso o original e sua tradução e saberemos exatamente o que cada verso diz" (MARTINS, 2016, p. 50). Contudo, o autor ressalta a falta de atenção ao padrão métrico e às rimas usados no texto de partida, o que, segundo ele, faz com que a tradução perca o efeito sonoro desejado pela autora.

Para Martins (2016), fica claro que, em determinados momentos do texto, Rowling realiza construções textuais mais voltadas para a forma, criando "ilhas onde a forma predomina sobre o conteúdo" (MARTINS, 2016, p. 54). A repetição dos sons, no caso por ele analisado, "auxilia o leitor do enigma, tanto os personagens da obra quanto o leitor da obra, a memorizá-lo, facilitando assim sua resolução" (MARTINS, 2016, p. 50), de forma que o uso das rimas e do ritmo se torna essencial no trecho destacado.

É importante, portanto, que a tradução respeite esse aspecto textual da obra, levando em conta não apenas o efeito visual criado por essas ilhas no papel, mas também o efeito sonoro causado por elas, uma vez que além de elas serem relevantes para os leitores, também se constituem parte importante da construção de significação do enredo: elas são recebidas igualmente pelos personagens, como um aspecto diegético da obra.

Sendo assim, mesmo que a tradução feita por Wyler apresente o conteúdo dos versos de forma precisa, seu trabalho não pode ser considerado uma tradução de fato, já que, conforme o que foi discutido no capítulo anterior, o trabalho tradutório deve levar em conta o conjunto de elementos que constituem a obra literária.

Ao analisarmos as músicas do Chapéu Seletor encontramos questões similares: de novo Wyler dá uma atenção maior ao conteúdo que à forma – ressalto também, com relação às músicas, que a precisão de que fala Martins (2016) também se perde. Ao seguir-se uma leitura verso por verso, pode-se encontrar divergências, como inserções por parte da tradutora e cortes de informações em determinados versos[36].

Tais inserções e cortes poderiam ser justificáveis, caso fosse notada uma tentativa da tradutora de recriar as rimas ou de construir um padrão métrico nos poemas. Percebe-se, porém, que Wyler não demonstra qualquer preocupação com o ritmo, fazendo apenas, como descrito anteriormente, uma tradução em prosa cortada aleatoriamente ao final de cada linha.

Para Britto (2012) a poesia é caracterizada principalmente por seu ritmo, ou seja, por seu aspecto sonoro. Segundo ele, "os jogos de palavras, trocadilhos, duplos sentidos e demais efeitos são recursos que também ocorrem na prosa, embora sejam mais frequentes na poesia. Mas é na questão da forma que vamos encontrar o que há de mais específico na poesia. Pois o que caracteriza a poesia acima de tudo é seu aspecto formal" (BRITTO, 2012, p. 134). O autor ressalta, aliás, que isso não quer dizer que apenas a poesia tradicional, com métrica regular, contenha essa característica formal. Também o verso livre, segundo ele, tem propriedades formais e rítmicas que devem ser levadas em conta no processo tradutório.

Com isso, o que Britto (2012) enfatiza, mais uma vez, é "o quanto é importante atentar para as opções de forma de um ficcionista ao traduzi-lo para outro idioma" (BRITTO, 2012, p. 151), em especial na poesia. Isso não quer dizer, segundo ele, que o significante deva estar acima do significado, mas, antes, que se deve tentar ao máximo evitar a tendência, já quase automática, de se priorizar o sentido em detrimento da forma de determinado texto.

Faleiros (2012) defende uma análise do poema em níveis: Passado o primeiro contato visual criado pelo poema – que seria o primeiro nível –, o autor destaca a importância da dimensão sonora do texto e afirma que "tanto o espaço gráfico quanto a dimensão sonora são aspectos centrais na constituição do ritmo do poema" (FALEIROS, 2012, p. 38), de tal forma que se pode "organizar a reflexão dos processos rítmicos constitutivos do poema e sua tradução a partir dessas três manifestações: o espaço-gráfico, o metro e a textura fônica" (FALEIROS, 2012, p. 39).

---

[36] Serão apresentados exemplos mais adiante, e pode-se encontrar nos anexos deste trabalho tabelas comparativas que contêm o texto de partida e a tradução feita por Wyler para o português brasileiro.

Segundo Faleiros (2012), a dimensão sonora é construída por um conjunto formado pelo metro, “o arranjo numérico (silábico e acentual)”, e pela textura fônica, “que abarca a variada gama de processos de reiteração fônica (rima, assonâncias e aliterações)” (FALEIROS, 2012, p. 38). Além disso, Faleiros (2012) enfatiza que quando há a presença de rimas “convém partir delas, pois elas são imediatamente sensíveis à leitura” (2012, p. 38).

Faleiros (2012) define a rima como “um som ou uma série de sons iguais ou similares” (2012, p. 112) que se repete nos versos, podendo ser interversal (que acontece entre dois ou mais versos) ou intraversal (que acontece dentro de um mesmo verso). Segundo o autor, como cada língua possui “características fônicas próprias” (2012, p. 112) a partir das quais se desenvolvem as formas poéticas, as classificações e mesmo a intensidade das rimas dependem muito das tradições poéticas de cada língua.

Sendo assim, para este Trabalho de Conclusão de Curso, a preocupação inicial ao traduzir as músicas do Chapéu Seletor foi levar em conta o padrão de rimas apresentado. Uma vez que a tradução de Lia Wyler já apresenta a proposta inicial de tradução literal verso a verso de que fala Britto (2012), não foi necessário refazer este passo no processo tradutório. Foi, então, feita uma tradução seguindo o mesmo padrão de rimas ABCB presente nos versos de partida, inicialmente sem preocupação com análise métrica, levando em conta a tonicidade e o padrão rítmico da língua portuguesa.

Em seguida, deu-se início a uma pesquisa sobre a métrica, para melhor adequar a tradução à proposta musical da autora. Chegou-se à conclusão de que o texto de partida se encaixa no *Ballad Metre*, que, segundo o *Oxford Dictionary of Literary Terms*, é formado por um *quatrain*, ou estrofe com quatro versos, em que o primeiro e o terceiro apresentam quatro pés enquanto o segundo e o quarto apresentam três pés, seguindo o padrão de rimas ABCB. Ainda segundo o dicionário, o ritmo é normalmente composto pela formação iâmbica – que apresenta um conjunto de duas sílabas, uma átona seguida de uma tônica que juntas formam um pé.

O site da *Enciclopédia Britannica* ressalta, no entanto, que por se tratar de um metro que se originou na tradição falada, o número de sílabas átonas pode variar, de maneira que o metro do *Ballad Metre* é “menos regular e mais coloquial”[37]. A *Enciclopédia* ressalta bastante o caráter oral deste tipo de verso, bem como sua musicalidade, afirmando que a presença das

[37] “Less regular and more conversational.” (Disponível no verbete “common metre”, tradução nossa.)

linhas de três pés indica justamente um quarto pé subliminar, que seria a pausa musical entre os versos.

Segundo o site, em uma *Ballad*, a técnica e a forma estão conectadas à narrativa de eventos e sua relevância para a plateia – "especialmente aqueles apresentados como históricos, sejam factuais ou não [...]. Tendo um papel importante na criação e na manutenção de culturas nacionais distintas"[38]. Além disso, a *Enciclopédia* destaca o efeito retórico deste tipo de verso: para atingir o efeito desejado, o uso de linguagem simples, com construções sintáticas não muito rebuscadas são essenciais, para que o ouvinte consiga captar a história que está sendo contada.

Todas essas características, tanto levando em conta a composição formal quanto os objetivos históricos do *Ballad Metre*, se encaixam perfeitamente nos versos compostos por Rowling para as músicas do Chapéu Seletor. Os versos são narrativas de eventos históricos relevantes para seu público (dentro da sociedade criada nas obras), que vêm sendo recontados ao longo dos anos por meio dessas músicas, de linguagem e composições sintáticas simples.

