

**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
INSTITUTO DE LETRAS  
DEPARTAMENTO DE LÍNGUAS ESTRANGEIRAS E TRADUÇÃO  
PROGRAMA DE MESTRADO EM LINGÜÍSTICA APLICADA**

**JOHNWILL COSTA FARIA**

***OF MICE AND MEN*, DE JOHN STEINBECK: A ORALIDADE NA LITERATURA  
COMO PROBLEMA DE TRADUÇÃO**

**BRASÍLIA  
2009**

**JOHNWILL COSTA FARIA**

***OF MICE AND MEN*, DE JOHN STEINBECK: A ORALIDADE NA LITERATURA  
COMO PROBLEMA DE TRADUÇÃO**

Dissertação de mestrado apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Estudos de Tradução pelo Programa de Pós-Graduação em Linguística Aplicada da Universidade de Brasília.

Orientadora:  
Professora Doutora Válmi Hatje-Faggion

**BRASÍLIA**  
**2009**

F224o

Faria, Johnwill Costa.

Of mice and men, de John Steinbeck: a oralidade na literatura como problema de tradução / Johnwill Costa Faria. – Brasília: UnB / Instituto de Letras, 2009.

xi, 219 f. ; il. ; 30 cm.

Orientador(a): Válmi Hatje-Faggion.

Dissertação (mestrado) – Universidade de Brasília / Instituto de Letras / Departamento de Línguas Estrangeiras e Tradução, 2009.

1. Estudos de tradução. 2. Tradução literária. 3. Reescritura. 4. Oralidade.  
I. Hatje-Faggion, Válmi. II. Universidade de Brasília. III. Título.

CDU 82.035

## COMISSÃO EXAMINADORA



---

Professora Doutora Vámi Hatje-Faggion  
Universidade de Brasília (UnB)

Orientadora



---

Professora Doutora Sudha Swarnakar  
Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)

Examinadora Externa



---

Professora Doutora Cynthia Ann Bell dos Santos  
Universidade de Brasília (UnB)

Examinadora Interna

---

Professora Doutora Germana Henriques Pereira de Sousa  
Universidade de Brasília (UnB)

Suplente

Brasília, 17 de julho de 2009.

## DEDICATÓRIA

Ao meu saudoso pai, “Seu” João,  
que do plano etéreo onde agora habita,  
por certo, contempla feliz minha conquista.

À minha querida mãe, “Dona” Vilma,  
a quem principalmente devo  
o incentivo para minha formação cultural.

À minha doce esposa, Patrícia Emanuelle,  
que, com sua ternura, intelecto e amor,  
desempenhou um papel fundamental neste mestrado.

## AGRADECIMENTOS

Ao Criador, Agente Supremo, por minha vida e pela capacidade que me dotou.

À minha orientadora, professora Válmi Hatje-Faggion, por sua atenção vigilante, seus conselhos valiosos, e, sobretudo, por seu carinho, apoio e caráter.

Às examinadoras da banca, professoras Sudha Swarnakar, Cynthia Ann Bell dos Santos e Germana Henrique Pereira de Sousa, pela honra de tê-las presentes no ápice deste processo.

Aos professores da Universidade de Brasília que direta ou indiretamente me ajudaram durante as etapas deste mestrado – em especial, ao professor Álvaro Faleiros, por sua simpatia e pelo seu conhecimento transmitido.

A todos os funcionários, principalmente à Thelma, à Eliane e ao Guilherme.

Aos meus colegas de mestrado, pela amizade e companheirismo nas horas de angústia e de alegria.

Ao Ivan Pinheiro Machado, editor da L&PM, por sua atenção e tempo dispensados nas respostas ao questionário que lhe enviei.

À tradutora Ana Ban, por sua importante contribuição ao responder as minhas questões, e também por sua prontidão e desejo de me ajudar.

Aos meus mestres do passado e colegas de infância e juventude, companheiros que me ajudaram a formar e a consolidar minha bagagem intelectual e humana. Saudades...

“O que vale na vida não é o ponto de partida e sim a caminhada.  
Caminhando e semeando, no fim terás o que colher.”

Cora Coralina

“Valeu a pena? Tudo vale a pena  
Se a alma não é pequena.  
Quem quer passar além do Bojador  
Tem que passar além da dor.  
Deus ao mar o perigo e o abismo deu,  
Mas nele é que espelhou o céu.”

Fernando Pessoa

## RESUMO

Esta dissertação investiga a atividade tradutória como reescritura, ou seja, a tradução compreendida como um novo texto, construído conforme a subjetividade do tradutor, o qual também dirige seu olhar para o autor, o texto e a cultura de partida, e para a recepção em seus aspectos de aceitabilidade do que será o produto final. Entende-se que a recepção é constituída não só pelo público leitor geral, mas também por vários agentes inseridos na complexa dinâmica social, onde sempre imperam conceitos de ordem ideológica e de poder, que, conseqüentemente, vão interferir de alguma forma no processo de escolha, seleção e publicação da tradução. Estas idéias encontram subsídio na teoria dos polissistemas, particularmente na contribuição de intelectuais como Itamar Even-Zohar, Gideon Toury e André Lefevere, dentre outros. É esta a base teórica principal que fundamentará este trabalho, que consiste no estudo de alguns problemas de tradução, ou seja, as diferenças nem sempre conciliáveis entre a cultura do texto de partida e a cultura do texto de chegada. Dentre esses problemas que causam dificuldades ao tradutor, destaca-se a questão de como traduzir a língua oral utilizada pelos personagens de John Steinbeck em seu romance *Of mice and men*. Logo, será realizada uma análise descritiva e comparativa de três traduções desse romance publicadas no Brasil em diferentes épocas, todas sob o título comum *Ratos e homens*: a primeira tradução é de Érico Veríssimo (Porto Alegre: Editora do Globo, 1940); a segunda é de Myriam Campello (São Paulo: Círculo do Livro, 1991); e a terceira é de Ana Ban (Porto Alegre: L&PM, 2005). Para este propósito, como referência teórica de análise, será utilizado como ponto de partida o esquema teórico de descrição de traduções literárias de Lambert e Van Gorp (1985) (dividido em quatro estágios: *dados preliminares*, *macroestrutura*, *microestrutura* e *contexto sistêmico*). Os dados deste estudo indicam como a dinâmica social e seus agentes interferem no processo de elaboração de uma reescritura, tendo os usos da língua oral como uma dificuldade relevante para o tradutor. Deste modo, observa-se como e por que os tradutores de Steinbeck analisados aqui propõem soluções diferentes para a linguagem dos diálogos em *Of mice and men*, caracterizada como um dialeto estigmatizado da língua inglesa, mas que ganha perfis diferenciados nestas traduções brasileiras.

**Palavras-chave:** tradução literária – oralidade – variedades lingüísticas – reescrituras – John Steinbeck – *Of mice and men*



## ABSTRACT

This master's thesis investigates translating as a rewriting activity, that is, the translation is understood as a new text, constructed according to the translator's subjectivity, while looking towards the author, the text and the source culture, and towards the reception, in terms of the acceptability of what is to become the final product. It is understood that reception includes not only readers in general, but also several agents who are part of the complex social dynamics, where ideological and power concepts prevail, the consequence being that they will exert some manner of intervention in the processes involved in the choice, selection and publication of a given translation. These ideas find subsidies in the polysystem theory, particularly in contributions given by intellectuals such as Itamar Even-Zohar, Gideon Toury and André Lefevere, among others. This is the main theoretical basis sustaining this paper, consisting in the study of some translation problems, that is, differences that aren't always reconcilable, between the culture that gave rise to the original text and the target culture of that text. Of special notice, among the problems causing difficulties for the translator, is the question of how to translate the oral language used by John Steinbeck's characters in his novel *Of mice and men*. A descriptive and comparative analysis of three translations of this novel, published in Brazil in different periods, all under the common title *Ratos e homens*, will follow. The first translation is by Érico Veríssimo (Porto Alegre: Editora do Globo, 1940); the second, by Myriam Campello (São Paulo: Círculo do Livro, 1991); and the third, by Ana Ban (Porto Alegre: L&PM, 2005). To this end, as theoretical reference for our analysis, Lambert & Van Gorp's (1985) description scheme of literary translations (divided in four stages: *preliminary data*, *macro-level*, *micro-level* and *systemic context*) will be used as a starting point. The data on this paper indicate how the social dynamics and its agents interfere in the development process of a rewriting, when the use of oral language becomes a relevant difficulty for the translator. They make it possible to note how and why the Steinbeck's translators analyzed in this paper proposed different solutions for the language used in the dialogs found in *Of mice and men*, characterized as a stigmatized dialect of the English language, but which gains differing profiles in these Brazilian translations.

**Key words:** literary translation – orality – linguistic varieties – rewritings – John Steinbeck – *Of mice and men*

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	12
<b>1. CONSIDERAÇÕES SOBRE A ATIVIDADE TRADUTÓRIA E FUNDAMENTOS DA TEORIA DOS POLISSISTEMAS</b> .....	18
<b>1.1 A atividade tradutória: algumas considerações</b> .....	19
<b>1.2 A teoria dos polissistemas</b> .....	23
1.2.1 Fundamentos.....	23
1.2.2 Conceito de sistema e polissistema.....	25
1.2.3 Polissistema cultural.....	28
1.2.4 Sistema literário.....	30
1.2.5 Literatura traduzida como sistema: sistema canonizado vs. sistema não canonizado.....	31
<b>1.3 O papel das normas na tradução literária</b> .....	35
<b>1.4 As teorias da reescritura e das refrações</b> .....	41
<b>1.5 O esquema teórico de Lambert e Van Gorp para descrição de traduções literárias</b> .....	45
<b>1.6 Paratextos</b> .....	47
<b>2. CULTURA, LINGUAGEM E A TRADUÇÃO DE VARIEDADES LINGÜÍSTICAS NA LITERATURA</b> .....	50
<b>2.1 A necessidade de novas traduções</b> .....	50
<b>2.2 Aspectos culturais na tradução</b> .....	55
2.2.1 Visões de mundo: diferenças culturais e juízos de valor.....	55
2.2.2 Expressões idiomáticas.....	57
2.2.3 A sugestividade do título.....	59
2.2.4 Nomes próprios.....	61
2.2.5 Formas de tratamento e vocativos.....	66
<b>2.3 Linguagem e tradução</b> .....	68
2.3.1 Terminologia e conceitos da Lingüística.....	68
2.3.1.1 Idioma.....	68
2.3.1.2 Língua.....	68

2.3.1.3 Dialeto.....	70
2.3.1.4 Idioleto.....	71
2.3.1.5 Variedade lingüística.....	72
2.3.1.6 Registro.....	73
2.3.1.7 Norma-padrão.....	76
2.3.2 A linguagem na literatura escrita e traduzida.....	78
2.3.2.1 O prestígio da norma-padrão.....	78
2.3.2.2 Variedades lingüísticas na literatura escrita e traduzida.....	81
<b>2.4 A tradução de variedades lingüísticas e desvios da norma-padrão da língua.....</b>	<b>83</b>
<b>3. OF MICE AND MEN: ASPECTOS GERAIS E TRADUÇÕES.....</b>	<b>95</b>
<b>3.1 O escritor John Steinbeck – biobibliografia.....</b>	<b>95</b>
<b>3.2 John Steinbeck no sistema literário dos Estados Unidos.....</b>	<b>98</b>
<b>3.3 A obra <i>Of mice and men</i>.....</b>	<b>102</b>
3.3.1 Resumo expandido.....	102
3.3.2 A linguagem.....	106
<b>3.4 Traduções de <i>Of mice and men</i>.....</b>	<b>110</b>
<b>3.5 Os tradutores.....</b>	<b>112</b>
3.5.1 Érico Veríssimo: um escritor-tradutor na <i>Era Vargas</i> .....	112
3.5.2 Myriam Campello.....	116
3.5.3 Ana Ban.....	117
<b>3.6 As editoras.....</b>	<b>119</b>
3.6.1 A editora da Livraria do Globo.....	120
3.6.2 O Círculo do Livro.....	124
3.6.3 A editora L&PM.....	125
<b>4. ANÁLISE COMPARATIVA DE TRÊS TRADUÇÕES DE <i>OF MICE AND MEN</i>: ASPECTOS GERAIS.....</b>	<b>129</b>
<b>4.1 Dados preliminares.....</b>	<b>130</b>
<b>4.2 Macroestrutura.....</b>	<b>134</b>
<b>4.3 Microestrutura.....</b>	<b>137</b>
<b>4.4 Contexto sistêmico.....</b>	<b>147</b>

<b>5. A LINGUAGEM DE <i>OF MICE AND MEN</i> NAS TRADUÇÕES EM PORTUGUÊS BRASILEIRO: OUTROS ASPECTOS</b> .....	153
<b>5.1 A linguagem da narrativa</b> .....	153
<b>5.2 A linguagem dos diálogos</b> .....	159
5.2.1 O dialeto dos personagens.....	164
<b>6. CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	179
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	187
<b>ANEXOS</b> .....	197
<b>ANEXO I – EDIÇÕES DE <i>OF MICE AND MEN/RATOS E HOMENS</i></b> .....	198
<b>A – <i>Of mice and men</i>. Oxford: Heineman Educational Books Ltd, s.d.</b> .....	198
<b>B – <i>Ratos e homens</i>. Tradução de Érico Veríssimo. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1940.</b> .....	202
<b>C – <i>Ratos e homens</i>. Tradução de Myriam Campello. São Paulo: Círculo do Livro, 1991.</b> .....	205
<b>D – <i>Ratos e homens</i>. Tradução de Ana Ban. Porto Alegre: LP&amp;M, 2005.</b> .....	208
<b>ANEXO II – DADOS DA PEÇA TEATRAL ENCENADA EM 26 DE SETEMBRO DE 1956 NO TEATRO DE ARENA – SÃO PAULO</b> .....	211
<b>ANEXO III – FILME DIRIGIDO POR GARY SINISE (1992)</b> .....	212
<b>ANEXO IV – QUESTIONÁRIO RESPONDIDO PELA TRADUTORA ANA BAN</b> .....	213
<b>ANEXO V – QUESTIONÁRIO RESPONDIDO POR IVAN PINHEIRO MACHADO, EDITOR DA L&amp;PM POCKET</b> .....	215
<b>ANEXO VI – CRONOLOGIA DA GLOBALIVROS</b> .....	217

## INTRODUÇÃO

*Chega mais perto e contempla as palavras  
cada uma  
tem mil faces secretas sob a face neutra  
e te pergunta, sem interesse pela resposta,  
pobre ou terrível, que lhe deres:  
Trouxeste a chave?*

Carlos Drummond de Andrade

Dentre as modalidades de tradução escrita, a tradução literária constitui um grande desafio pelo alto grau de subjetividade dos textos de partida: a emoção e a sensibilidade são suas linhas mestras, que podem se apoiar em metáforas, jogos de palavras e todo tipo de metalinguagem que pode resultar em interpretações variadas, de acordo com os propósitos de cada autor. Nesse âmbito, os gêneros literários (e.g.: a poesia, o conto, o romance etc.), por suas particularidades, exigem do tradutor um grande esforço no sentido de preservar ou adaptar sua estrutura de maneira adequada. Cada um desses gêneros está submetido a uma forma mais ou menos rígida de composição, seguindo ou não as tendências de seu tempo e de sua cultura, e que, ao serem traduzidas para outra língua, não encontram, necessariamente, a mesma tipologia e tradição na cultura da língua de chegada. Outro complicador são os recursos literários, como ocorre na versificação (métrica, rimas, ritmo) e em efeitos sonoros mais comuns na poesia, como a aliteração e a assonância.

O romance, embora geralmente liberado das pressões da métrica e da rima, em que os efeitos sonoros desempenham um papel menor, ainda contém características que representam dificuldades para o tradutor: a sugestividade do título, os nomes próprios, a composição dos personagens e suas características em relação com a cultura de chegada, as variedades lingüísticas (idioma, língua, socioleto, dialeto, idioleto, norma-padrão e seus desvios etc.), tom e registro, dentre outras. A composição dos personagens, além do seu aspecto descritivo, pode lançar mão de outro recurso: os efeitos da língua oral, com toda a sua riqueza e peculiaridade, que podem caracterizar a informalidade da fala, reflexos momentâneos da emoção, ou mesmo definir o seu perfil, por exemplo, de acordo com a sua etnia, grupo social, nível social, gênero, faixa etária etc. Este último item representa um grande desafio para o tradutor, sobretudo, quando a língua ajuda a compor o perfil dos personagens, quando estes fazem uso dela em diálogos ou monólogos, com efeitos muitas vezes característicos da expressão oral, com toda a sua riqueza e peculiaridade em situações do discurso que expressam principalmente os níveis formal e informal da fala.

O presente estudo, por isso, realizará uma investigação detalhada do fenômeno “tradução de uma variedade lingüística estigmatizada<sup>1</sup> do inglês” escrita, representando a oralidade, e submetida a variáveis que influenciam o modo como as traduções são elaboradas: o próprio autor e a sua obra (o texto de partida), a subjetividade de quem traduz, as preferências do público leitor e os agentes institucionais. Estas variáveis estão submetidas a outros itens fundamentais: a cultura e o tempo, que são determinantes sobre as transformações da língua e as preferências e o gosto em relação aos seus usos.