Pode-se inferir, portanto, que o *Ballad Metre* foi escolhido pela autora de forma estilisticamente estratégica, levando em conta o contexto histórico desse tipo de verso. Faz-se relevante, então, que se dê a devida atenção a essa característica formal durante o processo tradutório, para que o efeito criado pela leitura seja similar no texto de chegada.

Britto (2012) faz algumas correlações entre o *Ballad Metre* e as opções que temos em português, afirmando que o "metro de balada [é] característico da poesia popular em língua inglesa, utilizado na poesia narrativa do norte da Inglaterra e da Escócia (que se assemelha um pouco à nossa poesia de cordel), nas canções infantis conhecidas como *nursery rhymes* (mais ou menos equivalentes às nossas cantigas de roda) e nos hinos protestantes, cantados pelos fiéis nos cultos religiosos" (BRITTO, 2012, p. 137).

Temos aqui, portanto, duas possibilidades de equivalências funcionais entre a poesia em língua inglesa e a poesia em língua portuguesa que poderiam ser consideradas durante o processo tradutório: a poesia de cordel e as cantigas de roda. A poesia de cordel, observando-se que também se trata de uma poesia narrativa como o *Ballad Metre*, parece ser a melhor opção. Além disso, a poesia de cordel segue um padrão de rimas similar ao ABCB do texto de

[38] "Especially ones presented as historical, whether factually accurate or not […]. Also plays a critical role in the creation and maintenance of distinct national cultures" (Disponível no verbete "ballad", tradução nossa.)

partida – apesar de ser escrita normalmente em sextilhas, que são estrofes de seis versos, de forma que o padrão da rima seria ABCBDB.

A poesia de cordel segue a métrica da redondilha maior, ou seja, versos com sete sílabas poéticas. Britto (2012) afirma que esse tipo de verso, “muito usado nas cantigas de roda, nas canções populares e na poesia de cordel” (BRITTO, 2012, p. 140), seria uma correspondência interessante para o *Ballad Metre*, uma vez que também apresenta certa irregularidade devido ao seu caráter mais oratório. Segundo o autor, aqui seria preferível o uso desta correspondência funcional, em vez de uma correspondência propriamente formal, uma vez que, apesar de estruturalmente diferentes, ambos possuem conotações similares dentro de seus sistemas linguísticos.

Tendo isso em mente, bem como o enfatizado por Faleiros (2012) de que se deve, na atividade tradutória, “levar em conta a acentuação típica de cada língua à qual se liga a questão metrorrítmica” (FALEIROS, 2012, p. 68), uma vez que, segundo ele, a língua influencia a contagem silábica e, portanto, a escolha dos metros usados na poesia, foi feita uma nova proposta de tradução para o português brasileiro das músicas do Chapéu Seletor.

A tradução foi realizada seguindo a linha proposta pelas poesias de cordel, com versos de sete sílabas poéticas e mantendo-se o padrão de rimas do original ABCB, sem alterar o *quatrain* do texto de partida para sextilhas, uma vez que seria necessário inserir elementos extras aos versos.

Em alguns dos versos, não foi possível manter a contagem de sílabas em sete, de maneira que alguns versos ficaram com oito ou nove sílabas. Como Britto (2012) destaca que a redondilha maior é um padrão métrico que abarca uma possiblidade de irregularidade, por ser um verso narrativo – além de dialogar bem com esse mesmo aspecto do *Ballad Metre* –, preferiu-se manter esta irregularidade para melhor acomodar o significado dos versos em vez de cortar informações em favor de uma métrica perfeita.

Serão, a seguir, apresentados aspectos relevantes que foram encontrados ao longo do processo tradutório em cada uma das três músicas. As traduções completas encontram-se nos anexos A, B e C respectivamente, em tabelas comparativas com os textos de partida em inglês e as traduções para o português brasileiro publicadas pela Rocco.

3.1. Música 1 – *Harry Potter e a Pedra Filosofal*

No primeiro livro, o Chapéu Seletor é introduzido aos personagens e leitores com uma música relativamente mais simples que as outras. A quantidade de informações presente nos versos vai aumentando progressivamente conforme a complexidade dos volumes da saga aumenta, de forma que neste primeiro volume têm-se ainda poucas informações.

Um ponto a se destacar é a perda dos trocadilhos com o vocábulo "*cap*", que em inglês é usado nas músicas como um verbo e como um substantivo que faz referência a chapéus: Pode ser vista no trecho 3 ("*I can cap them all*") e no trecho 9 ("*For I'm a Thinking Cap!*"). Em português, não temos uma palavra que possa reproduzir essa brincadeira, de forma que os trocadilhos acabaram se perdendo na tradução.

Outro ponto relevante é a questão dos nomes das Casas de Hogwarts. Como foi mencionado anteriormente, a própria Lia Wyler afirma que, se soubesse que *Harry Potter* se tornaria uma saga de sete livros, não teria traduzido os nomes das Casas. Segundo ela, a tradução foi feita levando em conta apenas o primeiro volume da saga, no qual não há muita explicação sobre a origem dos nomes, nem sobre os personagens chamados de Fundadores. Isso se resolve, no entanto, nos volumes seguintes quando os leitores são apresentados aos quatro personagens mais detalhadamente.

Apesar disso, Wyler ressalta como uma escolha feita no primeiro volume deve ser mantida ao longo da saga e, por isso, manteve os nomes das Casas traduzidos, ao mesmo tempo em que seguiu a regra, também por ela mantida ao longo da saga, de traduzir os primeiros nomes dos personagens e manter os sobrenomes em inglês. Isso causa uma certa diferença entre os nomes dos personagens (Gryffindor, Slytherin, Hufflepuff e Ravenclaw) e os nomes das Casas da escola (Grifinória, Sonserina, Lufa-lufa e Corvinal) que deveriam ser epônimos dos personagens.

Na tradução proposta para este TCC, a escolha tradutória de Wyler para os nomes das Casas foi mantida, como pode ser vista na tabela a seguir, que traz os trechos de 5 a 8 do Anexo A:

	Obra de Partida **JK Rowling (1997)**	Obra Traduzida **Lia Wyler (2000)**	Tradução da aluna **Safira Pedreira Cataldi**
5	You might belong in **Gryffindor**, Where dwell the brave at heart, Their daring, nerve, and chivalry Set Gryffindors apart;	Quem sabe sua morada é a **Grifinória**, Casa onde habitam os corações indômitos. Ousadia e sangue-frio e nobreza Destacam os alunos da Grifinória dos demais;	Quem sabe **Grifinória** é sua morada, Se coragem não te falta Ousadia, honra e energia É o que lá se destaca;
6	You might belong in **Hufflepuff**, Where they are just and loyal, Those patient Hufflepuffs are true And unafraid of toil;	Quem sabe é na **Lufa-lufa** que você vai morar, Onde seus moradores são justos e leais Pacientes, sinceros, sem medo da dor;	Ou dentre os leais e justos, Será a **Lufa-lufa** o seu lugar? Pacientes e verdadeiros, Sem medo de peleja, os de lá;
7	Or yet in wise old **Ravenclaw**, If you've a ready mind, Where those of wit and learning, Will always find their kind;	Ou será a velha e sábia **Corvinal**, A casa dos que têm a mente sempre alerta, Onde os homens de grande espírito e saber Sempre encontrarão companheiros seus iguais;	Se sua mente não te falha, Será na sabichona **Corvinal**, Onde os de saber e perspicácia Acharão sempre um igual;
8	Or perhaps in **Slytherin** You'll make your real friends, Those cunning folk use any means To achieve their ends.	Ou quem sabe a **Sonserina** será a sua casa E ali fará seus verdadeiros amigos, Homens de astúcia que usam quaisquer meios Para atingir os fins que antes colimaram.	Ou talvez na **Sonserina**, Seus grandes amigos achará Para conseguir o que querem, Astúcia é o que não falta lá.