Cada tradutor representa um universo sem igual, idiossincrático e sua subjetividade e personalidade se refletem no seu produto, voluntária ou involuntariamente. Se um mesmo texto for traduzido por várias pessoas, o resultado disso serão novos textos diferentes entre si. Portanto, este estudo utilizará o romance *Of mice and men*, de John Steinbeck, em três traduções brasileiras para a língua portuguesa, todas sob o título *Ratos e homens*: a primeira, publicada em 1940 pela editora Livraria do Globo – Porto Alegre – RS, de Érico Veríssimo<sup>2</sup>; a segunda, de Myriam Campello, publicada em 1991 pela editora Círculo do Livro – São Paulo, SP; e a terceira, de Ana Ban, publicada em 2005 pela editora L&PM – Porto Alegre – RS, as quais serão analisadas e comparadas a fim de se verificar as motivações e escolhas de cada tradutor ou dos agentes institucionais, levando em consideração as barreiras e limitações de duas culturas diferentes nesse intercâmbio e a dinâmica das línguas. Deste modo, percebe-se, de um lado, o escritor John Steinbeck, a época do lançamento do seu livro *Of mice and men* (1937) e seu público leitor anglófono; de outro,

---

<sup>1</sup> *Variedade lingüística estigmatizada* – conforme proposta terminológica de Marcos Bagno: “Na literatura sociolingüística, é comum opor *prestígio* a *estigma*. O estigma, em termos sociológicos, é um julgamento extremamente negativo lançado pelos grupos sociais dominantes sobre os grupos subalternos e oprimidos e, por extensão, sobre tudo o que caracteriza seu modo de ser, sua cultura e, obviamente, sua língua... Assim, para designar as variedades lingüísticas que caracterizam os grupos sociais desprestigiados do Brasil (...), sugiro que a gente passe a empregar a expressão *variedades estigmatizadas*” (BAGNO, 2005: 67).

Bagno se refere às variedades lingüísticas dos grupos sociais desprestigiados *do Brasil*, entretanto, por se entender que a questão *prestígio versus estigma* se trata de um fenômeno comum a várias sociedades humanas, inclusive à sociedade estadunidense, o termo *variedade lingüística estigmatizada* ganhou amplitude aqui, aplicando-se também ao dialeto da língua inglesa usado pelos personagens de *Of mice and men*, de John Steinbeck, foco desta dissertação de mestrado. Outros termos de uso freqüente neste trabalho, oriundos da Lingüística, (idioma, língua, variedade lingüística, dialeto, registro, tom etc.) serão discutidos e conceituados no capítulo 2.

<sup>2</sup> Outra editora que também publicou a tradução de Érico Veríssimo de *Of mice and men* (1968) foi a Bruguera. Segundo Lívio Lima de Oliveira (2007: 5), a Bruguera era outra editora importante que surgiu em meados de 1970 e tentou conquistar o público com uma coleção de livros de bolso. Tratava-se de uma filial de uma grande editora argentina comandada por Francisco Bruguera, em Buenos Aires. Fazia parte da sua coleção o catálogo *Livro Amigo*, “constituído por ficção brasileira e estrangeira (a maioria, já em domínio público) e anunciava um novo título a cada quinze dias”, conforme Hallewell (1985: 564) e Coutinho, apud Oliveira (2007: 5). A tradução de 1940, portanto, foi atualizada na edição de 1968, por causa da vigência de outro acordo ortográfico da língua portuguesa, de 1942.

os tradutores Érico Veríssimo, Myriam Campello e Ana Ban, cada qual com seu público leitor brasileiro situado em épocas distintas (décadas de 1940, 1960, 1990 e anos 2000, respectivamente) e suas traduções.

A metodologia de análise das traduções utilizada adota o esquema descritivo de Lambert e Van Gorp (1985: 42-53), disposto em quatro estágios, nesta ordem: *dados preliminares, macroestrutura, microestrutura, e contexto sistêmico*.<sup>3</sup> Este esquema favorece o estudo dos resultados na investigação de fatores de influência sobre as traduções em questão em aspectos amplos, incluindo-se não apenas as estratégias dos tradutores, mas também as dos agentes institucionais (editoras, revisores), o mercado de consumo e o próprio produto publicado (a tradução), dentre outros componentes de decisão no processo tradutório.

Os exemplos para análise serão selecionados considerando-se trechos do texto de partida em que a língua inglesa esteja expressa no dialeto inglês mencionado acima, em diálogos, mas também onde houver trechos relevantes da narrativa em inglês padrão (a tipologia textual onde predomina a escrita formal, de prestígio, em contraste com aquela variedade lingüística estigmatizada, característica da língua falada). De ambos os registros lingüísticos, ou no texto como um todo, outros itens que representem problemas de tradução serão expostos, como o título, os nomes próprios, itens lexicais, dentre outros.

Visando esclarecer questões pertinentes às traduções, sob o ponto de vista dos tradutores e das suas respectivas editoras, há neste trabalho dados obtidos por pesquisa em registros diversos, em documentos impressos (pesquisa bibliográfica), na rede mundial de computadores, a *Internet*. Os questionários foram utilizados com o objetivo de complementar dados, como as estratégias de cada tradutor e as políticas de cada editora.

É sempre interessante buscar informações sobre os profissionais da tradução, a fim de consolidar a pesquisa com argumentos e justificativas de quem realizou o trabalho. No caso de Érico Veríssimo, já falecido, as alternativas foram a pesquisa bibliográfica e a busca na *Internet*. Quanto às tradutoras Myriam Campello e Ana Ban, tentou-se, em primeiro lugar, realizar contatos pessoais. A partir dessas tentativas, apenas se conseguiu comunicação com Ana Ban, que respondeu a um questionário enviado por *e-mail*. Os dados obtidos esclarecem questões, por exemplo, sobre a composição de seu perfil como tradutora, sua argumentação sobre algumas soluções e preferências na tradução de *Of mice and men*, informações de motivação mercadológica, mencionando quais critérios foram utilizados para publicar sua tradução e até que ponto ela teve autonomia para executar a sua tarefa. De modo similar, foi

---

<sup>3</sup> *Preliminary Data, Macro-Level, Micro-Level, Systemic Context.*

obtido contato com a Editora L&PM, representada por Ivan Pinheiro Machado, o qual também respondeu a um questionário enviado por *e-mail*, também com questões que abrangiam o mesmo assunto, mas na perspectiva do editor. Visto que a editora Círculo do Livro já não mais existe, as informações sobre ela foram obtidas apenas pelas vias da pesquisa bibliográfica e da *Internet*, o que, aliás, foi também o caminho da pesquisa sobre a Editora do Globo, de Porto Alegre, incorporada às Organizações Globo em 1986 (TORRESINI, 1998 apud TORRESINI, 2004: 12).

A escolha de *Of mice and men* como objeto deste estudo se deve por ser de um autor premiado, John Steinbeck (por exemplo, prêmios *Pulitzer* de 1940, e *Nobel* de 1962), reconhecido mundialmente, com obras traduzidas para vários idiomas. De acordo com Goldstone e Payne (1974), apud Holmes (2004: 22-40), *Of mice and men* destaca-se entre as obras mais conhecidas e traduzidas de Steinbeck, além de apresentar personagens que utilizam em seus diálogos uma variedade lingüística regional e estigmatizada do inglês estadunidense. O autor procurou representar na escrita dos diálogos as marcas da oralidade, o que, pelos motivos apresentados aqui, pode ser um problema relevante para o tradutor literário. Essa linguagem está diretamente ligada ao contexto sociocultural em que a história se passa (zona rural da Califórnia, Estados Unidos, década de 1930, no período da Grande Depressão), o que pode derivar outras questões para o estudo de traduções. O problema da tradução da oralidade, como será visto, está relacionado a como diferentes tradutores encontram suas soluções, diante da sua perspectiva pessoal e de valores agregados conforme seu tempo, sua cultura e outras variáveis que podem exercer influência sobre o modo de traduzir, como os agentes institucionais.

Durante as análises das três traduções supracitadas, por conseguinte, foram constatados diferentes tratamentos dados a esse dialeto por parte de cada tradutor, resultando em diferenças notáveis principalmente no nível do registro escolhido, decrescente em grau de formalidade, desde a tradução de Veríssimo (1940), passando pelo trabalho de Myriam Campello (1991), até a tradução de Ana Ban (2005), esta, a que mais tenta se aproximar do nível de linguagem do texto de partida. Um dos problemas levantados considera o estudo de John Milton (2002) sobre romances clássicos traduzidos para o português entre 1945 e 1975, em que ele salienta que a prática do mercado editorial brasileiro tentava evitar a “mácula” dos desvios da norma-padrão do português em traduções de romances clássicos estrangeiros. As razões para essa conduta – anular variedades lingüísticas de baixo prestígio – merecem, portanto, serem abordados de forma mais sistemática.



As especificidades de uma língua na sua tentativa de transposição para outra podem se revelar inconciliáveis e apenas remediadas em compensações, perdas e acréscimos (manipulações) em virtude das diferenças entre as culturas do texto de partida e do texto de chegada. Assim, por exemplo, considerando-se o caráter evolutivo das línguas dentro das perspectivas histórica, geográfica e sociolingüística, alguém poderia cogitar, ao traduzir, ser possível encontrar ou até mesmo criar uma variedade lingüística “correspondente” à do texto de partida. Por outro lado, haveria também a opção de “estrangeirizá-la” (VENUTTI, 1998: 240-244). O que importa saber no tocante a qualquer uma dessas opções é até onde isso seria possível e adequado, se o que realmente se almeja é ser “fiel” ao texto “original”, ou, de outro modo, lançar mão de algumas liberdades e “traições” segundo a cultura do público leitor da tradução.

Quando se considera o público leitor, a recepção, é notável o fato de que, se o objetivo de um tradutor é ser lido e remunerado por seu trabalho, o seu produto deverá alcançar uma ampla divulgação, e a maneira mais comum é fazer isso pelo lado comercial. O tradutor, então, não poderá mais realizar sua tarefa a seu bel-prazer, e deverá submeter-se a certas tendências de mercado e às normas, explícitas e implícitas, dos agentes institucionais, que envolvem, por exemplo, a editora, que conta com suas normas para publicação (projetos de tradução) e revisores, e a complexa rede que compõe a sociedade, seu tempo, seu espaço e sua cultura. Para refletir sobre esses aspectos, pode-se encontrar respaldo na teoria dos polissistemas literários, idealizada e discutida por intelectuais como Itamar Even-Zohar, Gideon Toury e André Lefevere, que entendem a Literatura como um sistema manipulado, obedecendo a regras e restrições ditadas pela cultura das sociedades, num tempo e num espaço determinados.

Esta dissertação é composta de seis capítulos. No Capítulo 1 serão apresentadas considerações gerais sobre tradução, da teoria dos polissistemas. A partir daí será configurado um segundo momento da exposição, em que se discorrerá sobre essa teoria no que concerne a sua origem, seus fundamentos e seus desmembramentos, além de se explorar em detalhes as colocações de alguns teóricos dessa corrente que abordam o conceito de polissistema, a tradução como reescritura, razões e critérios que justificam novas traduções. Também farão parte deste arcabouço teórico considerações sobre o esquema de análise descritiva de traduções de Lambert e Van Gorp (1985).

O capítulo 2 se divide em três partes. Na primeira parte são feitas reflexões sobre dificuldades que o tradutor encontra na tradução literária e sobre o caráter temporário das traduções, devido às inconstâncias da língua sob influência da cultura e do tempo, tornando

necessária a renovação pelo surgimento de novas traduções de uma mesma obra. Na segunda parte são abordadas questões da linguagem no que concerne a conceitos da Linguística adotados nesta dissertação e os usos da língua na literatura como problema de tradução. E, na terceira parte, será dado um tratamento mais específico da linguagem na tradução, dedicada à tradução de variedades lingüísticas estigmatizadas na literatura.

No capítulo 3 serão apresentados o texto de partida e suas respectivas traduções. Essas informações incluem a biobibliografia do autor John Steinbeck, sua presença no sistema literário estadunidense e sua repercussão perante a crítica e o público mundial, além de dados sobre os tradutores brasileiros, as editoras e os diferentes contextos em que o texto de partida e suas reescrituras foram produzidos.

No capítulo 4, o esquema teórico de descrição de traduções literárias de Lambert e Van Gorp (1985) será adotado como ponto de partida para uma análise comparativa do texto de partida e suas respectivas traduções.

O capítulo 5 tratará de questões de estilo e linguagem das traduções analisadas, sobretudo a tradução do dialeto utilizado pelos personagens de *Of mice and men*.

O capítulo 6 constituirá as Considerações Finais, em que são retomados os principais aspectos do trabalho desenvolvido, com enfoque sobre os resultados das análises das traduções e seu respectivo texto de partida.

Não há a pretensão aqui de apenas descrever o que ocorre nessas três traduções publicadas, mas, sim, compará-las criticamente tentando interpretar cada texto no sentido de examinar o comportamento e as tendências de cada tradutor em suas escolhas tradutórias. Tais interpretações poderão gerar pontos de vista relevantes aos profissionais da tradução que se depararem com a questão da tradução de dialetos de baixo prestígio, deixando espaço para futuras pesquisas nesse campo, onde a abordagem não tenha se mostrado suficiente ou até mesmo onde ela seja omissa.

# 1. CONSIDERAÇÕES SOBRE A ATIVIDADE TRADUTÓRIA E FUNDAMENTOS DA TEORIA DOS POLISSISTEMAS

*Por entre as linhas incautas da leitura  
idéia insidiosa se insinua,  
como se sugerisse um outro texto  
mais vivo, extremo, e verdadeiro.*

Paulo Henriques Britto

Este capítulo destaca alguns pontos a respeito de pensamentos e tendências acerca da tradução dentro de um percurso histórico que se estende até o século XX, com o advento dos estudos pós-coloniais. Esta exposição visa abordar alguns aspectos sobre como a atividade tradutória viveu momentos diferentes, transições e mudanças de pensamento e atitude até a chegada dos pressupostos teóricos mais relevantes para este trabalho de dissertação: a teoria dos polissistemas. As reflexões advindas de um passado mais remoto, contrastadas com essa teoria criada no final da década de 1970 pelo israelense Itamar Even-Zohar, deixam entrever repercussões ou ecos que ainda são percebidos hoje, como no caso específico da influência francesa na cultura brasileira, via Portugal, por meio do classicismo das *belles infidèles*, conforme estudos de Milton (1998 e 2002). Daí cogita-se, por exemplo, que em traduções anteriores ao surgimento da teoria dos polissistemas (caso da tradução de *Of mice and men* por Érico Veríssimo, de 1940) a força dessa influência francesa seria mais marcante.

Com o advento dos estudos pós-coloniais, já no século XX, a postura crítica sobre a literatura, a lingüística e o *modus operandi* tradicional no traduzir deu gênese a outros fundamentos, como por exemplo, o formalismo russo, uma fonte que Even-Zohar utilizou para criar a sua teoria embasada no conceito de sistemas. A partir desse ponto será dado maior destaque aos fundamentos teóricos da teoria dos polissistemas, aperfeiçoada por Gideon Toury e explorada por outros estudiosos em suas derivações, encontradas, por exemplo, na teoria das refrações e da teoria da reescritura de André Lefevere. Neste âmbito, Lambert e Van Gorp (1985: 42-53) propõem um esquema teórico de descrição de traduções literárias, o qual será também apresentado.

## 1.1 A atividade tradutória: algumas considerações

Por muitos séculos, desde a origem das línguas e da inserção e inter-relação do homem nas mais diversas culturas e sua necessidade de comunicar e fazer-se entender, a tradução lhe serviu para esse fim. Observando-se a atividade tradutória no percurso histórico, várias opiniões e pontos de vista já foram emitidos. Na tradição ocidental, desde a Antigüidade, passando pela Idade Média e Renascimento, a idéia central sobre o tradutor e a tradução escrita está associada à imitação do texto original e ao respeito profundo ao seu autor. Durante os séculos XVII e XVIII, destacam-se duas tendências com características bem particulares: na Inglaterra, o período *Augustan*, e na França, a corrente das *belles infidèles*.

Milton (1998) aborda o período *Augustan* situando-o numa atitude dos tradutores ingleses, que tendiam a fazer versões livres, ou *libertinas*, mas que não assinalavam a liberdade completa. Bassnett (2003: 104) exemplifica isso com John Denham, o qual via igualdade entre o tradutor e o autor original, que operavam em contextos sociais e temporais bem diferenciados. Ele salientava que o dever do tradutor seria extrair do texto de partida “aquilo que considera ser o núcleo essencial da obra e reproduzir ou recriar a obra na língua de chegada”. De maneira geral, os tradutores do classicismo inglês estão ligados a uma teoria em que há certo balanço, certa flexibilidade no tocante à tradução, por vezes mais rígida, outras vezes mais livre, segundo a sensibilidade de quem a executa. Assim, os *Augustans* fornecem subsídios para reflexão no tocante a essa certa liberdade tradutória, num pêndulo que oscila entre a obediência servil ao autor e ao gosto do público.

Essa preocupação com “o gosto do público” se acentua nos tradutores franceses dos séculos XVII e XVIII, fazendo com que a liberdade, relativa nos ingleses, encontrasse toda a sua força e plenitude na França das *belles infidèles*. Assim, os franceses, “a fim de chegar à clareza de expressão e à harmonia de som, muitas vezes faziam acréscimos, alterações e omissões nas suas traduções” (MILTON, 1998: 55). Seligmann-Silva (2003) afirma que naquela época a tradução era basicamente concebida como imitação de um original, pensada no sentido da tradição clássica renascentista de imitação vinculada ao trabalho de *eleição*, imitação que embeleza o modelo, segundo a tradição da Antigüidade de que não existe *mimesis* sem criação, *poiesis*. No caso das traduções do francês Perrot d’Ablancourt, o que importa também é a recepção, ou seja, agradar o leitor.

Segundo Bassnett (2003: 8), na Europa imperialista do século XIX, quando o seu mundo conquistado se repartia em colônias constituídas nas Américas, África, Ásia e

Oceania, surge uma concepção marcante de tradução, que continha idéias associáveis ao colonialismo:

um original era sempre visto como superior à sua “cópia”, precisamente do mesmo modo que o modelo do colonialismo se baseava na noção da apropriação de uma cultura inferior por uma cultura superior. Como tal, a tradução estava condenada a ocupar uma posição de inferioridade relativamente ao texto de partida do qual se considerava proveniente.

Desse modo, o tradutor mantinha uma relação servil com o texto de partida, supostamente superior ao texto traduzido, à maneira de Dante Gabriel Rossetti, apud Bassnett (2003: 22-23), em sua afirmação de que o tradutor

fosse dono de sua própria vontade, e muitas vezes teria aproveitado determinada graça especial do seu idioma e da sua época: muitas vezes determinado ritmo lhe teria servido, se não fosse a estrutura do autor – ou determinada estrutura, se não fosse o ritmo do autor.