Para além do fato de que os nomes já estão incorporados ao imaginário dos leitores e espectadores brasileiros – há mais de 20 anos os leitores brasileiros têm contato com esses nomes, que foram, também, incorporados ao vocabulário dos filmes e aos diversos produtos comercializados com o nome da saga –, a proposta deste TCC não engloba a tradução de nomes próprios.

Outro detalhe que chama atenção foi a escolha de Wyler de usar "homens" nos trechos 7 e 8 para traduzir "those". Acredita-se não ser uma proposta muito interessante, visto que o termo "homens" não funciona como coletivo para os descritos pelos versos, que seriam, além de crianças, tanto meninos quanto meninas. Além disso, o termo em inglês seria melhor traduzido por "aqueles". Na proposta deste TCC, o termo foi omitido, por não se fazer necessário na construção dos versos em português, como pode ser visto na tabela a seguir:

	Obra de Partida **JK Rowling (1997)**	Obra Traduzida **Lia Wyler (2000)**	Tradução da aluna **Safira Pedreira Cataldi**
7	Or yet in wise old Ravenclaw, If you've a ready mind, Where **those** of wit and learning, Will always find their kind;	Ou será a velha e sábia Corvinal, A casa dos que têm a mente sempre alerta, Onde **os homens** de grande espírito e saber Sempre encontrarão companheiros seus iguais;	Se sua mente não te falha, Será na sabichona Corvinal, Onde os de saber e perspicácia Acharão sempre um igual;
8	Or perhaps in Slytherin You'll make your real friends, **Those** cunning folk use any means To achieve their ends.	Ou quem sabe a Sonserina será a sua casa E ali fará seus verdadeiros amigos, **Homens** de astúcia que usam quaisquer meios Para atingir os fins que antes colimaram.	Ou talvez na Sonserina, Seus grandes amigos achará Para conseguir o que querem, Astúcia é o que não falta lá.

Por fim, destaca-se que, apesar de esta primeira música ser a mais simples, foi aquela em que Wyler mais tomou liberdades. Pode-se ver que no trecho 6 a estrofe contém um verso a menos que as demais, pois Wyler condensou as informações em apenas três versos:

	Obra de Partida **JK Rowling (1997)**	Obra Traduzida **Lia Wyler (2000)**	Tradução da aluna **Safira Pedreira Cataldi**
6	You might belong in Hufflepuff, Where they are just and loyal, Those patient Hufflepuffs are true And unafraid of toil;	Quem sabe é na Lufa-lufa que você vai morar, Onde seus moradores são justos e leais Pacientes, sinceros, sem medo da dor;	Ou dentre os leais e justos, Será a Lufa-lufa o seu lugar? Pacientes e verdadeiros, Sem medo de peleja, os de lá;

Já nos trechos 2 e 9 pode-se notar a inserção de informações por parte da tradutora: no trecho 2 tem-se "que o papai aqui" ao final do último verso, que não apresenta qualquer correspondente para a expressão no texto de partida; e no trecho 9 Wyler subiu o terceiro verso para o segundo e inseriu um parêntese mais extenso que o presente no texto de partida, além de ter inserido a informação "porque sou único" no verso final.

	Obra de Partida **JK Rowling (1997)**	Obra Traduzida **Lia Wyler (2000)**	Tradução da aluna **Safira Pedreira Cataldi**
2	Oh, you may not think I'm pretty, But don't judge on what you see, I'll eat myself if you can find A smarter hat than me.	Ah, vocês podem me achar pouco atraente, Mas não me julguem só pela aparência Engulo a mim mesmo se puderem encontrar Um chapéu mais inteligente do **que o papai aqui.**	Bonito sei que não sou, Mas não se deixe enganar Chapéu mais esperto que eu, Duvido ser capaz de achar.

	Obra de Partida **JK Rowling (1997)**	Obra Traduzida **Lia Wyler (2000)**	Tradução da aluna **Safira Pedreira Cataldi**
9	So put me on! Don't be afraid! And don't get in a flap! You're in safe hands **(though I have none)** For I'm a Thinking Cap!	Vamos, me experimentem! Não devem temer! Nem se atrapalhar! Estarão em boas mãos! **(Mesmo que os chapéus não tenham pés nem mãos)** **Porque sou único**, sou um Chapéu Pensador!	Vamos nessa, sem medo, então! Não precisam se agitar! **Mesmo sem mãos, em boas estão,** O Chapéu aqui sabe pensar!

Na versão deste TCC, foi reinserido o verso que faltava no trecho 6, e o trecho 9 foi refeito para melhor acomodar as informações presentes no texto de partida. Apesar de os parênteses serem um efeito de pausa interessante na leitura do texto de partida, em português a inserção de informação por meio de parênteses parecia criar um corte no ritmo da estrofe. O efeito de pausa sem afetar o ritmo foi alcançado por meio de uma rima intraversal, criando, de certa forma, dois versos dentro de um mesmo verso, e refazendo a brincadeira do texto de partida sobre os chapéus não terem mãos.

3.2. Música 2 – *Harry Potter e o Cálice de Fogo*

Na segunda aparição do Chapéu Seletor, a música se torna um pouco mais complexa, pois traz mais informações sobre os quatro Fundadores de Hogwarts. Temos, portanto, nomes em inglês inseridos à tradução, conforme descrito no tópico anterior – mantidos, também, na

tradução proposta por este TCC, apesar de isto criar uma certa dificuldade na contagem silábica.

Nesta segunda música, temos duas estrofes feitas por Wyler que possuem rimas: os trechos 7 e 8. Inicialmente, planejava-se manter as duas estrofes como estavam, mas devido ao ajuste métrico, elas tiveram que ser levemente alteradas. As rimas, entretanto, se mantiveram as mesmas que as propostas por Wyler no texto já publicado pela Rocco, como pode ser visto na tabela a seguir, retirada do Anexo B:

	Obra de Partida **JK Rowling (2000)**	Obra Traduzida **Lia Wyler (2001)**	Tradução da aluna **Safira Pedreira Cataldi**
7	For Hufflepuff, hard workers were Most worthy of admission; And power-hungry Slytherin Loved those of great ambition.	Para Hufflepuff, os aplicados eram Os merecedores de admissão; E Slytherin, mais sedento de poder, Amava aqueles de grande ambição.	Para Hufflepuff, os aplicados eram Merecedores de admissão; E Slytherin, sedento de poder, Amava aqueles de grande ambição.
8	While still alive they did divide Their favorites from the throng, Yet how to pick the worthy ones When they were dead and gone?	Enquanto vivos eles separaram Do conjunto os seus favoritos Mas como selecionar os melhores, Quando um dia tivessem partido?	Enquanto vivos separaram Do todo seus favoritos, Mas como selecionar Quando já tivessem partido?

Um ponto interessante de se destacar é que Wyler troca o gênero de dois dos quatro personagens apresentados na música (trecho 3), não se sabe ao certo o motivo. Tem-se em inglês a ausência de uma diferenciação entre os artigos femininos e masculinos, de forma que se pode encontrar certa dificuldade em definir se um personagem é feminino ou masculino ao longo do texto, principalmente quando eles são citados apenas por seus sobrenomes. No entanto, por se tratar do quarto livro da série, já se teria um conhecimento de que os personagens Godric Gryffindor e Salazar Slytherin são homens e as personagens Rowena Ravenclaw e Helga Hufflepuff são mulheres. Isso foi corrigido na tradução aqui proposta.

O trecho 3 foi, inclusive, o mais difícil de se chegar a uma tradução dentre as três músicas. No texto de partida, Rowling apresenta os quatro personagens, juntamente com uma característica psicológica de cada um e com as regiões de onde cada um dos quatro se origina, fazendo uso de nomes que descrevem regiões específicas do Reino Unido.

Segundo o site *The Harry Potter Lexicon*[39], "*Wild Moor*", de onde vem Gryffindor, seria provavelmente a região de Leeds, no *countryside* norte da Inglaterra; "*Glen*', de onde vem Ravenclaw, é um termo escocês para *vale*, de forma que o consenso é de que sua origem seja a Escócia; "*Valley Broad*", de onde vem Hufflepuff, indica provavelmente o País de Gales; e "*Fen*", de onde vem Slytherin, se refere às regiões pantanosas (*wetlands*) do leste da

[39] Disponível em: <https://www.hp-lexicon.org/>, acesso em 05 outubro 2021.

Inglaterra. A língua inglesa apresenta muito mais palavras monossilábicas, de maneira que inserir todas essas informações em uma estrofe de quatro versos se torna extremamente difícil quando se traduz para o português.

Wyler chegou a uma solução traduzindo as regiões por nomes de tipos de terrenos que poderiam caracterizar o local de onde vem cada um dos personagens. Os correspondentes se encaixam em parte: "charnecas" se equivale a "*moorlands*" e "brejais" a "*fen*" ou "*wetlands*"; mas no verso sobre Hufflepuff, "planície" não se equivale a "*valley*", que seria uma região situada entre montanhas – em português, seriam vales –, enquanto o termo "planície" descreve regiões planas por longas extensões de terra; também no verso sobre Ravenclaw, "*glen*" corresponderia a "vales" e não a "ravinas" – palavra esta que descreve terrenos com grandes buracos de erosão causados pela ação das chuvas em terrenos de vegetação escassa, o que nada tem a ver com a descrição do local de origem da personagem.

	Obra de Partida **JK Rowling (2000)**	Obra Traduzida **Lia Wyler (2001)**	Tradução da aluna **Safira Pedreira Cataldi**
3	Bold Gryffindor, from wild moor, Fair Ravenclaw, from glen, Sweet Hufflepuff, from valley broad, Shrewd Slytherin, from fen.	O valente Gryffindor das charnecas, O bonito Ravenclaw das ravinas, **O meigo** Hufflepuff das planícies, **O astuto** Slytherin dos brejais.	O corajoso Gryffindor Do norte de colinas campestres, O malicioso Slytherin Dos pântanos lá do leste; A honrada Ravenclaw Dos vales escoceses, E a bondosa Hufflepuff Dos vales galeses.

Na tradução aqui proposta, que pode ser vista na tabela acima, optou-se por estender os quatro versos do texto de partida para oito versos, criando-se uma nova estrofe no texto de chegada. Em vez de um verso contendo todas as informações de cada personagem, tem-se, então, um verso contendo a característica psicológica e o nome do personagem, seguido de um verso contendo o local de origem do personagem, de maneira que cada verso de língua inglesa gerou dois versos em língua portuguesa.

Caso houvesse algum problema referente a espaço gráfico, em uma possível publicação, a estrofe extra teria de ser repensada. Esta foi, entretanto, a solução encontrada para manter disponível aos leitores brasileiros todas as informações do texto de partida, ao mesmo tempo em que se mantém o padrão rítmico criado pelas rimas e pela métrica no texto de chegada.

3.3. Música 3 – *Harry Potter e a Ordem da Fênix*

A terceira e última música é a mais extensa, saindo um pouco da estrutura proposta pelas outras duas anteriores, uma vez que o Chapéu Seletor não apenas apresenta dados históricos sobre Hogwarts e suas Casas, mas traz também uma opinião própria. Neste livro, mais do que nos outros, tem-se a música como um importante elemento de *foreshadowing* para a trama que se desenrolará: o Chapéu utiliza os acontecimentos passados para alertar os personagens – e os leitores – dos perigos que estão por vir.

Devido a esta importância ao enredo, a música 3 é a que mais contém versos irregulares, com oito ou nove sílabas, para melhor encaixar as informações presentes nos versos. Essa irregularidade, no entanto, não afeta o ritmo de leitura das estrofes, uma vez que, segundo Britto (2012), a poesia de cordel permite uma irregularidade por ser um metro de tendência oral, que se adequa à proposta narrativa dos versos – da mesma forma que o *Ballad Metre* do texto de partida.

Assim como na música 2, temos a presença dos nomes dos personagens em inglês, novamente mantidos. Temos, também, uma única estrofe rimada na tradução de Lia Wyler, que foi apenas alterada para melhor se adequar à métrica proposta neste TCC, conforme pode ser visto na tabela a seguir:

	Obra de Partida **JK Rowling (2003)**	Obra Traduzida **Lia Wyler (2003)**	Tradução da aluna **Safira Pedreira Cataldi**
18	And now the Sorting Hat is here And you all know the score: I sort you into houses Because that is what I'm for,	E agora o Chapéu Seletor aqui está E todos vocês sabem pra quê: Eu divido vocês entre as casas Pois esta é a minha razão de ser	Agora o Chapéu Seletor aqui está E todos sabem o porquê: Eu divido vocês entre as casas, Essa é minha razão de ser.

Um detalhe interessante de destacar é que Wyler optou por incluir não apenas os sobrenomes dos quatro personagens, como também seus nomes (como pode ser visto na tabela abaixo, que traz o trecho 5 do Anexo C) – informação esta que não está presente no texto de partida. Na tradução aqui proposta, os nomes foram excluídos, mantendo-se apenas os sobrenomes como no texto de partida, já que, além de ser uma informação não tão relevante, os nomes não caberiam na métrica dos versos.

	Obra de Partida **JK Rowling (2003)**	Obra Traduzida **Lia Wyler (2003)**	Tradução da aluna **Safira Pedreira Cataldi**
5	For were there such friends anywhere As Slytherin and Gryffindor? Unless it was the second pair Of Hufflepuff and Ravenclaw?	Pois onde se encontrariam amigos iguais A Salazar Slytherin e Godrico Gryffindor? A não ser em outro par semelhante Como Helga Hufflepuff e Rowena Ravenclaw?	Mais amigos que Slytherin e Gryffindor, Seria possível encontrar? Apenas em Hufflepuff e Ravenclaw, Se acharia talvez outro par.

Além disso, evitou-se usar o artifício dos nomes ingleses na rima dos versos. Percebe-se pelo texto de partida que Gryffindor rima com Ravenclaw (trechos 5 e 11), mas por serem palavras estrangeiras, a rima poderia ser modificada por leituras diversas. Sendo assim, as estrofes foram reestruturadas, alterando a ordem das frases.

O texto de partida apresenta na última estrofe uma pausa no ritmo em seu penúltimo verso, tal qual a música 1, porém desta vez criada por uma rima intraversal em vez de parênteses. Na tradução foi possível recriar a pausa também por meio de uma rima intraversal, como se novamente existissem dois versos dentro de um, e mantendo o tom de alerta do texto de partida alcançado por meio da combinação entre a pausa e o uso das reticências:

	Obra de Partida **JK Rowling (2003)**	Obra Traduzida **Lia Wyler (2003)**	Tradução da aluna **Safira Pedreira Cataldi**
22	And we must unite inside her Or we'll crumble from within **I have told you, I have warned you…** Let the Sorting now begin.	E precisamos nos unir em seu seio Ou ruiremos de dentro para fora Avisei a todos, preveni a todos... Daremos agora início à seleção.	Unidos devemos estar, Ou de dentro ruiremos **Prevenidos serão, se avisados estão...** A seleção então começaremos.