Numa outra postura, o tradutor tomaria o texto do original para ser “melhorado” e “civilizado”, conforme Edward Fitzgerald, apud Bassnett (2003: 23): “É para mim um deleite seja que liberdades forem com estes persas, que (penso eu) não são Poetas o suficiente para intimidarem quem o queira fazer, e que realmente carecem de um pouco de Arte para lhes dar o retoque final”.

À medida que o século XX se aproximava, percebiam-se mudanças de natureza e de metodologia nos estudos literários, rompendo os limites da Europa. Para Bassnett (2003: XX-XXI), essas transformações também eram percebidas nos estudos de tradução, antes de caráter demasiadamente eurocêntrico, agora com ramificações, por exemplo, na Índia, na China, nos países árabes, na América Latina e na África. Houve uma ênfase no fator ideológico e também no lingüístico, abrindo caminho para discussões bem amplas, segundo o discurso pós-colonial.

Bassnett e Trivedi (1999: 1-18) afirmam que, durante o período pós-colonial, as ex-colônias começaram a rebater as tendências eurocêntricas, fazendo surgir conceitos radicais de tradução. Isso fica demonstrado, por exemplo, nas traduções de feministas canadenses, na presença do Brasil e da escola indiana de tradução, os quais propuseram modos alternativos de se referir à tradução, em vez de tratá-la como uma atividade marginalizada. Bassnett (2003: XX-XXI) cita alguns exemplos dessa nova tendência de pensamento, como a perspectiva de Wole Soyinka, ao perceber o racismo implícito em textos literários, ou a metáfora brasileira do *canibalismo*, cunhada pelo movimento modernista, a

*antropofagia*: “a imagem do tradutor como canibal devorando o texto original num ritual que resulta na criação de algo completamente novo”, ou seja:

os *antropófagos* não desejam copiar a cultura Européia, mas devorá-la, aproveitando seus aspectos positivos e rejeitando os negativos, criando uma cultura nacional original que seria uma fonte de expressão artística, em vez de um receptáculo de formas de expressão cultural elaboradas em outro lugar. (JOHNSON, 1987, apud BASSNETT e LEFEVERE, 1998: 128-129)<sup>4</sup>

A questão da ideologia começa a ser discutida com mais ênfase, numa posição de confronto em relação às normas européias de se compreender as questões ligadas à prática tradutória, por exemplo, a velha visão imperialista sobre o estatuto inferior das traduções frente aos “originais”. Conforme Bassnett e Trivedi (1999: 5), a tradução foi, por séculos, um processo de mão única, em que os textos eram traduzidos para as línguas européias e para o consumo europeu, ao invés de se constituir um processo de intercâmbio verdadeiro, recíproco. Surgiu a metáfora da colônia como tradução, ou seja, os países colonizados eram a cópia (tradução) de um “original” (Europa). Algumas dicotomias, principalmente nas questões literárias, como centro (Europa) *versus* periferia (Império), sistema canonizado *versus* sistema não canonizado, forças conservadoras *versus* forças inovadoras etc., ao serem debatidas, deram margem ao surgimento de novas teorias que enxergavam as sociedades e a cultura como elementos dinâmicos, que interagem e se influenciam de modo recíproco.

Os formalistas russos – sobretudo com os trabalhos de Tynianov, entre outros, na década de 1920 – foram os primeiros a entenderem a literatura como sistema. A idéia central é a de que nesse sistema sempre existem disputas “entre forças conservadoras e inovadoras, entre obras canonizadas e não canonizadas, entre modelos no centro do sistema e modelos na periferia, e entre as várias tendências e gêneros” (MILTON, 1998: 184) e que o texto literário “não constitui um fato estático e isolado, mas parte de uma tradição e de um processo comunicativo” (FOKKEMA, apud VIEIRA, 1996: 106). A vertente estruturalista do Círculo Lingüístico de Praga, por sua vez, retomou alguns conceitos dos formalistas russos e valorizava a tradução como uma tarefa complexa, difícil, que, para o seu desempenho necessitava de muito mais que o mero conhecimento multilingüístico.

A partir da década de 1960 houve mudanças importantes na área dos estudos de tradução graças à crescente aceitação da Lingüística e da Estilística como elementos relevantes no estudo da crítica literária, e também pela influência do formalismo russo e do

---

<sup>4</sup> “The antropofagos do not want to copy European culture, but rather to devour it, taking advantage of its positive aspects, rejecting the negative and creating an original national culture that would be a source of artistic expression rather than a receptacle for forms of cultural expression elaborated elsewhere.”

círculo lingüístico de Praga. Surgem daí a teoria da recepção de Jauss e Iser (Escola de Constância), de abordagem geral, a teoria dos polissistemas de Itamar Even-Zohar e Gideon Toury, bem como as teorias da reescritura e das refrações, de André Lefevere. Estas três últimas estão geralmente associadas aos estudos de tradução (VIEIRA, 1996: 106). Durante esse tempo, os conceitos de *equivalência* e *fidelidade*, por exemplo, foram redefinidos, relativizados, e o leitor e a recepção ocuparam papéis importantes para o processo tradutório, graças a idéias herdadas do Pós-Estruturalismo de intelectuais franceses como Jacques Derrida, Michel Foucault e Roland Barthes.

A tomada de consciência por parte dos estudiosos da tradução começou a explorar os textos traduzidos, identificando neles a presença do discurso ideológico. Um exemplo disso é a coletânea de ensaios de Theo Hermans publicada em 1985, intitulada *The Manipulation of Literature*, e seus colaboradores afirmavam que “a tradução, tal como a crítica, a edição e outras formas de reescrita, é um processo manipulador” (BASSNETT, 2003: XVII). Essa manipulação pode ser explicada da seguinte forma<sup>5</sup>:

a escrita não acontece num vácuo, mas num contexto, e o processo de traduzir textos de um sistema cultural para outro não é uma atividade neutra, inocente, transparente. Pelo contrário, a tradução é uma atividade altamente controlada e transgressiva, assim, as políticas da tradução e do traduzir merecem uma atenção muito maior do que receberam no passado. A tradução tem exercido um papel fundamental na mudança cultural, e, quando consideramos a prática tradutória diacronicamente, podemos aprender muito acerca da posição das culturas receptoras em relação às culturas do texto de partida (BASSNETT, 1993: 160)<sup>6</sup>

Também Lefevere, apud Bassnett (2003: XXIII) se refere à tradução como “um dos processos de manipulação literária, uma vez que os textos são reescritos atravessando fronteiras lingüísticas e que essa reescrita ocorre num contexto histórico-cultural definido”. E Lia Wyler (2003: 11), por sua vez, estabelece que “toda reescritura (...) reflete uma certa ideologia e uma poética, cuja função é levar o receptor a reagir de uma dada maneira”. Para Moya, apud Santos (2008: 9), as idéias contidas em *The Manipulation of Literature* sintetizam, reúnem e fundem duas correntes de pensamento sobre a tradução estabelecidas já no final da década de 1970: os “Estudos de Tradução”, de James Holmes, em Amsterdam, e a

---

<sup>5</sup> Todos os textos em inglês ou outra língua, em notas de rodapé, foram traduzidos pelo autor desta dissertação, exceto em alguns casos, quando a autoria dessas traduções é referida.

<sup>6</sup> “Writing does not happen in a vacuum, it happens in a context and the process of translating texts from one cultural system into another is not a neutral, innocent, transparent activity. Translation is instead a highly charged, transgressive activity, and the politics of translation and translating deserve much greater attention than has been paid in the past. Translation has played a fundamental role in cultural change, and as we consider the diachronics of translation practice we can learn a great deal about the position of receiving cultures in relation to source text cultures.”

teoria dos polissistemas, de Itamar Even-Zohar e Gideon Toury, do grupo de Tel-Aviv. Forma-se então a Escola de Manipulação, embora haja algumas divergências com essa classificação. Também são considerados integrantes da Escola de Manipulação intelectuais como André Lefevere, José Lambert, Susan Bassnett, entre outros.

## **1.2 A teoria dos polissistemas**

### 1.2.1 Fundamentos

A teoria dos polissistemas foi desenvolvida por Itamar Even-Zohar, a qual recebeu também a contribuição de Gideon Toury, consolidando-se no final da década de 1970. Os teóricos desta linha vêem a literatura como um sistema dinâmico e complexo, em que os valores mudam constantemente em relação às várias obras e gêneros. Uma tradução, portanto, não pode ser analisada isoladamente, mas é vista como parte de uma rede de relações que inclui todos os aspectos da língua de partida, e este papel pode ser central ou periférico dentro do sistema de chegada. Esses teóricos também fazem suas reflexões sob o prisma da recepção, diferentemente do dogma antigo que relegava às traduções um papel menor, ancilar, e que se preocupava essencialmente com o “original” refletido com “fidelidade”. Também, se antes o tradutor deveria ficar “invisível” e submisso ao texto de partida, agora deixaria suas marcas visíveis numa posição de elemento criador e criativo. Outro nome importante dessa teoria é o de André Lefevere, um autor que demonstra uma preocupação maior com as implicações ideológicas da tradução, tendo desenvolvido ramificações da teoria dos polissistemas, ou seja, a teoria da reescritura, que analisa os mecanismos de poder, e a teoria das refrações<sup>7</sup>, relacionada ao conceito de sistema.

As bases da teoria dos polissistemas encontram-se principalmente no formalismo russo e no círculo lingüístico de Praga. A teoria dos polissistemas (ou abordagem sistêmica) contribuiu muito para o estabelecimento dos estudos de tradução como disciplina séria a partir dos anos de 1980, quando houve um grande despertar de interesse pela teoria e prática da tradução. Ao lado da teoria da recepção, ajudou a instituir os novos paradigmas que fizeram com que os estudos de tradução abandonassem os antigos referenciais, centrados em estudos

---

<sup>7</sup> Embora apresentem características específicas que as definem, a teoria da reescritura e a teoria das refrações podem ser entendidas como ramificações da teoria dos polissistemas, conforme explicação dada mais adiante, ainda neste capítulo.



estritamente lingüísticos que se preocupavam, essencialmente, em avaliar e prescrever as traduções, e que destacavam conceitos como equivalência e fidelidade ao texto de partida. Even-Zohar (1990: 9-10) entendia que os sistemas semióticos (cultura, linguagem, literatura, sociedade, por exemplo) poderiam ser mais bem compreendidos e estudados se fossem considerados como sistemas em vez de meros conglomerados de elementos diferentes entre si, e adotou uma abordagem funcionalista, baseada em *relações* que podiam ser vistas entre tais elementos.

Uma postura anterior, positivista, reunia dados e confiava no empirismo, levando em conta a sua *substância* material. Segundo Even-Zohar (1990), a abordagem funcionalista, baseada nas *relações*, portanto, tomou o lugar do positivismo, possibilitando conjecturar hipóteses sobre como os vários agregados semióticos operavam, abrindo-se um caminho para perceber leis que regem a diversidade e complexidade dos fenômenos, em vez de apenas registrá-los e classificá-los. Deste modo, os elementos semióticos começaram a ser analisados não só pelo espectro diacrônico e sincrônico, mas também por sua dinâmica complexa de inter-relações. Essa rede de inter-relações é integrada por esses elementos semióticos, cada qual dentro de seu *sistema*; se existem interações entre esses sistemas, pode-se compreender a soma desses sistemas como um *polissistema*.

Um polissistema, então, é uma estrutura aberta composta de vários sistemas ou redes simultâneas de relações que se interpenetram e se sobrepõem, em um processo incessante, dinâmico e flexível (EVEN-ZOHAR, 1990). Nesses sistemas há uma organização hierárquica em função das relações de poder neles existentes. Há num polissistema, portanto, uma posição dominante, central, e posições periféricas, variando em seu grau de força. A isso Even-Zohar chamou de *sistema canonizado* (central, mais forte) e de *sistemas não canonizados* (periféricos, mais fracos).

Os elementos do polissistema, entretanto, estão em luta incessante. Nessa disputa, elementos outrora periféricos podem ganhar força e se constituírem como centrais, canonizando-se. Por outro lado, se houver a perda da posição hegemônica, há a descanonização. Num sistema literário, por exemplo, valores estéticos constituídos anteriormente valorizados podem sentir a ação de mudanças provocadas por certas forças diversas e dinâmicas, como o tempo e a cultura, e perder força, cedendo lugar a novos valores mais prestigiados.

A vertente da teoria dos polissistemas de caráter descritivista, que foi desenvolvida em meados da década de 1970 por nomes como Gideon Toury, André Lefevere, José Lambert, Theo Hermans, Dirk Delabastita e Lieven D'hulst, e que se fundamenta no

entendimento de que a tradução é orientada por normas culturais e históricas, isto é, trata-se de uma atividade influenciada por diferentes contextos socioculturais localizados em certos momentos históricos. Essa influência se faz, por exemplo, sobre as motivações e a escolha dos textos a serem traduzidos, visando propósitos pré-determinados. O processo tradutório depende também de certas orientações, recomendações, ou mesmo a censura por parte da editora ou de outros agentes institucionais. Outras questões, como o que diz respeito à divulgação, a recepção e a avaliação das traduções, também são determinadas segundo o interesse e a participação de outros agentes, não só dos tradutores.

Os adeptos do descritivismo baseiam-se nos fundamentos da teoria dos polissistemas e seu referencial é a recepção, reconhecendo a tradução como um sistema que interage com vários outros sistemas semióticos do pólo receptor (num primeiro momento) e apresentam uma visão sistêmica da literatura. Assim, no polissistema literário, esses estudiosos consideram a literatura traduzida como um dos seus sistemas. Nos estudos descritivos, eles se direcionam para o sistema da literatura traduzida no intuito de examinar o comportamento dos tradutores, o qual é regido por normas no processo tradutório.

### 1.2.2 Conceito de sistema e polissistema

Even-Zohar (1990: 10-11) distingue o seu conceito de sistema daquele empregado por Saussure, da Escola de Genebra, que se refere a *sistema* como uma rede de relações estáticas (“sincrônicas”). Para Even-Zohar, essa rede de relações é dinâmica, suscetível a mudanças constantes.

Segundo Mark Shuttleworth (1998: 176), os vocábulos *sistema* e *polissistema* empregados por Even-Zohar são sinônimos; entretanto, polissistema surge como ênfase especial à natureza dinâmica do conceito de sistema, de modo a estabelecer um contraste, uma oposição mais forte ao sentido adotado pela tradição da escola lingüística de Genebra. Shuttleworth (1998: 176) ainda assevera a diferença de emprego dos conceitos relativos a *sistema*, *sistêmico* por parte de Even-Zohar quando se leva em conta a teoria da gramática funcional – ou sistêmica – de Michael Halliday. Assim, o modelo de Even-Zohar concebe o polissistema como “um conglomerado (ou sistema) heterogêneo, hierarquizado de sistemas

que interagem e provocam um processo dinâmico, contínuo de evolução dentro do polissistema como um todo” (SHUTTLEWORTH, 1998: 176) <sup>8</sup>.

Lefevre (1985: 223-224) preocupa-se em esclarecer o uso que faz do vocábulo *sistema*, que não tem nada a ver com *Sistema* – que tem sido usado comumente num sentido sinistro no que diz respeito a formas de poder contra as quais não se pode lutar, num tom kafkiano. Muito pelo contrário, esse crítico atribui a esse vocábulo um sentido utilizado para “designar um conjunto de elementos inter-relacionados que por acaso compartilham certas características que os distinguem de outros elementos não pertencentes ao sistema”<sup>9</sup>, ou nas palavras de Rapoport, apud Lefevre (1985: 224), “um sistema é uma porção do mundo que é percebida como uma unidade e que é capaz de manter sua ‘identidade’ a despeito de mudanças que acontecem nele”.<sup>10</sup>

Even-Zohar, em seus artigos *The Function of the Literary Polysystem in the History of Literature* e *The Relations Between Primary and Secondary Systems in the Literary Polysystem*, publicados em 1978, estabelece algumas idéias acerca do sistema literário, o qual, por se tratar de um fenômeno heterogêneo – um “sistema de sistemas” – seria, por isso, um polissistema com várias subdivisões.

No intuito de buscar uma definição para o vocábulo “sistema”, Ubiratan Paiva de Oliveira (1996: 67-74) apóia-se em Antônio Cândido (1975) e sua respectiva obra *Formação da Literatura Brasileira*, em que a literatura é tratada como “um sistema de obras ligadas por denominadores comuns, que permitem reconhecer as notas dominantes de uma fase”, onde esses denominadores seriam “um conjunto de pessoas que se constituiriam nos produtores literários, os receptores (o público) e um mecanismo transmissor ligando-os entre si” e “embora a obra literária seja sempre única e pessoal, na medida em que ela não alcançar ressonância, não tornar-se coletiva através da aceitação de um público, tal obra não existirá como literatura” (CÂNDIDO, 1975).

A partir dessas idéias, pode-se concluir que esses três elementos constituintes do sistema literário – produtor literário (o escritor), o público e o mecanismo transmissor (e.g., as editoras) – mantêm entre si uma ligação estabelecida por meio de “normas” que regem essa

---

<sup>8</sup> “a heterogeneous, hierarchized conglomerate (or system) of systems which interact to bring about an ongoing, dynamic process of evolution within the polysystem as a whole”.

<sup>9</sup> “designate a set of interrelated elements which happen to share certain characteristics which set them apart from other elements perceived as not belonging to the system.” Citação traduzida para o português por Vieira (1996: 143).

<sup>10</sup> “a system is a portion of the world that is perceived as a unit and that is able to maintain its ‘identity’ in spite of changes going on in it”.

relação. Essas normas podem ser implícitas ou explícitas. Por um lado, deve-se supor que tendências satisfazem o público leitor, as quais muitas vezes estão subentendidas sob o prisma da idéia geral que se faz da cultura receptora (normas implícitas). Por outro lado, os agentes de divulgação e distribuição da obra – geralmente com interesse pecuniário, lucrativo, voltado ao comércio – devem estabelecer critérios (normas explícitas) a fim de obter sucesso.