Por fim, percebe-se que Wyler faz uso ao longo da música de palavras um tanto complexas, como "malograr" (trecho 6) e "quarteá-los" (trecho 20). Na tradução aqui proposta, decidiu-se escolher palavras mais comuns, do vocabulário diário dos leitores, não por se tratar de um texto voltado para a leitura infanto-juvenil, mas para seguir a proposta da poesia de cordel – e do *Ballad Metre* do texto de partida – de apresentar uma linguagem simples e cotidiana devido ao seu caráter oral. Como já foi mencionado no começo deste capítulo, esse aspecto é relevante dentro da construção narrativa desses tipos de poesia, para que os versos sejam fáceis de se decorar e de se enunciar, além de serem mais facilmente compreendidos pelo público quando escutados.

Pode-se notar que Wyler não deu a devida atenção às escolhas formais que Rowling aplica às músicas, de forma que, como foi destacado no capítulo 1 deste TCC, as escolhas tradutórias de Wyler não estão de acordo com o que ela prega em seu artigo sobre a tradução – em que ela afirma ter levado em conta os aspectos estilísticos da autora –, nem atendem às teorias aqui apresentadas referentes à tradução de textos literários e de textos em verso.

Ao longo deste capítulo, apresentou-se alguns exemplos que se mostraram mais desafiadores durante o processo tradutório, juntamente com uma análise do texto de partida em língua inglesa e da tradução feita por Lia Wyler para o português brasileiro, publicada pela Rocco, com o objetivo de demonstrar a relevância das escolhas métricas e das rimas para o desenvolvimento das músicas do Chapéu Seletor dentro da saga *Harry Potter*.

As traduções das músicas completas podem ser encontradas respectivamente nos Anexos A, B e C. Acredita-se que a escolha por uma correspondência formal do *Ballad Metre* com a poesia de cordel criou uma conexão entre os textos de partida e de chegada que proporciona aos leitores do texto traduzido as mesmas possibilidades interpretativas e de recepção que o texto em inglês proporciona a seus leitores.

4. Considerações Finais

A tradução tem grande influência na recepção das obras literárias, fazendo com que elas alcancem um público consideravelmente maior, e Paulo Henriques Britto (2012) destaca como a tradução é uma atividade indispensável quando se tem culturas em contato umas com as outras. Apesar disso, ainda hoje o trabalho tradutório é visto como algo pouco confiável e pouco valorizado.

Britto (2012) enfatiza que o senso comum ainda tem uma visão equivocada do que é o trabalho tradutório e, por isso, toda vez que "um tradutor empreende a tarefa de dar ao público uma ideia do seu ofício [...] é preciso sempre afirmar o caráter não trivial do trabalho de tradução, elucidar a verdadeira natureza da atividade, enfatizar as dificuldades e o que há de criativo e intelectualmente instigante nessa profissão, e negar os velhos chavões preconceituosos" (BRITTO, 2012, p. 18).

Convém sempre lembrar que traduzir é, segundo Britto (2012), um trabalho criativo e não mecânico, principalmente quando se fala de tradução literária. Mas Britto (2012) também ressalta que isso não quer dizer que seja um trabalho incompatível com a fidelidade, apenas que se faz necessário criar correspondências entre a língua de partida e a língua de chegada, para que o texto traduzido possa apresentar a seus leitores o mesmo conjunto de significações do texto de partida.

Para Álvaro Faleiros (2012), o trabalho de tradução que parte de uma abordagem textual "almeja a produção de um texto no qual os elementos, ainda que deslocados, sejam recuperados" (FALEIROS, 2012, p. 106), de forma que tanto a língua e a cultura de partida quanto a língua e a cultura de chegada possam coabitar um mesmo texto.

Neste Trabalho de Conclusão de Curso, apresentou-se uma nova tradução para as músicas do Chapéu Seletor, dos livros da saga *Harry Potter*, seguindo a linha tradutória proposta por Faleiros (2012), Britto (2012) e Bastos (2011) que defende levar em conta o conjunto de significações criado pela combinação entre conteúdo e forma nos textos literários.

Ao longo deste trabalho, foi demonstrada a relevância de se dar a devida atenção às escolhas formais de um texto, uma vez que são parte importante do processo de escrita, de leitura e, portanto, de significação. O processo tradutório deve, da mesma maneira, fazer uso desses recursos para que o público de chegada tenha acesso ao mesmo texto que o público de

partida, podendo, como Britto (2012) observa, afirmar que leu, de fato, determinado autor – mesmo que a partir de um texto traduzido.

A literatura já é em si uma mediadora de significações, uma vez que se pode, a cada nova leitura, redescobrir uma mesma obra. A tradução tem grande importância nesse processo, ampliando o alcance dessas obras ao redor do globo. Sendo assim, o tradutor assume um papel fundamental, segundo Ritva Leppihalme (1997), de mediador, não apenas de palavras, mas de culturas, para que os leitores das obras traduzidas possam também participar ativamente desse processo de produção de significações que a literatura oferece.

A saga *Harry Potter* se torna um importante tópico de discussão não apenas para a área dos estudos literários, mas também para a área dos estudos tradutórios, pois, como afirma Lia Wyler (2007), foi capaz de trazer à tona temas relevantes sobre a liberdade de escolhas do profissional de tradução, sobre questões de prazos e remuneração, e sobre o reconhecimento dado ao trabalho tradutório.

Os sete livros da saga trouxeram um interesse nunca antes visto pelo processo tradutório, que pode ser confirmado pelas várias entrevistas concedidas por Wyler ao longo dos anos, não apenas para veículos da área, mas também para veículos voltados ao público geral, e também pelos debates acalorados que ainda hoje acontecem entre os fãs sobre as escolhas tradutórias de Wyler.

Faz-se relevante, então, repensar pontos nesses livros que podem ser melhor trabalhados para que a obra traduzida alcance o mesmo patamar de significação proposto aos leitores do texto de partida; para que, como Britto (2012) coloca, a obra traduzida alcance o mesmo efeito de literariedade da obra de partida.

Como foi demonstrado ao longo deste trabalho, quando se trata dos trechos em verso que aparecem ao longo da saga, Wyler deixou a desejar em suas escolhas tradutórias, já que deu total importância ao significado dos trechos, sem levar em conta que parte do processo de significação também se encontrava nas características formais desses trechos. De forma a melhor adequar tais trechos às teorias aqui apresentadas, que defendem esse conjunto de significação formado pelo significado e pelo significante – ou seja, pelo conteúdo de um texto e pela forma com que esse texto é passado ao papel –, as músicas do Chapéu Seletor foram retraduzidas.

Considerando-se as escolhas formais feitas pela autora no texto de partida, a escolha do tipo de verso, sua métrica e padrão de rimas, foi proposta uma tradução para o português brasileiro criando o que Britto (2012) chama de correspondência funcional: transpondo a métrica e o padrão de rimas para um tipo de verso típico da língua portuguesa que fizesse sentido tanto dentro do proposto pela obra de partida, como dentro da cultura poética da língua de chegada.

É de grande importância que se perceba, dentro do trabalho tradutório, como não basta apenas reproduzir palavras em uma outra língua: Textos, em especial os literários, são compostos por um conjunto de elementos que, combinados, criam o emaranhado de possibilidades que permite o processo de interpretação e significação. Sendo assim, Britto (2012) enfatiza como os conceitos de fidelidade e equivalência não precisam ser descartados quando se estuda o processo tradutório, mas repensados de forma a beneficiar a criação de uma correspondência entre texto de partida e texto de chegada.

Harry Potter é uma obra que demonstra claramente o papel do trabalho tradutório no mundo globalizado, no qual crianças de todas as idades e culturas esperavam ansiosamente a transposição dos livros recém-lançados em inglês para seus idiomas, para poderem ter acesso às aventuras dos personagens criados por J. K. Rowling. Os leitores das obras traduzidas devem ter acesso a um texto construído de forma análoga ao texto de partida, para que possam ser capazes de afirmar que leram, de fato, o original, com todas as suas nuances estilísticas e formais.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ATTWATER, Juliet. **Perhappiness: The Art of Compromise in Translating Poetry or: 'Steering Betwixt Two Extremes'**. *Cadernos de Tradução*1.15, pp. 121-143. Universidade Federal de Santa Catarina, 2005.

BALDICK, Chris. **The Oxford Dictionary of Literary Terms**. Fourth Edition. United Kingdom: Oxford University Press, 2015.

Ballad. *Encyclopedia Britannica*. Disponível em: <https://www.britannica.com/art/ballad/Composition>. Acesso em 05 outubro 2021.

BASTOS, Hermenegildo; ARAÚJO, Adriana de F. B. (Orgs.). **Teoria e prática da crítica literária dialética**. Brasília: Universidade de Brasília, 2011.

BRITTO, Paulo Henriques. **A tradução literária**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

CARVALHAL, Tânia Franco. **Literatura comparada**. 4.ed. São Paulo: Ática, 2006.

Common Metre. *Encyclopedia Britannica*. Disponível em: <https://www.britannica.com/art/common-metre>. Acesso em 05 outubro 2021.

FALEIROS, Álvaro. **Traduzir o poema**. *Coleção Estudos Literários*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2012.

FENSKE, Claudia. **Muggles, Monsters and Magicians – a Literary Analysis of the Harry Potter Series**. Austria: Peter Lang, 2008.

GENETTE, Gérard. **Narrative Discourse – an Essay in Method**. Translated by Jane E. Lewis. New York: Cornell University Press, 1980.

QUEIROGA, Marcílio Garcia de; FERNANDES, Lincoln P.. **Translation of Children's Literature**. In: *Cad. Trad. (Florianópolis, Online)*, V. 36, nº 1, p. 62-78, jan-abr/2016. Disponível em <https://doi.org/10.5007/2175-7968.2016v36n1p62>. Acesso em 26 agosto 2021.

LATHEY, Gillian. **Translating Children's Literature**. London and New York: Routledge – Taylor and Francis Group, 2016.

LEPPIHALME, Ritva. **Culture Bumps: An Empirical Approach to the Translation of Allusions**. *Topics in Translation: 10*. Clevedon, UK: Multilingual Matters Ltd, 1997.

MALONE, Toby. **Behind the Red Curtain of Verona Beach: Baz Luhrmann's William Shakespeare's Romeo + Juliet**. In: *Shakespeare Survey Volume 65: A Midsummer Night's Dream*, pp. 398 – 412. Edited by Peter Holland. Cambridge University Press, 2012.

MARTINS, Leonardo F. de S. **Uma crítica de tradução: Harry Potter e a pedra filosofal no Brasil**. *Belas Infiéis*, Brasília, Brasil, v. 5, n. 3, p. 41-56, 2016. Disponível em: <https://doi.org/10.26512/belasinfieis.v5.n3.2016.11398>. Acesso em 15 setembro 2021.

PAZ, Octavio. **Traducción: literatura y literaridad**. Barcelona: Tusquets, 1971.

ROBERTS, Edgar V.; JACOBS, Henry E. **Literature: An Introduction to Reading and Writing**. 8th Ed. New York: Prentice Hall, 2008.

ROWLING, J.K.. **Harry Potter and the Philosopher's Stone**. London: Bloomsbury Publishing Plc, 1997.

_____. **Harry Potter and the Goblet of Fire**. London: Bloomsbury Publishing Plc, 2000.

_____.**Harry Potter and the Order of the Phoenix**. London: Bloomsbury Publishing Plc, 2003.

_____.**Harry Potter e a pedra filosofal**. Trad. Lia Wyler. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

_____.**Harry Potter e a câmara secreta**. Trad. Lia Wyler. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

_____. **Harry Potter e a prisioneiro de Azkaban**. Trad. Lia Wyler. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

_____. **Harry Potter e cálice de fogo**. Trad. Lia Wyler. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

_____. **Harry Potter e a ordem da fênix**. Trad. Lia Wyler. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

_____. **Harry Potter e o enigma do príncipe**. Trad. Lia Wyler. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

_____. **Harry Potter e as relíquias da morte**. Trad. Lia Wyler. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

_____. **The Sorting Hat**. Originalmente publicado no site *Pottermore*, Agosto, 2015. Disponível em <https://www.wizardingworld.com/writing-by-jk-rowling/the-sorting-hat>. Acesso em 09 setembro 2021.

TABBERT, Reinbert. **Approaches to the Translation of Children's Literature – A Review of Critical Studies since 1960**. *Target* 14:2 (2002), 303–351. issn 0924–1884 / e-issn 1569–9986_c. John Benjamins Publishing Company, 2002.

WYLER, Lia. **A mágica da Nossa Língua**. *Folhateen da Folha de S. Paulo*, São Paulo, 11 julho 2005a.Entrevista concedida a Leandro Fortino. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/folhatee/fm1107200508.htm>. Acesso em: 30 agosto 2021.

_____. **Harry Potter for Children, Teenagers and Adults**. *Meta: journal des traducteurs/Meta: Translators' Journal*, v. 48, n. 1-2, p. 5-14, maio 2003a. ISSN 1492-1421. Disponível em: <http://id.erudit.org/iderudit/006954ar>. Acesso em: 17 agosto 2021.

_____.**Omelete entrevista: Lia Wyler, a tradutora de Harry Potter.***Omelete*, 28 novembro 2003b. Entrevista concedida a Ederli Fortunato.Disponível em:

<http://omelete.uol.com.br/games/entrevista/omelete-entrevista-lia-wyler-a-tradutora-de-harry-potter/>. Acesso em: 30 agosto 2021.

_____.**Omelete entrevista: Lia Wyler, a tradutora da série Harry Potter**. *Omelete*, 6 dezembro 2005b. Entrevista concedida a Erli Fortunato.Disponível em: <http://omelete.uol.com.br/games/entrevista/omelete-entrevista-lia-wyler-a-tradutora-da-serie-harry-potter/>. Acesso em: 30 agosto 2021.

_____.**Omelete entrevista: Lia Wyler, a tradutora da série Harry Potter**. *Omelete*, 22 fevereiro 2007. Entrevista concedida a Erli Fortunato.Disponível em: <https://www.theenemy.com.br/games/entrevista-tradutora-comenta-o-setimo-livro-de-harry-potter>. Acesso em: 30 agosto 2021.