Para Cândido, o mecanismo transmissor (as editoras e a crítica especializada, por exemplo) deve assegurar uma continuidade, uma tradição, sem as quais o processo seria interrompido:

quando a atividade dos escritores de um dado período se integra em tal sistema, ocorre outro elemento decisivo: a formação da continuidade literária – espécie de transmissão da tocha entre corredores, que assegura no tempo o movimento conjunto, definindo os lineamentos de um todo. É uma tradição, no sentido completo do vocábulo, isto é, transmissão de algo entre os homens, e o conjunto de elementos transmitidos, formando padrões que se impõem ao pensamento ou ao comportamento, e aos quais somos obrigados a nos referir, para aceitar ou rejeitar. Sem esta tradição não há literatura, como fenômeno de civilização. (CÂNDIDO, 1975: 24)

A partir destas reflexões de Cândido, chega-se a um conceito de sistema, que consiste, portanto, na reunião de vários elementos que interagem regidos por normas – inconscientes ou conscientes, implícitas ou explícitas – as quais determinam e constituem padrões, tendências e, sobretudo, uma tradição cultural. Polissistema pode, então, ser definido como o agrupamento de vários desses sistemas integrados e que interagem e se influenciam numa relação mútua dentro de uma dinâmica complexa.

Quando se aplicam os conceitos acima à noção de sistema literário, percebe-se, na verdade, que se trata de um polissistema: seus elementos constituintes são os escritores e seu público visado mediados pelos agentes institucionais (editores, revisores, críticos etc.) responsáveis pela seleção, publicação, divulgação, distribuição e venda de livros. Cada um desses, observados isoladamente, também pode ser considerado como sistema individual, com características próprias. Mas, conforme o que já foi mencionado anteriormente, estes sistemas individuais interagem e são submetidos a influências mútuas, resultando na caracterização do sistema maior a que estão, de certa forma, hierarquicamente submetidos: o (poli)sistema literário. Com isso, chega-se à noção de polissistema como um “sistema de subsistemas”.

### 1.2.3 Polissistema cultural

Leila Darin (2006: 65-71), numa resenha do livro *Translating Cultures*, de David Katan (2004), dispõe algumas colocações que Katan faz sobre cultura. Num desses momentos, ela expõe como Katan aborda a influência que a cultura exerce sobre a comunicação em todas as suas manifestações, de ordem cultural e lingüística. Darin, então, sintetiza essas idéias no pressuposto de que todo e qualquer produto gerado por um contexto cultural é moldado de acordo com certas convenções, de acordo com os ditames de uma dada cultura. Esse contexto cultural, continua Darin, embora seja amplo e partilhado, é também, em grande parte, implícito e inconsciente.

Segundo Darin (2006), Katan entende a cultura como um sistema partilhado que interpreta a realidade e organiza as experiências. Esse crítico baseia-se em teóricos como Robinson (1988) e Bourdieu (1990), e desse modo concebe a cultura como um processo dinâmico e complexo, ou seja, “como sistema histórico, criativo, de símbolos e significados...” (ROBINSON, apud DARIN, 2006: 66), e também como um “sistema de estruturas internalizadas, esquemas comuns de percepção, concepção e ação, resultantes de inculcação e costume” (BOURDIEU, apud DARIN, 2006: 66).

Outro ponto relevante, relatado por Darin (2006), é que Katan afirma que cada um dos aspectos que fazem parte da cultura interliga-se a um sistema maior, ou seja, a Cultura, que compõe um todo bem marcado, com identidade própria, apesar das diferenças ou da heterogeneidade que esse sistema abarca. Darin (2006: 66) resume outras considerações de Katan assim: “toda cultura implica um conjunto implícito, ‘não aprendido’, de crenças, valores, comportamentos, estratégias e processos cognitivos”. Esses itens, reunidos em conjuntos (sistemas internalizados), e, por sua natureza dinâmica, são negociados com a “realidade externa” (a qual Katan chama de “representação”).

Even-Zohar (2005: 35) reconhece no “funcionalismo dinâmico” (o formalismo russo tardio, o estruturalismo tcheco, a semiótica soviética etc.) como as bases da sua teoria dos polissistemas: “a teoria dos polissistemas é basicamente uma continuação do funcionalismo dinâmico”<sup>11</sup>. Essa herança diz respeito, principalmente, ao conceito de sistema (aberto, dinâmico e heterogêneo) que, segundo esse crítico, cria condições favoráveis para as avaliações do pensamento relacional (isto é, a observação e análise do mundo semiótico em suas redes de sistemas que interagem entre si). Trata-se de uma visão que, a exemplo de

---

<sup>11</sup> “Polysystem theory is basically a continuation of dynamic functionalism.”

Lotman e da escola de Moscou-Tartu (apud EVEN-ZOHAR, 2005: 36), coloca as pessoas como leitoras tanto de textos como do mundo, de modo que se chegou a um conceito de como o mundo é modelado, o que permite concluir que tudo isso reunido constitui uma cultura, ou seja, “um conjunto de ferramentas de compreensão que permitem a vida social”<sup>12</sup>.

Pode-se afirmar, então, que a teoria dos polissistemas apresenta a cultura como um sistema maior (ou polissistema) que reúne outros sistemas e também se relaciona com outros sistemas paralelos: “em síntese, o pensamento relacional, especialmente em conexão com os sistemas dinâmicos, levou quase todos a estudar a cultura como um sistema geral, um conjunto heterogêneo de parâmetros, com o auxílio do qual as pessoas organizam sua vida”.<sup>13</sup> A partir dessas considerações sobre cultura, Even-Zohar (2005: 7-8) apresenta os conceitos de *bens e ferramentas culturais*:

Os bens culturais são um conjunto de bens que conferem ao seu possuidor riqueza, prestígio e um alto *status*; entretanto, a posse de tais bens está relacionada à sua transformação para o consumo de mercado, e logo, trata-se de valores de maior ou de menor apelo, em que os itens mais valorizados podem ser exemplificados por objetos, idéias, atividades e artefatos, rotulados como “originais”, “artísticos”, “espirituais” e assim por diante. A sua posse, assinala esse crítico, pode ser utilizada por pessoas ou entidades como forma de assumir algum tipo de controle sobre a sua respectiva comunidade; assim, o acesso a esses bens é restrito a grupos privilegiados da sociedade, os quais também definem o valor dessas posses. Compreende-se, a partir daí, que o acesso a esses bens motiva certas aspirações ou o desejo de reconhecimento que, nas palavras de Even-Zohar (2005: 8), “esta aspiração não é a busca abstrata de um vago sentido de respeitabilidade, mas sim um sentimento concreto que sempre funcionou no empenho pela sobrevivência e pela aquisição de poder determinante”.<sup>14</sup> É importante destacar que esses bens culturais, de natureza tangível ou intangível, possuem valor sujeito a mudanças, conforme os mecanismos e a dinâmica que atuam sobre a sociedade e seus sistemas: um determinado bem cultural pode ter alto valor, mas isso pode mudar, decaindo; por outro lado, o baixo prestígio de outro bem cultural pode se elevar.

---

<sup>12</sup> “*all of which together constitute a culture, an ensemble of comprehension tools which enable social life.*”

<sup>13</sup> “*In short, relational thinking, especially in connection with dynamic systems, has led almost everybody to studying culture as an overall system, a heterogeneous set of parameters, with the help of which human beings organize their life.*”

<sup>14</sup> “*This aspiration is not an abstract pursuit of some vague sense of respectability, but a concrete sentiment which has always worked in endeavors for survival and achieving deterring power.*”

No conceito de ferramentas culturais, a cultura é considerada como “um conjunto de ferramentas operacionais para a organização da vida, tanto no nível coletivo quanto no nível individual” (EVEN-ZOHAR, 2005: 10)<sup>15</sup>; essas ferramentas culturais se constituem em dois tipos: as *ferramentas passivas* e as *ferramentas ativas*.

As ferramentas passivas, segundo Even-Zohar (2005: 10), são procedimentos que ajudam a analisar, explicar e dar sentido à realidade para os seres humanos e pelos seres humanos, conforme a tradição hermenêutica, ou seja, a visão do mundo como “um conjunto de signos que precisam ser interpretados de modo a dar algum sentido à vida”<sup>16</sup>. Segundo os semióticos soviéticos Lotman e Uspenskij (1971 e 1978 apud EVEN-ZOHAR, 2005: 10), “O principal ‘trabalho’ da cultura [...] é a organização estrutural do mundo que nos cerca. A cultura é um gerador de ‘caráter estrutural’ e cria a esfera social ao redor do homem, o que, como a biosfera, torna a vida possível (neste caso, social, e não orgânica)”<sup>17</sup>.

As ferramentas ativas se diferenciam das passivas por estarem mais ligadas ao “agir” em vez do “compreender”. Segundo Even-Zohar (2005: 10), são procedimentos que, com os quais, tanto um indivíduo como uma entidade coletiva podem lidar com qualquer situação, e também produzir qualquer situação<sup>18</sup>. Na conceituação de Swidler (1986), apud Even-Zohar (2005: 10), a cultura é “um repertório ou ‘kit de ferramentas’ de hábitos, habilidades e estilos com os quais as pessoas constroem ‘estratégias de ação’”<sup>19</sup>.

#### 1.2.4 Sistema literário

Um polissistema pode ser entendido como um conjunto de sistemas menores, de modo similar a uma teoria matemática de conjuntos. Assim, o polissistema cultural, por exemplo, engloba outros sistemas menores (esses sistemas menores, por serem também complexos, também podem ser chamados de polissistemas). Um desses sistemas englobados

<sup>15</sup> “a set of operating tools for the organization of life, on both the collective and individual level.”

<sup>16</sup> “a set of signs which need to be interpreted in order to make some sense of life.”

<sup>17</sup> “The main ‘work’ of culture [...] is the structural organization of the surrounding world. Culture is a generator of “structuredness” and it creates social sphere around man which, like biosphere, makes life possible (in this case social and not organic). Tradução para o inglês de Segal (1974: 94 – 95 apud EVEN-ZOHAR, 2005: 10)

<sup>18</sup> “Active tools are procedures with the help of which both an individual and a collective entity may handle any situation encountered, as well as produce any such situation.

<sup>19</sup> “a repertoire or ‘tool kit’ of habits, skills, and styles from which people construct ‘strategies of action’.”

pelo polissistema cultural é o polissistema literário, do qual, naturalmente, faz parte a literatura.

Na perspectiva da teoria dos polissistemas, a literatura é apresentada como um fator ligado às atividades humanas em geral, e não como uma atividade social isolada, regulada por leis exclusivas. Não é mais enxergada como estática e distante, mas altamente cinética, com seus elementos em constante mutação (SNELL-HORNBY, 1988: 24). Assim,

todas as manifestações observadas, centrais ou periféricas, são consideradas elementos do sistema e, como tal, relevantes enquanto objeto de pesquisa. A consequência imediata de tal fato é o interesse, por parte dos pesquisadores, no estudo de gêneros, temáticas ou modelos textuais vistos como “menores” ou menos nobres, como é o caso da literatura traduzida” (MARTINS, 2008).

Even-Zohar (1990) afirma que dentro dos polissistemas literários existe o sistema de literatura traduzida. Segundo esse crítico, não se pode deixar de considerar o impacto das traduções e da sua função na sincronia e na diacronia de uma dada literatura; a literatura traduzida pode ser inovadora ou conservadora e ocupar uma posição central ou periférica.

É natural, portanto, concluir que essa posição da literatura traduzida afeta as normas tradutórias, as preferências literárias e a política editorial com respeito a material traduzido: “quando as obras traduzidas ocupam uma posição central, cria-se um clima propício à introdução de novos modelos poéticos baseados na forma do texto de partida, que disputam espaço com os modelos disponíveis na literatura do sistema-meta” (MARTINS, 2008).

### 1.2.5 Literatura traduzida como sistema: sistema canonizado vs. sistema não canonizado

O processo de continuidade literária, segundo as idéias de Cândido (1975: 24), mencionadas anteriormente, aproxima-se da concepção de sistema literário canonizado de Even-Zohar, bem como deixa margem para reflexões também acerca de uma descontinuidade ou renovação dos cânones literários. Diante do que Even-Zohar dispõe sobre “sistema canonizado” e “sistema não canonizado”, percebem-se semelhanças disso com o que Cândido (1975) chama de “arte de agregação” e “arte de segregação”: a arte de agregação está relacionada à experiência coletiva, visando a meios comunicativos acessíveis e, portanto, procura incorporar-se a um sistema simbólico vigente, utilizando o que já está estabelecido como forma de expressão de determinada sociedade. A arte da segregação, por seu turno,



empenha-se em renovar o sistema simbólico, em criar novos recursos expressivos e, para esse fim, dirige-se inicialmente a um número mínimo, reduzido de receptores, mas que se destacam da sociedade.

Desse modo, segundo Oliveira (1996: 69), a arte de agregação assemelha-se ao conceito de sistema canonizado, pois ambos os vocábulos reúnem a idéia da “utilização de fórmulas já consagradas em busca de uma mais fácil aceitação por um público menos exigente”. Por outro lado, a arte de segregação está associada a sistema não canonizado: há uma preocupação em “evoluir renovando-se”.

Esses postulados podem ser observados em Even-Zohar, que elaborou um discurso referente a uma tensão permanente no polissistema literário: existe uma disputa entre essas forças, que podem se movimentar do centro (sistema canonizado) para a periferia (sistema não canonizado) – numa ação centrífuga – ou no sentido contrário, da periferia para o centro – o que constitui uma ação centrípeta. Essa luta acontece numa perspectiva sincrônica, resultando numa transformação do eixo diacrônico, quando uma tendência se sobrepõe à outra. Há, entretanto, vários centros e várias periferias dentro de um polissistema. Para Even-Zohar, essas tensões dinâmicas e perpétuas são essenciais, pois os sistemas semióticos ficariam estagnados sem a renovação resultante desses processos.

Essa dinâmica pode ser ilustrada pela dialética entre a arte e a sociedade, as quais estabelecem influências recíprocas: o artista pode criar sua obra em função do público, obedecendo a certas regras e tendências tradicionalmente aceitas, ou então, de modo contrário, é o público que é cativado por novas tendências criadas pelo artista. Assim, quando um escritor está passivo à vontade do público, ele está obedecendo a um sistema já consagrado, “canonizado”. Quando acontece o contrário, o que há é a realização de uma vontade de transformação, com um novo exemplo, com novas idéias e percepções do escritor que se arrisca, tentando criar seu público. Agora, os elementos pertencentes a um sistema “não canonizado” tentam se “canonizar”. Oliveira oferece alguns exemplos dessa última postura, a “transgressão” dos escritores:

na literatura inglesa, tivemos o caso do romance *O Amante de Lady Chatterley*, de D. H. Lawrence que, por utilizar descrições à época consideradas exclusividade da literatura pornográfica, foi mantido sob proibição durante muitos anos. O mesmo aconteceu com *Ulisses*, de James Joyce. (OLIVEIRA, 1996: 70)

Oliveira (1996) destaca ainda a influência da imprensa como força transformadora das artes. Os romances de folhetim em moda no século XIX constituíam uma espécie de subcultura, por suas características de sempre procurar atender às expectativas de um público

leitor menos exigente, de gosto tido às vezes como duvidoso, que não seguia exatamente as normas mais requintadas de um sistema “superior”, canonizado. A conseqüência, porém, eram vendas mais lucrativas dos jornais.

Sabe-se que vários clássicos da literatura tiveram origem nessas publicações diárias. Os folhetins, por serem considerados naquela época como parte integrante de uma *subcultura*, constituindo-se como uma *subliteratura*, pertenciam, portanto, a um estrato do sistema não canonizado. Depois que esses folhetins se transformaram em clássicos da literatura universal, foram canonizados. Nesse sentido, Even-Zohar menciona Dostoievski e Charles Dickens, destacando a atitude destes escritores em seguirem os parâmetros popularescos para sua produção literária. Sobre Dickens, Oliveira traça algumas características da sua escrita:

flagrantemente sentimental por vezes, de tal modo que algumas de suas obras aparecem hoje envelhecidas, embora outras permaneçam, na verdade, ao utilizar elementos não-canonizados, Dickens acabou por trazer um novo alento à arte de seu tempo. Outra fraqueza de seus romances, a estrutura de seus enredos, pode ser diretamente atribuída ao fato de serem escritas para publicação seriada. Às vezes o autor tinha pouca idéia do que viria a seguir quanto seus leitores. Um outro aspecto em que fica evidente a presença do aspecto não-canonizado é o uso de estereótipos, típico da literatura periférica e que permanece sendo considerado um motivo para críticas à sua obra. É que ao delinear personagens, sua tendência era de exagerar os traços e carregar nas cores, o que fazia com que suas criações constantemente se equilibrassem na fronteira entre o aceitável e a caricatura. (OLIVEIRA, 1996: 71)

De modo semelhante, o tradutor literário, diante do exposto acerca de sistema literário canonizado e não canonizado, está, por conseguinte, obrigado a tomar um rumo definido em seu labor, e sua forma de traduzir deverá também seguir certas normas ou optar por uma espécie de transgressão. Um exemplo desse desafio é a língua do texto de partida, ela própria inserida nessa questão paradigmática, no que tange à conversão da mensagem que ela expressa para uma cultura diferente, falante de outro idioma. O uso de dialetos ou variedades lingüísticas que conferem aspectos da oralidade ao texto que fogem à norma lingüística padrão num romance ou conto constitui um problema de tradução que pode ser encarado de duas maneiras: uma consiste em traduzir essas variedades anulando os seus efeitos pelo uso da linguagem “correta”; a outra se dá na tentativa de adequar da melhor forma possível a língua utilizada na tradução aos efeitos produzidos pelos desvios da gramática prescritiva da língua de partida.

Even-Zohar (1990: 47) argumenta que existem correlações entre trabalhos traduzidos, da seguinte maneira: (a) no modo como seus textos de partida são selecionados pela literatura de chegada; e (b) no modo que normas específicas, comportamentos e políticas

são adotados. Ao desenvolver esse raciocínio, Even-Zohar (1990: 54-59) estabelece leis de interferência literária, em que considera *literatura* como a totalidade de atividades envolvidas com o sistema literário em questão. Segundo esse crítico, a interferência literária se define como um relacionamento entre literaturas, em que certa literatura A (literatura de partida) pode se tornar uma fonte de empréstimos diretos e indiretos para uma outra literatura B (literatura de chegada). Tais interferências, que podem ser de natureza unilateral ou bilateral, seguiriam princípios gerais, condições, procedimentos e processos (EVEN-ZOHAR, 1990: 58-59). Dentre os princípios gerais de interferência estabelecidos por Even-Zohar, destaca-se que sempre ocorre a interferência entre as literaturas, unilateral na maioria das vezes. Entre as condições para o surgimento e a ocorrência da interferência, por exemplo, Even-Zohar afirma que uma literatura de partida é selecionada por seu prestígio e domínio.

No caso específico das traduções em português brasileiro de *Of mice and men* examinadas nesta dissertação, alguns pontos da interferência discutida por Even-Zohar se realizam da seguinte forma: a seleção da literatura de partida por domínio pode ser vista pela atual posição hegemônica dos Estados Unidos e da língua inglesa em nível mundial. Neste caso, *Of mice and men*, do escritor norte-americano John Steinbeck ocupa uma posição privilegiada, graças ao poder político, econômico e cultural exercido pelos Estados Unidos desde as primeiras décadas do século XX, quando esse país surgiu como potência mundial. No caso do romance supracitado, como em outros, o seu prestígio alcançou uma visão nítida pelo papel desempenhado, por exemplo, pela sua difusão em outros meios semióticos, como o teatro e o cinema hollywoodiano, que atingiu outros países como o Brasil, conforme expõe Milton (2002: 13).

A questão do domínio como fator de interferência, segundo Even-Zohar (1990: 68-69), está sob condições extra-culturais: é natural que uma literatura dominante tenha prestígio, mas essa posição de domínio não é necessariamente resultante desse prestígio. Desta forma, o domínio pelo poder do tipo imperialista força o contato sobre um sistema e pode, assim, engendrar a interferência, apesar de encontrar alguma resistência pelo sistema dominado. Entretanto, tal questão não parece se aplicar ao caso de *Of mice and men*, em que se percebe a influência sobre o sistema brasileiro sob o prisma cultural, devido ao prestígio, de modo geral, de senso comum, que a cultura brasileira recebe a cultura dos Estados Unidos graças, pelo menos em parte, aos seus meios de difusão.

As pesquisas de Milton (2002: 52-62) sobre traduções em português brasileiro de romances clássicos estrangeiros revelam que a anulação da oralidade em dialetos estigmatizados ou sem prestígio foi a tônica geral até pelo menos a década de 1970.

Entretanto, percebem-se mudanças em relação a este comportamento conservador. Isto se deve em grande parte ao papel que a Lingüística assumiu a partir do final dos anos de 1960, lançando reflexões acerca do papel da língua e dos falantes, com ramificações de estudo em novas áreas como a Sociolingüística, ou seja, o estudo da língua em relação a fatores sociais (classe social, nível escolar, idade, sexo, origem étnica etc.), repensando as variedades lingüísticas. Como reflexo disso – apesar da persistência da postura purista ainda fortemente disseminada – as disciplinas ou áreas do saber ligadas ao estudo das línguas começaram a se preocupar com as implicações que existem por trás do uso da língua, quando, por exemplo, um determinado dialeto é sinônimo de poder e prestígio social, ocupando uma posição de pretensa superioridade em relação às outras variedades.

Tais mudanças são visíveis também na atividade tradutória, quando se observam tentativas de respeitar a variação lingüística utilizada na literatura, resultando em traduções que, mal ou bem, se esforçam em recriar as impressões do texto de partida. Mas isso não impede que a visão anterior conservadora ainda produza traduções que “corrigem” os desvios da norma-padrão. Algumas traduções brasileiras que utilizam a outra opção podem ser vistas nos seguintes exemplos: “a tradução do *Ulysses* por Antônio Houaiss, de 1965, que procura recriar muitos dos traços estilísticos originais, ainda que de uma maneira pessoal. Mais recentemente, a tradução do *The Color Purple* (1986) tentou reproduzir o inglês norte-americano dos negros” (MILTON, 2002: 59). O mesmo *Ulysses* tem outra tradução em português, mais atual, realizada por Bernardina da Silveira Pinheiro, publicada em 2005, e também tenta recriar os dialetos dos personagens de modo relativamente semelhante ao do texto de James Joyce. A tradutora Ana Ban, por sua vez, traduziu *Of mice and men*, de John Steinbeck (*Ratos e homens*, 2005), também com a intenção de respeitar o dialeto dos personagens, utilizando um dialeto brasileiro, segundo as convicções que essa tradutora julgou mais adequadas à tentativa de reprodução dos efeitos do texto de partida.

### **1.3 O papel das normas na tradução literária**

Gideon Toury contribuiu para a teoria dos polissistemas dando a ela uma maior formalização e tomando uma postura mais radical, focalizando o produto e não o processo da tradução. A discussão volta-se para o pólo receptor, pois é em função dele que a maioria das traduções existe. É pela perspectiva da recepção que os objetivos da tradução são traçados e determinados. As traduções existem pela necessidade que o público tem de compreender

mensagens e significados expostos numa cultura diferente da sua, os quais devem ser decodificados da melhor maneira possível. Toury, apud Vieira (1996: 133), afirma que as teorias da tradução precedentes são centradas na origem e, por isso, têm uma natureza “inevitavelmente diretiva e normativa, por considerarem a tradução como uma reconstrução do texto original”, pois focalizam “o ato da tradução que, de fato, procede do original; assim, as traduções são descritas pelo que elas não são”.

Tal crítica revela certa incoerência das teorias tradicionais no que tange a conceitos bastante discutidos e discutíveis como fidelidade e equivalência (abordagem prescritiva) na tradução. Se um texto traduzido pode ser considerado uma reconstrução do original, essa reconstrução jamais o resgatará em sua integridade, pois os significados nunca são estáveis. Para Derrida, apud Bassnett (2003: 15), a tradução, ao mesmo tempo em que assegura a sobrevivência do texto, torna-se, de fato, um novo “original” numa outra língua. Desse modo, quando se privilegia a atenção ao texto de partida, forçosamente se chegará à observação de “perdas” e “traições” na tradução, numa abordagem prescritiva, sobre o que se deve ou não se deve fazer.

A teoria dos polissistemas, portanto, desvia o centro das atenções dos debates sobre fidelidade e equivalência e examina o papel do texto traduzido no seu novo contexto, sem julgamentos sobre os procedimentos adotados na tradução. Em vez disso, procura compreender as mudanças de ênfase durante a transferência de textos de um sistema literário para outro.

Outra contribuição de Toury consiste na sua preocupação em fazer considerações sobre o conceito de norma, tomando-o como ponto importante para os Estudos da Tradução literária, descrevendo em alguns detalhes a sua natureza e o seu papel na tradução literária e tentando resolver questões que envolvem possíveis fontes e métodos para o estudo das normas de tradução. Em primeiro lugar, este crítico afirma que a tradução literária está sujeita a forças que restringem, limitam e, de certa forma, direcionam, norteiam esta atividade. Ele classifica essas forças entre dois extremos: regras objetivas e relativamente absolutas (que se aplicam de forma geral), de um lado, e de outro, idiosincrasias completamente subjetivas (que se aplicam de forma específica).

Entre estes dois pólos não há uma fronteira claramente distinta, mas sim uma situação intermediária que Toury designa por *normas*, constituídas por fatores intersubjetivos, ou seja, tipos de coerção – mais leves ou mais rígidos – que se inter-relacionam. Essa tipologia, entretanto, não é de todo rígida. Ela apresenta graus de relatividade conforme o sistema ou subsistema em que está inserida: as normas são específicas de acordo com cada

cultura e, ao mesmo tempo, são instáveis, moldando-se conforme as pressões sociais. Toury propõe o seguinte conceito de *norma*:

sociólogos e psicólogos sociais há muito tempo se referem a normas como a tradução de valores gerais ou idéias compartilhadas por uma comunidade – sobre o que é certo ou errado, adequado ou inadequado – em instruções de desempenho apropriado e aplicável a situações particulares, especificando o que está prescrito e o que é proibido, bem como o que é tolerado e permitido numa certa dimensão comportamental (...) (TOURY, 1995: 54-55)<sup>20</sup>

Segundo Toury (1995: 55), as normas são adquiridas pelo indivíduo durante a sua socialização e isso sempre implica em sanções – reais ou potenciais, negativas e também positivas. Para Wexler, apud Toury (1995: 55), “a existência de normas é uma condição *sine qua non* em exemplos de rotulação e regulamentação; sem uma norma, todos os desvios perdem sentido e se tornam casos de variação livre”.<sup>21</sup>

Estas considerações de Wexler sobre normas são aplicáveis em sentido geral. Toury (1995: 56-57) deixa isso mais específico no campo da atividade tradutória, a qual envolve pelo menos duas línguas e duas tradições culturais, ou seja, dois conjuntos separados de normas, as quais são diferentes e incompatíveis por natureza. O tradutor, bem como outros segmentos envolvidos no processo da tradução, tem de lidar com normas – conforme dito – relativamente instáveis. Toury (1995: 57-59) as divide em categorias ou grupos: *normas iniciais*, *normas preliminares* e *normas operacionais*.

Por *normas iniciais*, Toury entende a forma como a tradução é orientada, ou seja, segundo o texto e a cultura de partida (*source oriented*) ou segundo a cultura e o texto de chegada (*target oriented*). Neste caso, se a tradução é orientada conforme o texto e a cultura de partida, certamente haverá incompatibilidades com as normas e práticas da cultura e do texto de chegada, principalmente àquelas que vão além das normas e práticas meramente lingüísticas. Se, por outro lado, a segunda opção é tomada, os sistemas normativos da cultura de chegada serão postos em ação e haverá mudanças no texto de partida que, de modo quase inevitável, exigirão um preço a ser pago (perdas, acréscimos, manipulações). Então, e com

---

<sup>20</sup> “Sociologists and social psychologists have long regarded norms as the translation of general values or ideas shared by a community—as to what is right and wrong, adequate and inadequate—into performance instructions appropriate for and applicable to particular situations, specifying what is prescribed and forbidden as well as what is tolerated and permitted in a certain behavioural dimension (...)”

<sup>21</sup> “The existence of norms is a *sine qua non* in instances of labeling and regulating; without a norm, all deviations are meaningless and become cases of free variation”.

base em Even-Zohar<sup>22</sup>, enquanto que aderir às normas da cultura e do texto de partida determina uma tradução adequada, aceitar as normas da cultura e do texto de chegada determina a sua aceitabilidade.

As *normas preliminares* são aquelas que envolvem a seleção de textos para tradução considerando a ação de leitores especializados (tais como editores e revisores) durante o processo e o término do trabalho de tradução, quando, afinal, avalia-se o produto gerado (a reescritura). Segundo Toury (1995: 59), estas normas estão vinculadas a dois grupos de considerações que, não raro, estão interconectados: aquelas considerações ligadas à existência e à natureza real de uma política de tradução definida – responsável pela seleção de textos, segundo critérios específicos, a serem traduzidos num determinado momento do tempo – e aquelas relacionadas à orientação da tradução. Políticas diferentes podem se aplicar a diferentes subgrupos, seja em termos de tipos textuais (por exemplo, literários *versus* não literários) ou agentes humanos (por exemplo, diferentes editoras).

A relação desses subgrupos favorece amplo terreno para discussões que examinam as políticas de tradução. No caso das traduções indiretas (i.e., quando a tradução não é feita a partir da língua em que o texto foi originalmente produzido), por exemplo, existem níveis de tolerância, segundo um polissistema determinado. Assim, Toury faz os seguintes questionamentos:

a tradução indireta é, afinal de contas, permitida? Ao se traduzir, a partir de que línguas/tipos de texto/períodos (etc.) isso permitido/proibido/tolerado/ preferido? Quais são as línguas mediadoras permitidas/proibidas/toleradas/preferidas? Existe uma tendência/obrigação de marcar um trabalho traduzido como mediado, ou este fato é ignorado/camuflado/negado? E se for mencionado, a identidade da língua mediadora é fornecida também? (TOURY, 1995: 58)<sup>23</sup>

As *normas operacionais* se referem às decisões e escolhas tradutórias que envolvem o processo de tradução. Estas, por afetarem a matriz do texto, regem também, direta ou indiretamente, os relacionamentos obtidos entre os textos de partida e de chegada, ou seja, o que mais provavelmente permaneceria imutável e o que mudaria. Deste modo, Toury

<sup>22</sup> “An adequate translation is a translation which realizes in the target language the textual relationships of a source text with no breach of its own [basic] linguistic system” (EVEN-ZOHAR, 1975: 43, apud TOURY, 1995: 57). (“Uma tradução adequada é a que realiza as relações textuais de um texto de partida na língua de chegada sem nenhuma falha de seu próprio sistema lingüístico [básico].”)

<sup>23</sup> “is indirect translation permitted at all? In translating from what source languages/text-types/periods (etc.) is it permitted/prohibited/tolerated/preferred? What are the permitted/prohibited/tolerated/preferred mediating languages? Is there a tendency/obligation to mark a translated work as having been mediated, or is this fact ignored/camuflaged/denied? If it is mentioned, is the identity of the mediating language supplied as well?”

estabelece duas subcategorias para as normas operacionais: as *normas matriciais* e as *normas lingüístico-textuais*.

A razão de ser das normas matriciais é a correspondência em grau de similaridade entre o material lingüístico do texto de chegada e o texto de partida, ou seja, quando existe material da língua de partida para substituir o material correspondente da língua de partida. Deste modo, as normas operacionais (matriciais) determinam também “a plenitude da tradução, a posição ou distribuição desse material no texto e a sua segmentação textual” (SANTOS, 2008: 28).

As normas lingüístico-textuais, por sua vez, governam a seleção de material para formular o texto de chegada, ou substituir o material textual e lingüístico original. Podem ser tanto gerais (aplicando-se à tradução *qua* tradução) como particulares (quando elas se aplicam somente a um tipo textual específico e/ou modo de tradução).

Theo Hermans (1998: 51-72) também reconhece que as normas se expressam em prescrições, proibições, preferências e permissões, e que essas mesmas normas se legitimam por meio de valores institucionais e são transmitidas por meio de preceitos e exemplos, exercendo uma função reguladora geral. Esse crítico, no intuito de elaborar mais considerações acerca desse tema, utiliza um exemplo documental, verificando implicações sobre os processos e resultados de uma tradução de um padre flamengo, Adrianus de Buck, no contexto do século XVII, nos Países Baixos. Trata-se do trabalho desse religioso católico em traduzir do latim para o holandês uma obra de Boécio, em 1653, *O Consolo da Filosofia (De Consolatio Philosophiae)*. De Buck viveu num período em que o contexto político e religioso dos Países Baixos se dividia em dois segmentos: a região norte, de tradição protestante calvinista (por causa da influência francesa); e a região sul (Flandres), de tradição católica (devido à influência espanhola).

Essa obra de Boécio, com influência de Platão e Aristóteles, trata, basicamente, de momentos em que o autor, preso e às vésperas de ser executado, tenta se confortar com idéias filosóficas, numa postura estoíca. Entretanto, Hermans (1998: 52) percebeu nessa tradução de De Buck a presença da ideologia católica contra-reformista, pois esse padre tradutor apropriou-se do tema do texto de partida usando-o com um propósito específico: os leitores da tradução leriam Boécio num momento de “necessidade”, pois a expansão francesa (calvinista) já estava chegando àqueles arredores. Além disso, De Buck tomou o discurso de Boécio como católico, por exemplo, a noção cristã do livre-arbítrio, refutada pelos calvinistas, uma das razões por que Boécio não era traduzido por eles; assim, o Boécio de De Buck, afirma



Hermans, representa uma tradição tradutória diferente daquela da região norte francesa dos Países Baixos, durante o século XVII.

Hermans (1998: 55) afirma que as convenções sociais, as normas e regras estão intimamente ligadas a valores, sendo que uma norma abrange o entendimento do que uma dada comunidade se refere como correta e apropriada. Então, a força diretiva de uma norma está ali para assegurar e manter esses valores, daí Hermans conclui que se as normas são relevantes para o ato da tradução, então a tradução nunca está livre de valores. Deste modo, ao tomar Boécio como escritor católico, De Buck demonstra uma percepção é ideológica, perspectiva, sobredeterminada e manipuladora.

Num trabalho anterior, Hermans (1993: 69-88) discute sobre o papel da tradução como modelo em dois sentidos: como a construção de um “modelo” de um texto de partida (quando esse crítico faz analogias com a teoria dos modelos de Max Black), e como um tema relacionado a implicações socioculturais, em que se percebe a presença de normas que regem o processo tradutório (quando Hermans leva também em conta o lugar e a função de modelos discursivos e protótipos em relação a normas). Ao tomar o segundo aspecto, o das normas, Hermans considera a tradução como uma atividade que envolve uma rede de agentes ativos, retomando alguns aspectos que estão ligados à discussão sobre o papel das relações socioculturais, em que os sujeitos constroem e reconhecem relações e, como seres sociais, vistos tanto como individualmente como em grupos reconhecidos por uma identidade, que sempre têm certos preconceitos e interesses.

A tradução, portanto, conclui Hermans, é uma questão de transações entre grupos que têm interesses. Assim, se traduzir significa realizar transformações semióticas em que há escolhas, alternativas, decisões, estratégias, fins e objetivos regidos por normas (1993: 77). As normas, continua o crítico, são como versões mais fortes das convenções sociais. Hermans explica que as convenções sociais, entretanto, são apenas uma questão de hábitos precedentes e compartilhados e, por isso, são expectativas compartilhadas, enquanto que as normas sociais, apesar de guardar semelhanças com as convenções, são mais arbitrárias e diretivas, assim, não apenas se esperam determinados comportamentos, mas também como se *deve* comportar. Portanto, ao se considerar normas, há não só expectativas, mas também *obrigações, proibições, tolerâncias e permissões* (HERMANS, 1993: 80-81).