ANEXO A

Tabela comparativa – Música 1 (*Harry Potter and the Philosopher's Stone*)

	Obra de Partida **JK Rowling (1997)**	Obra Traduzida **Lia Wyler (2000)**	Tradução da aluna **Safira Pedreira Cataldi**
1	*Harry Potter and the Philosopher's Stone*	*Harry Potter e a Pedra Filosofal*	*Harry Potter e a Pedra Filosofal*
2	Oh, you may not think I'm pretty, But don't judge on what you see, I'll eat myself if you can find A smarter hat than me.	Ah, vocês podem me achar pouco atraente, Mas não me julguem só pela aparência Engulo a mim mesmo se puderem encontrar Um chapéu mais inteligente do que o papai aqui.	Bonito sei que não sou, Mas não se deixe enganar Chapéu mais esperto que eu, Duvido ser capaz de achar.
3	You can keep your bowlers black, Your top hats sleek and tall, For I'm the Hogwarts Sorting Hat And I can cap them all.	Podem guardar seus chapéus-coco bem pretos, Suas cartolas altas de cetim brilhoso Porque sou o Chapéu Seletor de Hogwarts E dou de dez a zero em qualquer outro chapéu.	Cartolas ou chapéus de coco, Guarde todos, não demore O Chapéu Seletor de Hogwarts eu sou E comigo ninguém pode.
4	There's nothing hidden in your head The Sorting Hat can't see, So try me on and I will tell you Where you ought to be.	Não há nada escondido em sua cabeça Que o Chapéu Seletor não consiga ver, Por isso é só me porem na cabeça que vou dizer Em que casa de Hogwarts deverão ficar.	Não há nada em sua cabeça Que o Chapéu não possa ver, Por isso me dê uma chance E seu lugar eu vou dizer.
5	You might belong in Gryffindor, Where dwell the brave at heart, Their daring, nerve, and chivalry Set Gryffindors apart;	Quem sabe sua morada é a Grifinória, Casa onde habitam os corações indômitos. Ousadia e sangue-frio e nobreza Destacam os alunos da Grifinória dos demais;	Quem sabe Grifinória é sua morada, Se coragem não te falta Ousadia, honra e energia É o que lá se destaca;
6	You might belong in Hufflepuff, Where they are just and loyal, Those patient Hufflepuffs are true And unafraid of toil;	Quem sabe é na Lufa-lufa que você vai morar, Onde seus moradores são justos e leais Pacientes, sinceros, sem medo da dor;	Ou dentre os leais e justos, Será a Lufa-lufa o seu lugar? Pacientes e verdadeiros, Sem medo de peleja, os de lá;
7	Or yet in wise old Ravenclaw, If you've a ready mind, Where those of wit and learning, Will always find their kind;	Ou será a velha e sábia Corvinal, A casa dos que têm a mente sempre alerta, Onde os homens de grande espírito e saber Sempre encontrarão companheiros seus iguais;	Se sua mente não te falha, Será na sabichona Corvinal, Onde os de saber e perspicácia Acharão sempre um igual;
8	Or perhaps in Slytherin	Ou quem sabe a Sonserina será a sua casa	Ou talvez na Sonserina,

	You'll make your real friends, Those cunning folk use any means To achieve their ends.	E ali fará seus verdadeiros amigos, Homens de astúcia que usam quaisquer meios Para atingir os fins que antes colimaram.	Seus grandes amigos achará Para conseguir o que querem, Astúcia é o que não falta lá.
9	So put me on! Don't be afraid! And don't get in a flap! You're in safe hands (though I have none) For I'm a Thinking Cap!	Vamos, me experimentem! Não devem temer! Nem se atrapalhar! Estarão em boas mãos! (Mesmo que os chapéus não tenham pés nem mãos) Porque sou único, sou um Chapéu Pensador!	Vamos nessa, sem medo, então! Não precisam se agitar! Mesmo sem mãos, em boas estão, O Chapéu aqui sabe pensar!

ANEXO B

Tabela comparativa – Música 2 (*Harry Potter and the Goblet of Fire*)

	Obra de Partida **JK Rowling (2000)**	Obra Traduzida **Lia Wyler (2001)**	Tradução da aluna **Safira Pedreira Cataldi**
1	*Harry Potter and the Goblet of Fire*	*Harry Potter e o Cálice de Fogo*	*Harry Potter e o Cálice de Fogo*
2	A thousand years or more ago, When I was newly sewn, There lived four wizards of renown, Whose names are still well known:	Há mil anos ou pouco mais, Eu era recém-feito, Viviam quatro bruxos de fama, Cujos nomes todos ainda conhecem:	Há mil anos ou algo assim, Eu era só um novo tecido, Viviam quatro bruxos famosos De nomes ainda hoje conhecidos:
3	Bold Gryffindor, from wild moor, Fair Ravenclaw, from glen, Sweet Hufflepuff, from valley broad, Shrewd Slytherin, from fen.	O valente Gryffindor das charnecas, O bonito Ravenclaw das ravinas, O meigo Hufflepuff das planícies, O astuto Slytherin dos brejais.	O corajoso Gryffindor Do norte de colinas campestres, O malicioso Slytherin Dos pântanos lá do leste; A honrada Ravenclaw Dos vales escoceses, E a bondosa Hufflepuff Dos vales galeses.
4	They shared a wish, a hope, a dream, They hatched a daring plan To educate young sorcerers Thus Hogwarts School began.	Compartiam um desejo, um sonho, Uma esperança, um plano ousado De, juntos, educar jovens bruxos, Assim começou a Escola de Hogwarts.	Com desejos e sonhos iguais, Um ousado plano pensaram Para educar jovens bruxos, A Escola de Hogwarts fundaram.
5	Now each of these four founders Formed their own house, for each Did value different virtues In the ones they had to teach.	Cada um desses quatro fundadores Formou sua própria casa, pois cada Valorizava virtude vária Nos jovens que pretendiam formar.	Cada qual a seu modo, então, casas próprias eles criaram Já que nos que iriam ensinar, Virtudes diversas valoravam.
6	By Gryffindor, the bravest were Prized far beyond the rest; For Ravenclaw, the cleverest Would always be the best;	Para Gryffindor os valentes eram Prezados acima de todo o resto; Para Ravenclaw os mais inteligentes Seriam sempre os superiores;	Para Gryffindor, maior estima Mereciam os mais valentes; Enquanto para Ravenclaw Melhores só os mais inteligentes;

7	For Hufflepuff, hard workers were Most worthy of admission; And power-hungry Slytherin Loved those of great ambition.	Para Hufflepuff, os aplicados eram Os merecedores de admissão; E Slytherin, mais sedento de poder, Amava aqueles de grande ambição.	Para Hufflepuff, os aplicados eram Merecedores de admissão; E Slytherin, sedento de poder, Amava aqueles de grande ambição.
8	While still alive they did divide Their favorites from the throng, Yet how to pick the worthy ones When they were dead and gone?	Enquanto vivos eles separaram Do conjunto os seus favoritos Mas como selecionar os melhores, Quando um dia tivessem partido?	Enquanto vivos separaram Do todo seus favoritos, Mas como selecionar Quando já tivessem partido?
9	‘Twas Gryffindor who found the way, He whipped me off his head The founders put some brains in me So I could choose instead!	Foi Gryffindor que encontrou a solução Tirando-me da própria cabeça Depois me dotaram de cérebro Para que por eles eu pudesse escolher!	Tirando-me da própria cabeça, Gryffindor achou a solução Um cérebro os quatro me deram, Para que eu fizesse a seleção!
10	Now slip me snug about your ears, I’ve never yet been wrong, I’ll have a look inside your mind And tell where you belong!	Coloque-me entre suas orelhas, Até hoje ainda não me enganei. Darei uma olhada em sua cabeça E direi qual a casa do seu coração!	Me encaixe até as orelhas, então Até hoje nunca me enganei Na sua cabeça vou espiar, E sua casa te direi!