Aplicando-se isso ao exemplo da tradução de Boécio realizada por De Buck, supracitada, pode-se refletir sobre duas perspectivas naquele contexto dos Países Baixos do século XVII: Boécio não traduzido pela parte norte protestante *versus* Boécio traduzido por De Buck na parte sul, ou seja, valores antagônicos colocados frente a frente sob a perspectiva

de um texto de partida negado ou aceito, mas manipulado. Dessa forma, duas ideologias tomam um mesmo texto conforme seus propósitos (escolhas, alternativas, decisões, estratégias, fins e objetivos regidos por normas) individuais e divergentes.

Chesterman (1993: 1-20), por sua vez, leva em conta os processos e resultados da tradução, ao que denomina *normas de tradução*, alegando que o estudo dessas normas de tradução possibilita aos estudos de tradução o agrupamento de dados, uma preparação para que se destina tanto à descrição quanto à avaliação das traduções. Chesterman divide as normas de tradução dois segmentos: (a) as *normas profissionais*, que se relacionam com o processo de tradução (normas de responsabilidade, comunicação e de relação entre a cultura/texto de partida e a cultura/texto de chegada); e (b) as *normas de expectativa*, que se referem ao resultado da tradução (o produto final), levando em conta as expectativas do público leitor.

#### 1.4 As teorias da reescritura e das refrações

André Lefevere, referindo-se à teoria literária moderna e citando Steiner, afirma que os formalistas russos viam a cultura como:

um ‘sistema de sistemas’ complexo, composto de vários subsistemas como a literatura, a ciência e a tecnologia. Inseridos nesse sistema geral, os fenômenos extra literários não se relacionam com a literatura de uma maneira simples, mas em interação com os subsistemas, segundo a lógica da cultura a que pertencem. (LEFEVERE, 1992: 11)<sup>24</sup>

Lefevere (1992: 11-25) também afirma que dentro desse conjunto complexo de inter-relações entre subsistemas, a Literatura é um sistema “manipulado”, pois consiste de textos (objetos) e agentes humanos que lêem, escrevem e reescrevem textos. Sob esta ótica, podemos enxergar os tradutores, os críticos, os historiógrafos, os editores e antologistas emitindo suas opiniões e juízos segundo as suas concepções a respeito de um trabalho literário. Essa atuação consiste em que, de certa forma, podemos considerar como a reescritura de uma obra. Dentro da abordagem sistêmica, o sistema maior (sistema social) engloba outros, os quais não são estanques, imutáveis, pois estão abertos à influência mútua,

---

<sup>24</sup> “a complex “system of systems” composed of various subsystems such as literature, science, and technology. Within this general system, extraliterary phenomena relate to literature not in a piecemeal fashion but as an interplay among subsystems determined by the logic of the culture to which they belong.”

segundo a lógica da cultura. Lefevere (1992: 14), então, faz a seguinte pergunta: “(...) quem controla a ‘lógica da cultura’?” É ele mesmo quem dá a resposta, afirmando que há dois fatores atuantes. O primeiro fator é interno e pertencente ao sistema literário; o segundo, por sua vez, é externo, está fora desse sistema. O primeiro – constituído por profissionais como críticos, revisores, professores, tradutores – tenta controlar o sistema literário internamente a partir dos parâmetros definidos pelo segundo, a *patronagem*, ou seja:

“(...) algo como as forças (pessoas, instituições) que dão impulso ou causam empecilhos à leitura, à escrita e à reescrita da literatura. (...) Em geral, a patronagem está mais interessada na ideologia da literatura do que em sua poética, e pode-se dizer que o patrono ‘delega autoridade’ ao profissional no que diz respeito à poética. (LEFEVERE, 1992: 15)<sup>25</sup>

Lefevere explica que a patronagem normalmente está mais interessada na ideologia da literatura do que em sua poética. Isso pode ser determinante, por exemplo, na tradução literária, que, por objetivos comerciais ou morais, por exemplo, devem-se seguir algumas “normas” e não necessariamente o livre arbítrio e o gosto do tradutor. Esse crítico afirma que a patronagem consiste de três elementos: a ideologia, o aspecto econômico e o *status*, os quais podem interagir em várias combinações. A ideologia age como imposições sobre a escolha e o desenvolvimento tanto da forma quanto do conteúdo em questão, num sentido que não se aplica somente à esfera política: “a ideologia seria vista como o produto acabado da forma, da convenção e da crença que comanda nossas ações”<sup>26</sup> (JAMESON, apud LEFEVERE, 1992: 16). O componente econômico diz respeito aos ganhos materiais, por exemplo, o pagamento do tradutor ou escritor feito pelo patrono, incluindo-se aí os direitos autorais sobre a venda de livros ou o emprego desses profissionais da escrita como professores ou revisores. Lefevere assinala que o componente econômico muitas vezes não se dissocia do componente ideológico: é preciso agradar ou, pelo menos, não contrariar a fonte de rendimentos. Do contrário, perde-se o favor em troca de possíveis retaliações, as quais, em tempos mais antigos como o de Chaucer ou o de Shakespeare, podiam significar até mesmo a prisão ou a morte. Por último, o *status* liga-se ao fato de que a aceitação da patronagem implica uma integração do profissional a certo grupo social de prestígio e seu estilo de vida, por vezes requintado.

---

<sup>25</sup>“(…) something like the powers (persons, institutions) that can further or hinder the reading, writing, and rewriting of literature. (...) Patronage is usually more interested in the ideology of literature than in its poetics, and it could be said that the patron ‘delegates authority’ to the professional where poetics is concerned.”

<sup>26</sup> “Ideology would seem to be that grillwork of form, convention, and belief which orders our actions”.

A patronagem, conforme explica Lefevere, é exercida por indivíduos isolados ou grupos de pessoas, como um grupo religioso, um partido político, uma classe social, a realeza e sua corte, publicadores e também os meios de comunicação. Percebe-se, assim, a força da ideologia agindo sobre a sociedade e a cultura. Portanto, a ação das academias, da censura, da crítica especializada e dos estabelecimentos educacionais, se não regulam diretamente a escrita da literatura, pelo menos regulam a sua distribuição. Desta forma, se alguém deseja expressar sua criação artística, ela deve estar de acordo com a ideologia da patronagem. Lefevere classifica a patronagem em diferenciada e não diferenciada: ela é não diferenciada quando seus três componentes (a ideologia, o fator econômico e o *status*) estão sob o controle de um só patrono, como num exemplo que ocorria no passado, quando um rei absolutista fazia com que um escritor ingressasse na sua corte, dando-lhe uma pensão. É diferenciada quando o sucesso econômico é relativamente independente de fatores ideológicos, e não traz, necessariamente, *status* consigo, conforme o caso da maioria dos autores de *best-sellers* contemporâneos.

A palavra *refração*, cunhado por Lefevere e aplicado aos estudos da tradução, surgiu nos anos de 1980, substituindo metáforas tradicionais, como a da tradução como pintura ou espelho do original. A pintura remete à *imitação*, enquanto que o espelho deixa um *reflexo*. Estes dois vocábulos também deixam transparecer a idéia de um produto ou resultado em função de um *original*, ou seja, um ponto de partida focado no *emissor*: a cultura e a língua de partida e a preocupação de reproduzi-las com *fidelidade*. Refração pode significar, no contexto da Física, a modificação da forma ou da direção de uma onda ao atravessar uma interface que separa dois meios. Também se refere ao fenômeno da luz atravessando um espectro, acontecendo um desvio. A partir destas definições, pode-se afirmar que, quando há modificação da forma, ocorre uma distorção; quando há modificação da direção, ocorre um desvio. Conclui-se daí que refração, no sentido mais literal deste exemplo, não possui caráter ativo, mas passivo: a luz atravessa um espectro e é refratada, sofrendo desvio ou distorção.

Quando o conceito de refração foi aplicado aos estudos de tradução, criou-se uma nova metáfora: pode-se entender a luz como a cultura e a língua de partida incorporadas num texto escrito; o espectro são os agentes da recepção responsáveis pela interpretação, adaptação, adequação e reconstrução desse texto resultando na sua refração (desvio, modificação), ou seja, num novo produto, sendo que os agentes da recepção atuam conforme regras ou normas ditadas por seu *sistema* ou *subsistema*. Portanto, entende-se que esta concepção está voltada não para o emissor, mas para o *receptor*, encaixando-se nas idéias apregoadas pela Escola de Manipulação, à qual estão vinculados os teóricos da teoria dos

polissistemas. Assim, Lefevere (1982: 4) explica as refrações como a adaptação de uma obra literária a um público diferente, com a intenção de influenciar a forma como o público lê a obra e constituem um fato e se manifestam na tradução, crítica, historiografia, ensino, antologias etc.

Lefevere, ao desenvolver suas idéias, acabou encontrando um elemento que, aliás, já estava implícito nos seus argumentos sobre refrações: os mecanismos de poder. Se uma obra literária pode sofrer adaptações com a *intenção de influenciar* a forma como o público a lê, fica claro que tais alterações não podem ser gratuitas. Se há uma intenção, existe, não raro, a atuação de formas de poder que resultam numa *reescritura* do texto. Eis então o pressuposto da teoria da reescritura.

Conforme Else Vieira (1996: 143), foi em meados da década de 1980 que Lefevere pouco a pouco começou a substituir o termo “refrações” por “reescrita”, expandindo o constructo teórico de sistema, designado por “um conjunto de elementos inter-relacionados que por acaso compartilham certas características que os distinguem de outros elementos não pertencentes ao sistema” (LEFEVERE, 1985: 223-224).<sup>27</sup>

Voltando às idéias de Lefevere supramencionadas, pode-se afirmar que, se há controle, este é exercido por elementos internos e externos ao sistema. Os elementos internos são os intérpretes, os críticos, os revisores, os professores de literatura etc. (refratores ou reescritores) que exercem formas de repressão, que pode ocorrer pela simples exclusão da obra literária ou, mais comumente, pela sua adaptação de forma que ela atinja o grau necessário de correspondência à poética ou à ideologia da sua época. O segundo elemento, externo, é a patronagem, ou as pessoas e instituições que tanto podem promover, incentivar ou reprimir, restringir e obstruir a escrita, a leitura ou reescrita da literatura.

É bem visível o grau de identificação entre os termos refração e reescrita, chegando, às vezes, a serem usados como sinônimos um do outro. Se refração está ligada a sistema, e reescritura está ligada a mecanismos de poder, percebe-se uma relação que consiste nas refrações produzidas sob influência das normas de um sistema, mas estas normas podem estar sob o uso de pessoas que detêm alguma espécie de poder. Então, o elemento principal que distingue o primeiro termo do outro são os *mecanismos de poder*.

Em seu estudo sobre as traduções de contos de Machado de Assis para o inglês, Hatje-Faggion (2006) destaca que, no caso desse escritor brasileiro, dentre as inúmeras influências que podem ser determinantes na tradução literária, as razões comerciais, por

---

<sup>27</sup> Vide Vieira (1996: 141) e nota nº 9 desta dissertação.

exemplo, podem interferir em certas decisões: “quem vai ser traduzido, quais obras serão selecionadas, quando e com que impacto”. Nesse sentido, Ria Vanderauwera (1985: 37) distingue dois tipos de tradução: a *embaixadora* ou *metaliterária* e a *de consumo*. Se a tradução é de caráter embaixador ou metaliterário, os propósitos não são comerciais, mas sim, culturais, com a intenção de valorizar determinada cultura, por exemplo, oferecendo a estudantes da língua e/ou da literatura de partida um material básico. Assim, autores e obras relevantes dessa cultura em evidência tornam-se disponíveis a outro público, pertencente a outra cultura. No caso da tradução de consumo, os textos são escolhidos para tradução, recebendo um tratamento, uma apresentação conforme as rotinas de edição de texto e preferências literárias da cultura de chegada.

O seguinte comentário de Bagby Júnior, apud Hatje-Faggion (2001: 144), por exemplo, atesta a função embaixadora das traduções para o inglês do romance *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, realizadas por Helen Caldwell: “a tradução é boa e prática para alunos pouco familiarizados com o autor”, o que comprova que se trata de uma tradução indicada para um público de chegada falante de inglês com intenção educativa. Em resumo, a tradução embaixadora ou metaliterária tem a motivação de valorizar a cultura do texto de partida e o seu intercâmbio com a cultura de chegada, enquanto que a tradução de consumo prima pelo lucro, seguindo as expectativas comerciais. Cada qual, portanto, desempenha um papel de grande importância sobre a escolha da obra literária a ser traduzida, sustentando a formulação e a apresentação do texto de chegada em proporções e maneiras diversas, com impacto variado segundo “o objetivo específico da tradução, o tipo de texto envolvido, o tradutor, o editor, e suas suposições sobre as expectativas do leitor” (HATJE-FAGGION, 2006: 3).

### **1.5 O esquema teórico de Lambert e Van Gorp para descrição de traduções literárias**

De acordo com José Lambert e Henrik Van Gorp (1985: 42-53), o fortalecimento dos estudos de tradução (meados da década de 1970) como “objeto legítimo da investigação científica”, em geral, tem tido contribuições mais importantes no campo da teoria da tradução. Esses dois críticos, entretanto, sentiram necessidade de contribuir para esse campo no sentido de suprir certas falhas ou deficiências no que diz respeito aos estudos descritivos, apontadas por vários teóricos, como Toury (1980). Um desses problemas seria o isolamento do estudo de traduções e do comportamento tradutório em certos contextos socioculturais em relação à

pesquisa teórica da tradução, havendo lacunas entre as abordagens teórica e descritiva. Lambert e Van Gorp sentiram a falta de uma sistematização para os estudos descritivos e, assim, conceberam uma proposta teórica para a descrição de traduções.

O estudo comparativo de traduções de uma obra, de acordo com as idéias de Lambert e Van Gorp (1985: 42-53), contribui para um melhor entendimento dos meios e processos pelos quais estes textos de chegada são construídos, verificando-se como as normas de cada contexto influenciam na concepção do produto final, levando-se em conta as expectativas dos agentes institucionais e da recepção, de modo geral, além das próprias concepções e ideais dos tradutores, tudo isso inserido numa cultura e numa época específica. Deste modo, são abertas novas possibilidades para que haja mudanças de atitude em relação aos tradutores e às suas respectivas traduções em diferentes períodos de tempo: muitas vezes, há julgamentos de valor feitos gratuitamente sobre esta ou aquela tradução, como a melhor, a pior, sem relativizar os fatos e fatores que influenciaram cada uma dessas reescrituras.

Susan Bassnett (2003: 129), ao abordar a tradução de obras literárias por meio de exemplos analisados em pormenores, justifica que, ao fazer isso, não pretende avaliar tais traduções, mas sim, mostrar “como a escolha de critérios por parte do tradutor pode dar azo a problemas específicos de tradução”. Os estudos de caso em estudos de tradução, portanto, são relevantes, porque se verifica na transferência de contextos (do texto de partida para textos de chegada) a existência de variedades de processos diferentes que estão envolvidos. O esquema descritivo de Lambert e Van Gorp (1985: 42-53), nesse intuito, divide-se em quatro estágios, conforme exposição abaixo:

O primeiro estágio, denominado *dados preliminares*, examina dados que não fazem parte do texto do escritor traduzido, ou seja, trata dos aspectos extratextuais constantes numa edição: características físicas da publicação, a sua “embalagem” (capa, contracapa, folha de rosto etc.), em que podem constar dados como o nome da editora, ano de publicação, número de reimpressão, direitos autorais; ou os paratextos (prefácio, posfácio, introdução, notas de rodapé etc.), quantidade de capítulos, de páginas. Estas informações permitem que o leitor faça uma idéia geral do produto que vai ler, obtendo assim as primeiras impressões que possivelmente recaem sobre as publicações. Os leitores são “convidados” a ler o produto, o qual, dependendo dessas impressões, pode atrair a atenção das pessoas, provocar recusas ou indiferença. A relevância dessas informações diz respeito, portanto, aos objetivos pretendidos pelos agentes responsáveis pela publicação, com suas pretensões que envolvem, por exemplo, ações de cunho mercadológico e/ou ideológico, incluindo-se aí algumas estratégias de tradução colocadas em prática. Neste estágio, portanto, a atenção se volta para as estratégias

de sedução do consumidor, elaboradas pelos agentes responsáveis pela publicação. Aqui, o papel do tradutor parece ficar mais submetido à aprovação dos revisores e/ou editores no que conta, por exemplo, na escolha e adequação do título traduzido, ao peso do próprio nome do tradutor, se é relevante mencioná-lo ou não.

O segundo estágio, a *macroestrutura*, faz uma comparação entre a estrutura do texto de partida e a estrutura desse texto traduzido. Trata-se do exame da estrutura geral do texto, em que constam a sua composição e divisão em partes (capítulos, parágrafos, frases etc.). Também se verifica se os capítulos têm título e numeração, e como são caracterizados, bem como as características da narrativa e dos diálogos e a indicação das formas do discurso (direto, indireto, indireto-livre).

O terceiro estágio, a *microestrutura*, considera o texto em unidades menores, verificando, no que concerne a linguagem em si, a seleção lexical, os padrões gramaticais dominantes, características de estilo, formas de discurso (direto, indireto, indireto-livre), a narrativa, perspectivas, pontos de vista, níveis da língua (variedades lingüísticas, socioletos, dialetos etc.). O foco também se dirige a outros tópicos, como o título da obra, formas de tratamento, nomes de pessoas, de lugares, unidades de medida, títulos de livros, jornais e similares, bem como dados específicos do ambiente sociocultural. Trata-se de verificar o modo como o tradutor lida com as escolhas para traduzir.

O quarto estágio, o *contexto sistêmico*, contrapõe os níveis macro e micro, o texto e a teoria (normas, modelos etc.), relações intertextuais (outras traduções e o relacionamento entre esses textos e o texto traduzido em questão, e o texto de partida adotado), relações intersistêmicas (gênero textual, estilo), leitor, e crítica.

Cada estágio, desse modo, contribui com resultados úteis para o próximo estágio, numa relação de interdependência. Assim, este modelo servirá de base para as análises das quatro traduções de *Of mice and men* examinadas no quarto capítulo desta dissertação.

## 1.6 Paratextos

Conforme já mencionado, os paratextos são um dos itens que constituem o primeiro estágio do esquema descritivo de traduções de Lambert e Van Gorp (1985), os dados preliminares. Macksey (1997: xvii), em seu prefácio à obra de Genette traduzida para o inglês



como *Paratexts – Thresholds of Interpretation*<sup>28</sup>, explica a relação entre o vocábulo *paratextos* e a palavra inglesa *thresholds*, ou seja, “as convenções literárias e editoriais que fazem mediação entre o mundo das publicações e o mundo do texto”<sup>29</sup>. Figueiredo, por sua vez, afirma que os paratextos, no sentido atribuído por Genette (1982), são constituídos por

títulos, subtítulos, epígrafes, dedicatórias, prólogos, prefácios, posfácios, advertências, notas prévias, nome de autor e de tradutor, (ou a ausência de um ou de outro ou de ambos) capas, contracapas, frontispícios, introduções, notas editoriais, informações nas badanas [orelhas], notas de rodapé, notas à margem, ilustrações, notas do tradutor, notas finais, apêndices, anexos, publicidade, informações bibliográficas e legais, ou quaisquer outros sinais que mantêm qualquer relação com o texto que acompanham fisicamente. (FIGUEIREDO, 2004)

As funções dos paratextos, para Figueiredo (2004), são variáveis, mas todos eles funcionam como mediadores entre o texto e o leitor, e, logo, podem influenciar a leitura e a recepção do texto. Os prefácios ou notas prévias, por exemplo, possibilitam o esclarecimento antecipado dos leitores sobre o texto principal a ser lido (ou não, dependendo do interesse gerado no receptor-leitor). Este tipo de paratexto, por exemplo, pode trazer informações a respeito de um autor, crítico ou tradutor, com suas considerações gerais que, geralmente, atribuem valor positivo à obra.

Maingueneau (1996), apud Andrade (2004: 12), destaca que um recurso utilizado em obras inovadoras ou desviantes dos padrões é justamente o uso de paratextos, na própria obra, que explicam esses desvios e tentam conquistar o leitor. A função desses paratextos, então, pode ser comparada à de guias de leitura:

Assim, através dos paratextos, guias de leitura por excelência, o texto procura seduzir o leitor e, ao mesmo tempo, controlar o percurso de seu olhar, orientar a leitura de modo a obter os resultados desejados. Nesse espaço de autolegitimação discursiva, podemos encontrar a “chave interpretativa” da obra (p. 27), pois nele o autor indica seu projeto estético. (ANDRADE, 2004: 12)

A função dos paratextos como fonte de orientação e ou sedução do leitor é mencionada por Genette (1997: 1-2), quando ele destaca que um trabalho literário raramente é apresentado sem um propósito definido, sem algum tipo de suporte ou acompanhamento de produções verbais ou não-verbais, como o nome do autor, o título, o prefácio e ilustrações; e,

<sup>28</sup> Título original em francês: *Seuiles* (Editions du Seuil, 1987).

<sup>29</sup> “the literary and printerly conventions that mediate between the world of publishing and the world of the text.”

mesmo que o leitor não se dê conta se estes recursos pertencem ou não ao texto principal (a obra literária, em si mesma), de qualquer maneira, esses recursos estão ali, às margens da obra, estendendo-a, justamente com a intenção de apresentá-la. Genette atribui um sentido especial ao verbo *apresentar*:

E embora nem sempre saibamos se estas produções devem ser consideradas como pertencentes ao texto, de qualquer maneira, elas o cercam e o expandem, justamente no intuito de *apresentá-lo*, no sentido comum deste verbo, mas também no seu sentido mais forte: *tornar presente*, garantir a presença do texto no mundo, a sua “recepção” e consumo na forma (hoje em dia, pelo menos) de um livro. Estas produções acessórias, que variam em dimensão e aparência, constituem o que eu chamei, em outro trabalho, de o *paratexto* de uma obra (...). (GENETTE, 1997: 1-2)

A exposição dessas palavras de Genette permite perceber como os paratextos têm uma função essencial, necessária, que contribui para o sucesso ou fracasso comercial de uma obra literária. Pode-se inferir a partir da citação acima que os paratextos reúnem expectativas dos agentes responsáveis por uma publicação, os quais tentam inculcar desejo ou curiosidade no público leitor.

---

<sup>30</sup> “*And although we do not always know whether these productions are to be regarded as belonging to the text, in any case they surround it and extend it, precisely in order to present it, in the usual sense of this verb but also in the strongest sense: to make present, to ensure the text's presence in the world, its "reception" and consumption in the form (nowadays, at least) of a book. These accompanying productions, which vary in extent and appearance, constitute what I have called elsewhere the work's paratext (...).*”

Esta obra, escrita originalmente em francês, intitulada *Seuil* (1987), foi traduzida para o inglês por Jane E. Lewin. De acordo com essa tradutora, a referência ao termo *paratexto* aparece em outra obra de Genette, intitulada *Palimpsestes*, de 1981.

## 2. CULTURA, LINGUAGEM E A TRADUÇÃO DE VARIEDADES LINGÜÍSTICAS NA LITERATURA

*Toda língua são rastros de velhos mistérios.*

Guimarães Rosa

Cultura e linguagem são dois sistemas que se inter-relacionam, resultando, na totalidade, num polissistema. Por intermédio dessas relações, unindo o primeiro e o segundo aspecto, surge, como tema central desta pesquisa, a questão de traduzir variedades lingüísticas estigmatizadas na literatura, sob dois aspectos problemáticos: neutralizar esses dialetos pelo uso de uma variedade de prestígio ou adotar um dialeto “equivalente”.

Os temas cultura e linguagem também sempre remetem a outros problemas, procedimentos ou escolhas tradutórias. Existe também a discussão sobre aspectos lingüísticos na tradução, em que o entendimento de variedades lingüísticas se coloca, e, então, é comum o uso de termos da Lingüística Aplicada, momento em que é preciso deixar claras suas definições, muitas vezes em acepções diferentes conforme variados autores. Este segundo capítulo trata basicamente desses aspectos relacionados à tradução, que envolvem: cultura, linguagem e tradução de dialetos literários.

### 2.1 A necessidade de novas traduções

Ao olhar comum, parece, às vezes, haver um entendimento de que, ao se deparar com uma obra traduzida e publicada, ela é, para todos os efeitos, “a tradução”, ou seja, a palavra final, algo incontestável, como se as línguas tivessem um caráter estático. Um exame mais atento, entretanto, confirma a existência de várias traduções de uma mesma obra para uma mesma língua, a exemplo de autores consagrados como Shakespeare, Homero, Cervantes e tantos outros, cujos trabalhos já foram e ainda são traduzidos repetidamente em diversas línguas. Landers, a esse respeito, diz que

a meia-vida de uma tradução é de cerca de 30 ou 40 anos; a cada 30 anos (até mesmo 40 ou 50 – isso varia) ela perde metade da sua vitalidade, do seu frescor, da sua habilidade de comunicar ao leitor numa voz contemporânea. Se isso é verdadeiro, conclui-se que os principais trabalhos de literatura devem ser

retraduzidos periodicamente de modo que eles mantenham sua função de ponte entre as culturas e os séculos. (LANDERS, 2001: 10 – 11)<sup>31</sup>

Landers cita o exemplo de Tucídides traduzido para o inglês em pelo menos três momentos:

a tradução de 1629 que Thomas Hobbes fez de Tucídides é praticamente impossível de ser lida pelo falante moderno de inglês, pois está repleta dos pronomes *thee* e *thou* e de sentenças complexas e barrocas. A tradução de R. Crawley, de 1874, é muito mais fácil de compreender, todavia, seu vocabulário um pouco ultrapassado deixa no ar um cheiro leve de naftalina. Somente a tradução de 1952 de Rex Warner transmite fluência, precisão e modernidade, falando a língua contemporânea do leitor de maneira direta e eficaz. (LANDERS, 2001: 11)<sup>32</sup>

Landers (2001: 11) esclarece que, apesar desse julgamento de valor, não há, na verdade, como estabelecer que a tradução de Rex Warner seja melhor do que as suas antecessoras. A impressão de que ela é melhor somente se aplica no que diz respeito à familiaridade que o leitor dos dias de hoje tem com a língua utilizada: um inglês com *upgrade*. Cada tradução cumpre o seu papel em seu devido tempo. Nada poderá impedir que a tradução de Warner também fique ultrapassada/datada.

Milton (1998: 40), afirma que “todas as traduções ficam ultrapassadas e têm de ser refeitas pelas novas gerações”. Tal declaração, justificada pela questão do caráter evolutivo das línguas, também encontra suporte em Walter Benjamin:

elementos que à época do autor podem ter obedecido a uma tendência de sua linguagem poética, poderão mais tarde ter-se esgotado; tendências implícitas podem destacar-se *ex-novo* daquilo que já possui forma. Aquilo que antes era novidade, mais tarde poderá soar gasto; o que antes era de uso corrente pode vir a soar arcaico. (BENJAMIN, 2001: 197)

Benjamin prossegue em seu argumento com referência às mudanças que a passagem dos séculos exerce sobre as criações literárias, considerando que toda tradução possui um *status* provisório em relação à atualidade de seus efeitos que intermedeiam a estranheza das línguas: “Da mesma forma com que tom e significado das grandes obras poéticas se transformam completamente ao longo dos séculos, também a língua materna do

<sup>31</sup> “*The half-life of a translation, it has been said, is from 30 to 40 years; every 30 years (or 40 or 50 – take your pick) the translation loses half its vitality, its freshness, its ability to communicate to the reader in a contemporary voice. If this is true, it follows that major works of literature must be retranslated periodically if they are to retain their function as a bridge between cultures and eras.*”

<sup>32</sup> “*Thomas Hobbes 1629 rendering of Thucydides is virtually unreadable to the modern speaker of English, cluttered with thee and thou and complex, baroque sentences. The R. Crawley 1874 version is much easier to absorb but its slightly obsolescent vocabulary nonetheless gives off the faint scent of mothballs. Only Rex Warner’s lively 1952 translation communicates with fluency, precision, and modernity, speaking the contemporary reader’s language directly and forcefully.*”

tradutor se transforma” (BENJAMIN, 2001: 197). Ele considera que a língua do escritor impõe uma percepção mais duradoura do que a língua do tradutor: “Enquanto a palavra do poeta perdura em sua língua materna, mesmo a melhor tradução está fadada a desaparecer dentro da evolução de sua língua e soçobrar em sua renovação” (BENJAMIN, 2001: 197).

Todavia, quanto a esta última afirmação, paira uma dúvida sobre a maior durabilidade das palavras do texto de partida em relação às suas traduções, pois Benjamin não oferece nenhum exemplo. O fato é que se pode facilmente constatar que uma obra literária, depois de certo espaço de tempo, também precisa ser atualizada cultural e lingüisticamente. Isso fica muito claro quando se manuseia um livro antigo, numa edição de cinquenta, cem anos ou mais. No caso específico do Brasil, além do curso natural de transformação da língua portuguesa e dos costumes, houve mudanças na ortografia oficial. Estas transformações são evidenciadas no texto *Antigamente*, de Carlos Drummond de Andrade (1970):

ANTIGAMENTE, as moças chamavam-se *mademoiselles* e eram todas mimosas e muito prendadas. Não faziam anos: completavam primaveras, em geral dezoito. Os janotas, mesmo não sendo rapagões, faziam-lhes pé-de-alferes, arrastando a asa, mas ficavam longos meses debaixo do balaio. E se levavam tábua, o remédio era tirar o cavalo da chuva e ir pregar em outra freguesia. As pessoas, quando corriam, antigamente, era para tirar o pai da forca e não caíam de cavalo magro. Algumas jogavam verde para colher maduro, e sabiam com quantos paus se faz uma canoa. O que não impedia que, nesse entrementes, esse ou aquele embarcasse em canoa furada. Encontravam alguém que lhes passasse a manta e azulava, dando às de viladiogo. Os mais idosos, depois da janta, faziam o quilo, saindo para tomar fresca; e também tomavam cautela de não apanhar sereno. Os mais jovens, esses iam ao animatógrafo, e mais tarde ao cinematógrafo, chupando balas de altéia. Ou sonhavam em andar de aeroplano; os quais, de pouco siso, se metiam em camisa de onze varas, e até em calças pardas; não admira que dessem com os burros n'água. (...)

Para quem é brasileiro, ou possui uma grande vivência em relação à cultura brasileira, ficam nítidas as diferenças marcantes entre os costumes do início do século XX até a época em que o texto de Drummond foi publicado: 1962, republicado em 1970. Hoje, e com o fluxo incessante do tempo, as diferenças se acentuam ainda mais, principalmente quando se vê neste mesmo texto a grafia de algumas palavras (aqui, em itálico): “Doença nefasta era a *phytisica*, feia era o gálico. Antigamente, os sobrados tinham assombrações, os meninos lombrigas, *asthma* os gatos.” (DRUMMOND, 1970).

Diante do exposto, poderia-se perguntar: como seria ler, por exemplo, Machado de Assis num português do século XIX? Percebe-se que as edições mais atuais das obras dele passaram por uma atualização necessária. Do contrário, ainda se leriam os textos machadianos

nos moldes de uma cultura brasileira antiga e de um tempo remoto, visualizados nos *PH's*, nas *casas de pasto* e em outros elementos daquela época.

Rainer Schulte, apud Hatje-Faggion (2001: 13), por sua vez, assevera que:

o estudo das diferenças que se tornam visíveis de uma tradução anterior para a outra deixa patente a necessidade de novas traduções como um esforço contínuo para expandir e aprofundar o ato de ler e interpretar e para lançar uma luz sobre como as culturas interpretam o seu mundo em momentos particulares da história.<sup>33</sup>

O argumento fundado nas diferenças entre duas culturas e nas mudanças que as línguas sofrem em virtude da passagem do tempo encontra outro bom exemplo no escritor argentino Jorge Luís Borges, apud Milton (1998: 155), e seu conto *Pierre Menard, autor del Quijote*, em que

o autor imaginário francês consegue criar uma cópia exata de dois capítulos da obra original de Cervantes mediante um processo em que ele próprio imagina ser Cervantes. Porém, esta cópia da obra de Cervantes, escrita por um autor do século XX, parece ser arcaica e afetada tanto no seu estilo como no seu conteúdo.

Neste caso, o personagem de Borges tentou produzir uma tradução – do espanhol para o francês – com a fidelidade precisa ao autor. Entretanto, o resultado não foi muito feliz: o seu Dom Quixote traduzido refletia, por seu exagerado capricho, não a percepção lingüística da língua francesa do século XX, mas do século XVII, pois o original de Cervantes data do ano de 1605!

Esse conto também faz ressurgir a discussão sobre fidelidade e equivalência, dois palavrões para os estudiosos da tradução, pois são dois conceitos imprecisos e impossíveis de atingir plenamente, a partir da perspectiva do pós-estruturalismo. Octavio Paz (1971: 9) reflete sobre o caráter individual, único, do texto escrito:

As pessoas, quando dizem as mesmas coisas, embora as expressem em idiomas distintos, respondem à confusão babélica com a universalidade do espírito, apesar das diferenças entre os indivíduos, sociedades e épocas. Cada texto é único e é, ao mesmo tempo, a tradução de outro texto. Nenhum texto é inteiramente original, porque a própria língua, na sua essência, já é uma tradução: primeiramente, do mundo não-verbal e, em segundo lugar, porque cada signo e cada frase é a tradução de outro signo e de outra frase. Este argumento pode, porém, ser revertido sem perder nenhuma da sua validade: todos os textos são originais, porque todas as

---

<sup>33</sup> “the study of the differences that become visible from one translation to the next affirms the necessity for new translations as a continuous effort to expand and deepen the act of reading and interpretation and to shed light on how cultures interpret their world at particular moments of history”.

traduções são diferentes. Até certo ponto, todas as traduções são uma invenção e, enquanto tal, únicas.<sup>34</sup>

Esta característica própria do texto está vinculada à época em que ele foi produzido, submetendo-se àquela realidade social e cultural, conforme assinala Maria Corti, apud Bassnett (2003: 134):

cada época produz os seus próprios signos, que se manifestam em modelos sociais e literários. Logo que estes modelos se consomem e a realidade parece desaparecer, são necessários novos signos para recapturar a realidade, e isto permite-nos atribuir um valor de informação às estruturas dinâmicas da literatura. Vista deste modo, a literatura é ao mesmo tempo a condição e o lugar da comunicação artística entre emissores e destinatários ou público. As mensagens trilham o seu caminho no tempo, lenta ou rapidamente; algumas mensagens aventuram-se em encontros que desfazem completamente uma linha de comunicação; mas, com enorme esforço, outra linha se constrói. Este último facto é o mais significativo: ele requer aprendizagem e dedicação da parte daqueles que querem percebê-lo, porque a função hipersignica das grandes obras literárias transforma o código da nossa visão do mundo.

Se cada época produz seus próprios signos e estes se manifestam em modelos sociais e literários, constantemente alterados e renovados sob a perspectiva de uma cultura e uma língua, é natural concluir que tal fato se complica ainda mais quando se trata do caso das traduções, onde esta dinâmica se coloca entre duas culturas e duas línguas postas frente a frente, cada qual obedecendo a tendências variáveis, não coincidentes em sua totalidade e com estranhezas entre as duas partes em intercâmbio. Tais diferenças, ao serem mediadas pela tradução, exigem não só um ótimo conhecimento da língua e da cultura de partida, mas também, estratégias de tradução muito bem pensadas.