ANEXO C

Tabela comparativa – Música 3 (*Harry Potter and the Order of the Phoenix*)

	Obra de Partida **JK Rowling (2003)**	Obra Traduzida **Lia Wyler (2003)**	Tradução da aluna **Safira Pedreira Cataldi**
1	*Harry Potter and the Order of the Phoenix*	*Harry Potter e a Ordem da Fênix*	*Harry Potter e a Ordem da Fênix*
2	In times of old when I was new And Hogwarts barely started The founders of our noble school Thought never to be parted:	Antigamente quando eu era novo E Hogwarts apenas alvorecia Os criadores de nossa nobre escola Pensavam que jamais iriam se separar:	Nos velhos tempos, quando eu era novo, E Hogwarts apenas alvorecia Os fundadores então achavam Que seu laço nunca se quebraria:
3	United by a common goal, They had the selfsame yearning, To make the world's best magic school And pass along their learning.	Unidos por um objetivo comum, Acalentavam o mesmo desejo, Ter a melhor escola de magia do mundo E transmitir seus conhecimentos.	Nutriam o mesmo desejo, Unidos os quatro em sintonia Ensinamentos partilhar, Na melhor escola de magia.
4	'Together we will build and teach!' The four good friends decided And never did they dream that they Might some day be divided,	"Juntos construiremos e ensinaremos!" Decidiram os quatro bons amigos Jamais sonhando que chegasse um dia Em que poderiam se separar,	"Juntos vamos criar e ensinar!" Disseram eles decididos Nem em sonho imaginaram Que um dia seriam divididos.
5	For were there such friends anywhere As Slytherin and Gryffindor? Unless it was the second pair Of Hufflepuff and Ravenclaw?	Pois onde se encontrariam amigos iguais A Salazar Slytherin e Godrico Gryffindor? A não ser em outro par semelhante Como Helga Hufflepuff e Rowena Ravenclaw?	Mais amigos que Slytherin e Gryffindor, Seria possível encontrar? Apenas em Hufflepuff e Ravenclaw, Se acharia talvez outro par.
6	So how could it have gone so wrong? How could such friendships fail? Why, I was there and so can tell The whole sad, sorry tale.	Então como pôde malograr a idéia E toda essa amizade fraquejar? Ora estive presente e posso narrar Uma história triste e deplorável.	Como tais amizades falharam? O que deu errado, então? Ora, estive lá e posso contar Essa história triste de montão.
7	Said Slytherin, 'We'll teach just those Whose ancestry is purest.' Said Ravenclaw, 'We'll teach those whose Intelligence is surest.'	Disse Slytherin: "Ensinaremos só Os da mais pura ancestralidade." Disse Ravenclaw: "Ensinaremos os De inegável inteligência."	Disse Slytherin: "Apenas aqueles De puro sangue vamos ensinar" Disse Ravenclaw: "Prefiro aqueles Cujo saber não se pode questionar."
8	Said Gryffindor, 'We'll teach all those	Disse Gryffindor: "Ensinaremos os	Disse Gryffindor: "Vamos ensinar aqueles

	With brave deeds to their name,' Said Hufflepuff, 'I'll teach the lot, And treat them just the same."	De nomes ilustres por grandes feitos." Disse Hufflepuff: "Ensinarei todos, E os tratarei com igualdade."	Por bravos feitos renomados." Disse Hufflepuff: "Eu ensino a todos, E sem distinção serão tratados."
9	These differences caused little strife When first they came to light, For each of the four founders had A house in which they might	Diferenças que pouco pesaram Quando no início vieram à luz, Pois cada fundador ergueu para si Uma casa que podia admitir	Diferenças que pouco importavam Quando começaram a existir, Pois cada um ergueu para si Uma casa para admitir
10	Take only those they wanted, so, For instance, Slytherin Took only pure-blood wizards Of great cunning, just like him,	Apenas os que quisesse, por isso Slytherin, aceitou apenas os bruxos De puro-sangue e grande astúcia, Que a ele pudessem vir a igualar,	Apenas quem quisessem, então Slytherin decidiu apenas aceitar Quem de puro sangue descendia, Com grande astúcia à sua similar.
11	And only those of sharpest mind Were taught by Ravenclaw While the bravest and the boldest Went to daring Gryffindor.	E somente os de mente mais aguda Tornaram-se alunos de Ravenclaw, Enquanto os mais corajosos e ousados Foram para o destemido Gryffindor.	Ravenclaw ensinava apenas Os de mente mais aguçada, E o destemido Gryffindor As personalidades mais ousadas.
12	Good Hufflepuff, she took the rest, And taught them all she knew, Thus the houses and their founders Retained friendships firm and true.	A boa Hufflepuff recebeu os restantes E lhes ensinou tudo que conhecia, Assim casas e idealizadores Mantiveram amizade firme e fiel.	A bondosa Hufflepuff cuidava do resto, Ensinando tudo que sabia E assim fundadores e suas casas Mantinham firme sintonia.
13	So Hogwarts worked in harmony For several happy years, But then discord crept among us Feeding on our faults and fears.	Hogwarts trabalhou em paz e harmonia Durante vários anos felizes, Mas então a discórdia se insinuou Nutrida por nossas falhas e medos.	Por muitos anos felizes, Hogwarts em harmonia viveu Até que, nutrida por falhas e medos, A discórdia, sorrateira, cresceu.
14	The houses that, like pillars four, Had once held up our school, Now turned upon each other and, Divided, sought to rule.	As casas que, como quatro pilares, Tinham sustentado o nosso ideal, Voltaram-se umas contra as outras e Divididas buscaram dominar.	As casas que, como quatro pilares, Nossa escola sustentaram Voltaram-se umas contra as outras E pelo poder brigaram.
15	And for a while it seemed the school Must meet an early end, What with duelling and with fighting And the clash of friend on friend	Por um momento pareceu que a escola Em breve encontraria um triste fim, Os duelos e lutas constantes Os embates de amigo contra amigo	Por um momento pareceu Que a escola um fim teria, Já que entre os antes amigos, Apenas duelos e brigas se via.
16	And at last there came a morning	E finalmente chegou a manhã	E afinal chegou um dia em que

	When old Slytherin departed And though the fighting then died out He left us quite downhearted.	Em que o velho Slytherin se retirou E embora a briga tivesse cessado Deixou-nos todos muito abatidos.	O velho Slytherin nos deixou E apesar do fim das brigas, Isso a todos muito abalou.
17	And never since the founders four Were whittled down to three Have the houses been united As they once were meant to be.	E nunca desde que reduzidos A três seus quatro fundadores As casas retomaram a união Que de início pretenderam manter.	Desde que os quatro fundadores Foram a três reduzidos, As casas jamais se uniram Como um dia foi pretendido.
18	And now the Sorting Hat is here And you all know the score: I sort you into houses Because that is what I'm for,	E agora o Chapéu Seletor aqui está E todos vocês sabem pra quê: Eu divido vocês entre as casas Pois esta é a minha razão de ser	Agora o Chapéu Seletor aqui está E todos sabem o porquê: Eu divido vocês entre as casas, Essa é minha razão de ser.
19	But this year I'll go further, Listen closely to my song: Though condemned I am to split you Still I worry that it's wrong,	Mas este ano farei mais do que escolher Ouçam atentamente a minha canção: Embora condenado a separá-los Preocupa-me o erro de sempre assim agir	Mas este ano irei um pouco além, Prestem muita atenção: Embora fadado a separá-los, Me encho de preocupação;
20	Though I must fulfil my duty And must quarter every year Still I wonder whether Sorting May not bring the end I fear.	Preciso cumprir a obrigação, sei Preciso quarteá-los a cada ano Mas questiono se selecionar Não poderá trazer o fim que receio.	É meu dever, eu sei A cada ano dividi-los Mas não deixo de pensar se assim Aproximo o fim temido.
21	Oh, know the perils, read the signs, The warning history shows, For our Hogwarts is in danger From external, deadly foes	Ah, conheço os perigos, os sinais Mostra-nos a história que tudo lembra, Pois nossa Hogwarts corre perigo Que vem de inimigos externos, mortais	Percebam os perigos, leiam os sinais, A história já veio avisar Inimigos mortais lá de fora, Podem nossa Hogwarts ameaçar.
22	And we must unite inside her Or we'll crumble from within I have told you, I have warned you… Let the Sorting now begin.	E precisamos nos unir em seu seio Ou ruiremos de dentro para fora Avisei a todos, preveni a todos... Daremos agora início à seleção.	Unidos devemos estar, Ou de dentro ruiremos Prevenidos serão, se avisados estão... A seleção então começaremos.