Venuti (1998: 240-244) discute estratégias de tradução que envolvem a escolha do texto estrangeiro e um método para traduzi-lo, e estas duas tarefas são determinadas pela diversidade colocada entre vários aspectos, como o cultural, o econômico e o político, dentre tantos outros. Ao estabelecer estas estratégias, Venuti coloca duas opções (ou métodos) de tradução, os quais denominou *domesticação* e *estrangeirização*. Segundo Venuti (1998: 240), um projeto de tradução “pode se adequar a valores vigentes que dominam a cultura da língua de chegada, tomando uma abordagem conservadora e bastante assimiladora em relação ao

---

<sup>34</sup> *Los seres humanos cuando dicen las mismas cosas, aunque las expresen en distintos idiomas responden a la confusión babilónica con la universalidad del espíritu pese a las diferencias entre individuos, sociedades y épocas. Cada texto es único y, simultáneamente es la traducción de otro. Ningún texto es enteramente original porque el lenguaje mismo, en su esencia, es ya una traducción: primero del mundo no-verbal y, después, porque cada signo y cada frase es la traducción de otro signo y de otra frase. Pero ese razonamiento puede invertirse sin perder validez: todos los textos son originales porque cada traducción es distinta.*

texto de partida, apropriando-o a fim de apoiar os cânones domésticos, tendências de publicação e alinhamentos políticos”<sup>35</sup> ou pode “(...) resistir e ter por objetivo revisar o dominante lançando mão do marginal, restaurando textos estrangeiros excluídos pelos cânones domésticos, recuperando valores residuais como textos arcaicos e métodos de tradução, e cultivar métodos emergentes (por exemplo, novas formas culturais)”<sup>36</sup>. Assim, este crítico afirma que algumas estratégias de tradução podem ser domesticadoras, naturalizando o exótico ou o estranho da cultura estrangeira, enquanto que outras podem ser estrangeirizadoras, preservando as diferenças culturais e lingüísticas pelo desvio dos valores domésticos.

## 2.2 Aspectos culturais na tradução

### 2.2.1 Visões de mundo: diferenças culturais e juízos de valor

A tradução não é apenas um movimento entre duas línguas, mas também entre duas culturas, quando as percepções de mundo não se encaixam de forma plena, ou mesmo, destoam completamente. Então, às vezes, e dependendo do tema abordado, uma tradução literal ou mais colada ao texto de partida, com foco no emissor, pode soar bastante similar àquela fonte – ou não: é muito freqüente ocorrerem incompatibilidades entre as duas culturas envolvidas, quando a tradução, por mais que se esforce em respeitar o texto de partida, resulta numa perda total ou parcial daquela essência, ou ainda em acréscimos. Num caso extremo, mesmo numa tentativa de adaptação conforme os costumes e o conhecimento da cultura de chegada, essa tradução pode não alcançar o efeito desejado.

Louise M. Haywood (2005) cita o exemplo de Laura Bohannon, que traduziu *Hamlet*, de Shakespeare, para uma tribo africana, desejando testar se a peça agregava valores humanos universais. Para este ensejo, levou em consideração a cultura daquelas pessoas, tomando algumas estratégias e medidas de adaptação, dentre elas:

---

<sup>35</sup> “A translation project may conform to values currently dominating the target-language culture, taking a conservative and openly assimilationist approach to the foreign text, appropriating it to support domestic canons, publishing trends, political arguments.” (VENUTI, *ibidem*)

<sup>36</sup> “(...) resist and aim to revise the dominant by drawing on the marginal, restoring foreign texts excluded by domestic canons, recovering residual values such as archaic texts and translation methods, and cultivating emergent ones (for example, new cultural forms).” (VENUTI, *ibidem*)



- Uma vez que o grupo não acreditava na vida após a morte, omitiu a aparição do fantasma do rei Hamlet;
- Visto que a noção de um erudito de formação acadêmica, como o príncipe Hamlet, era desconhecida para eles, ela optou pela figura de um misto de feiticeiro e pajé, detentor de vasto conhecimento sobre curas, costumes e tradições da tribo, gozando alto prestígio entre eles por isso;
- No duelo do final da peça entre Laertes e Hamlet, a tradutora substituiu as espadas por machetes.

Não obstante o esforço de Bohannon, os integrantes da tribo estranharam a história, pois, ainda que tivesse sido adaptada, continha elementos totalmente fora daquele contexto cultural, parecendo-lhes uma peça exótica. A partir dessa experiência pode-se perceber que as condições, os valores e a moral humanos não são universais, e algumas discrepâncias se revelam até mesmo entre culturas tidas como similares.

Sobre diferenças culturais, é comum surgir, em tradução, discussões sobre como solucionar certos problemas pertencentes ao escopo da *intraduzibilidade cultural*, quando é comum também o uso do termo *equivalência*<sup>37</sup>. Desse modo, Baker (1992: 17-42) menciona uma ampla variedade de fatores dos quais a escolha de um “equivalente” adequado depende: fatores estritamente lingüísticos (como colocações e expressões idiomáticas) ou extra-lingüísticos, mas Baker adverte que é praticamente impossível oferecer orientações absolutas, precisas para se lidar com os vários tipos de “não-equivalência”. Sua primeira orientação é compreender a diferença na estrutura de campos semânticos das línguas de partida e de chegada, o que permite ao tradutor acessar o valor de um dado item dentro de um conjunto lexical, por exemplo, no campo semântico “temperatura”, a língua inglesa possui quatro divisões principais: *cold*, *cool*, *hot* e *warm*<sup>38</sup>, em contraste com a língua árabe, também com quatro divisões principais, mas com diferenças em relação ao inglês: *baarid* (*cold/cool*), *haar* (*hot*, referindo-se ao tempo ou clima), *saakhin* (*hot*, referindo-se a objetos), e *daafi* (*warm*).

---

<sup>37</sup> Com as devidas reservas à relatividade do que se entende sobre *equivalência* em tradução. Conforme disposto no capítulo anterior desta dissertação, seria mais seguro reportar a semelhança, similaridade, adequação etc., evitando-se principalmente o conceito matemático desta expressão (na acepção de Catford, 1980), ou relativizando-se o que Vinay e Darbelnet (1957), Nida (apud BASSNETT, 2003: 55) e outros autores dizem sobre o assunto. Entretanto, o termo *equivalência* ainda é freqüente em textos de autores renomados dos estudos de tradução, como no caso de Mona Baker (1992).

<sup>38</sup> Em português, aproximadamente, *gelado*, *frio*, *quente* e *morno*.

Acerca do que diz Baker acima, todavia, percebe-se que, mesmo que se compreendam essas diferenças, restam as dificuldades de tradução, que competem ao tradutor resolver, em aspecto bastante razoável ou mesmo exato, ou então, em aspecto aproximado ou de efeito similar, semelhante, com evidentes perdas ou acréscimos. No nível das palavras, as estratégias expostas por Baker compreendem resoluções relativas a itens ou categorias: a) conceitos específicos da cultura; b) quando o conceito da língua de partida não possui item lexical na língua de chegada; c) quando a palavra da língua de partida é de significado complexo; d) quando o significado é distinto na língua de partida e na língua de chegada; e) quando falta à língua de chegada uma palavra geral (superordenada)<sup>39</sup> para reger o campo semântico, apesar da existência de hipônimos (palavras específicas); f) quando falta um vocábulo específico na língua de chegada (hipônimo); g) quando há diferenças na perspectiva física ou interpessoal; h) quando há diferenças no significado expressivo; i) quando há diferenças na forma; j) quando há diferenças na frequência e no propósito ao se usar formas específicas; k) no uso de empréstimos no texto de partida.

Baker (1992: 26-42) menciona algumas estratégias utilizadas por tradutores profissionais a respeito de alguns dos problemas relatados, das quais se destacam a substituição cultural; o uso de um empréstimo ou deste acrescido de uma explicação; a paráfrase com o uso de uma palavra relacionada ou com palavras não relacionadas; a omissão.

### 2.2.2 Expressões idiomáticas

Segundo Pedersen (1997: 109), não há um acordo definitivo sobre como definir expressão idiomática. Pedersen, entretanto, usa o termo expressão idiomática no sentido de “um modo característico de se expressar”. Baker (1992: 63), por sua vez, coloca as expressões idiomáticas dentro dos tipos de colocações. As colocações, para ela, são “padrões da língua relativamente flexíveis, que permitem diversas variações na forma”<sup>40</sup>, por exemplo: *deliver a letter, delivery of a letter, a letter has been delivered, having delivered a letter*.

Baker afirma que as expressões idiomáticas e as expressões fixas são também colocações, mas que estão no fim da escala das variações, pois são “padrões rígidos da linguagem que permitem pouca ou nenhuma variação na forma ou, no caso das expressões

---

<sup>39</sup> Segundo Baker, *superordinate*.

<sup>40</sup> “fairly flexible patterns of language which allow several variations in form.”

idiomáticas, freqüentemente trazem significados que não podem ser deduzidos a partir de seus componentes individuais”<sup>41</sup>. Alguns exemplos de expressões idiomáticas da língua inglesa: “*It’s raining cats and dogs*”, “*storm in a tea cup*”, “*like water off a duck’s back*” etc. (BAKER, 1992: 65).

Como se pode perceber a partir desses exemplos, as expressões idiomáticas podem ou não encontrar correspondentes em outras línguas. Muitas vezes, essa correspondência não é exata e depende muito do universo sociocultural e lingüístico de uma dada cultura. Assim, ao se tentar traduzir para o português as expressões idiomáticas citadas por Baker, algumas diferenças são notadas nessa transferência, devido ao modo particular que cada cultura emprega essas expressões: “*It’s raining cats and dogs*” encontra na sua tradução literal algo como “Está chovendo gatos e cachorros”, o que pode causar estranhamento; assim, a tradução mais adequada deve relativizar como uma expressão funciona na língua de partida e se há algo semelhante na língua de chegada; assim, em português, a expressão poderia ser solucionada como “Está caindo um toró!” ou ainda, “Que aguaceiro!”, “Está chovendo canivete!”, que exprimem o mesmo teor semântico em inglês, que se refere, de fato, ao excesso de chuva. De modo semelhante, “*storm in a tea cup*” encontra em português a expressão “tempestade em copo d’água” (enquanto que a tradução literal seria “*tempestade numa xícara de chá*”); e “*like water off a duck’s back*” teria a expressão relativa em “chover no molhado” ou “fazer risco na água”.

Para Pedersen (1997: 109), as expressões idiomáticas dão sabor ao texto e que a sua ausência o empobrece. Entretanto, na tradução, existe o problema de que a expressão idiomática pode não ter correspondência na língua de chegada. Nesse caso, Pedersen, na tradução, sugere o uso de uma expressão não idiomática ou o uso de uma palavra que seja mais adequada possível, obviamente com o risco de a tradução ficar empobrecida em relação ao texto de partida, caso esses recursos sejam utilizados com freqüência.

Baker (1992: 65) expõe as principais dificuldades de traduzir expressões idiomáticas e expressões fixas: a) quando não há equivalente na língua de chegada; b) quando há equivalente na língua de chegada, mas o contexto de uso pode ser diferente; c) quando uma expressão idiomática pode ser usada no texto de partida tanto em sentido literal ou em sentido idiomático; e d) quando a convenção de uso de expressões idiomáticas no discurso escrito, os contextos nos quais elas podem ser usadas, e sua freqüência de uso pode ser diferente na língua de partida e na língua de chegada.

---

<sup>41</sup> “frozen patterns of language which allow little or no variation in form and, in the case of idioms, often carry meanings which cannot be deduced from their individual components.”

### 2.2.3 A sugestividade do título

Toda criação deve receber um nome, um título, ou algo parecido a fim de que se tenha uma referência. Trata-se de algo comparável à situação em que os pais de uma criança sentem a necessidade de identificar seus filhos, conferindo-lhes reconhecimento e personificação perante a sociedade. No campo das artes, isso tem a sua importância por chamar a atenção do espectador, ouvinte ou leitor para algo que talvez lhe desperte a curiosidade ou interesse pela obra. O título cria um impacto inicial, é um ponto de partida que pode antecipar claramente, por exemplo, o enredo, o conteúdo da história e pode ser um determinante para o sucesso da obra. Quando ele não oferece clareza imediata, isso talvez constitua um problema real ou um equívoco, ou também uma solução feliz que traz algo enigmático ou sutil que muitas vezes instiga a curiosidade e a perspicácia do leitor.

Independentemente da escolha do título ser bem ou mal-sucedida, a verdade é que, quando acontece a motivação para traduzir a obra para outra língua, eis um importante problema: como traduzi-la? Um exemplo bem comum está nos filmes, que com muita frequência sofrem alterações, muitas vezes em virtude da cultura de chegada. A produção binacional Brasil/Estados Unidos intitulada *Jenipapo* (1996), de Monique Gardenberg, por exemplo, transformou-se em *The Interview*, quando lançada em países de língua inglesa; por outro lado, filmes estrangeiros lançados no Brasil têm seus títulos alterados, como *Tubarão* (1975), de Steven Spielberg, que na verdade em inglês se chama *Jaws*. Ou o musical *West Side Story* (1961), dirigido por Robert Wise, rebatizado de *Amor, Sublime Amor*. Essas alterações, por vezes, são acidentais, advindas de erros de tradução. Na literatura, Clifford Landers (2001: 140) menciona que alguns erros de tradução já se tornaram tão consagrados em títulos que, de outra forma, trariam estranhamento: *The Stranger*, de Albert Camus, na verdade, em respeito ao original, deveria ser *The Foreigner*; *Les Quatre Cents Coups*, no francês de François Truffaut transformou-se no incompreensível *400 Blows* em inglês.

Segundo Landers (2001: 140), mudanças no título podem ocorrer devido a disparidades entre a língua de partida e a língua de chegada, de ordem cultural, lingüística, histórica ou geográfica. A intenção é possibilitar que o leitor da língua de chegada consiga ter acesso mais fácil à obra, diminuindo as potenciais estranhezas do “outro”. Entretanto, ele faz uma ressalva: deve-se fazer isso sem adular ou “melhorar” o original. Além disso, apesar das sugestões do tradutor realmente serem criativas e apropriadas, a decisão final cabe ao editor, que muitas vezes avalia e prioriza um título chamativo e que ajude em propósitos lucrativos: a comercialização (LANDERS, 2001: 145).

Pelo menos aparentemente, as diferenças entre as línguas e as culturas parecem se atenuar ou se asseverar conforme o seu grau de parentesco, a exemplo da análise de Landers (2001: 141-142), tomando como ponto de partida obras literárias escritas em inglês e traduzidas em francês, alemão, italiano e espanhol citadas no *Dictionary of Translated Names and Titles*, de Adrian Room. Examinando o título *As I Lay Dying*, ele percebe a semelhança entre o inglês e a tradução alemã, por serem ambas as línguas germânicas, com a característica peculiar de compor palavras e conceitos por agrupamento ou justaposição, resultam num efeito idêntico. Por outro lado, as outras línguas citadas neste exemplo, românicas/neolatinas, apresentam soluções semelhantes entre si, distanciando-se um pouco do original, soando como *As (While) I Lie Dying*, pois utilizam o tempo verbal no tempo presente simples, talvez em decorrência do presente habitual característico dessas culturas, que permite recontar eventos do passado no presente, criando impressão de linguagem direta, imediata. Trata-se de um exemplo interessante, todavia, é necessário ter grande cautela quanto ao argumento da familiaridade ou parentesco entre as línguas, pois existem tantas particularidades, que a tradução fica suscetível a armadilhas até mesmo no nível intralingüístico, isto é, nas diferenças que ocorrem dentro de uma mesma língua, sob a perspectiva das suas variedades (idioma, língua, dialeto, socioleto, idioleto) e variações (tom, registro).

Ainda segundo Landers (2001: 145), as mudanças de título podem ser de vários tipos: *opcionais*, onde o objetivo é chegar a um título melhor, mais propício para as vendas ou mais acessível para o consumidor; *caprichosas*, as quais não mostram uma razão evidente, a não ser exibir a engenhosidade de alguém; *desastrosas*, quando o título traduzido provoca equívocos ou é menos atrativo; e, por fim, as *obrigatórias*, em situações em que não há conciliação, pois o título original, apesar de às vezes ser muito claro para os leitores da língua de partida, não oferece a mesma clareza para os leitores da tradução.

Dentre vários exemplos de traduções literárias brasileiras, *Animal Farm*, de George Orwell, obteve sucesso com o seu título adaptado para *A Revolução dos Bichos*, na tradução de Heitor Aquino Ferreira, publicada pela Editora Globo, São Paulo, 2000. Trata-se de uma mudança necessária, dentre as *obrigatórias*, pois simplesmente traduzir *Animal Farm* ao pé da letra (algo como *A Fazenda Animal*, ou *A Fazenda dos Animais*), provavelmente não diria muita coisa ao público brasileiro. A vantagem desta solução se realiza pela associação imediata do título em português com o enredo da obra: trata-se de um romance que possui contornos de fábula moderna em que os animais de uma propriedade rural, revoltados com os maus tratos e exploração por seu senhor, rebelam-se e, sob a liderança dos porcos, promovem

uma revolução, expulsam aquele fazendeiro, tomando a propriedade. É necessário, no entanto, compreender que sua história é uma sátira à Revolução Russa de 1917, e que muitos desses animais têm perfil sugestivo: são caricaturas de pessoas reais envolvidas naquele acontecimento histórico.

#### 2.2.4 Nomes próprios

Os nomes de personagens muitas vezes vão além da mera função de “batismo”, e atendem ao propósito de atribuir aspectos físicos e/ou psicológicos ao seu possuidor. Boa parte dos escritores utiliza sua criatividade em sugerir alguma coisa, implícita ou implicitamente, pelo nome que dão a seus personagens. Hermans (1988: 11-13 e 1996: 35) afirma que os nomes próprios na tradução podem ser divididos em duas categorias, a convencional – em que não há motivação por trás da origem e significado dos nomes, e a intencional – em que os nomes literários são motivados e, por isso, são *suggestivos* ou *expressivos*, dos quais podem advir associações históricas ou culturais no contexto de certa cultura. Lefevere, com base em Burton Raffel, destaca que:

os escritores às vezes usam nomes não apenas para identificar personagens num poema, conto, romance ou peça teatral, mas também para descrever esses personagens. O nome geralmente contém uma alusão a certa palavra na língua, e essa alusão permite que os leitores caracterizem os personagens muito melhor do que nomes como Smith – ou Brown, o nome do protagonista em *Young Goodman Brown*, de Hawthorne (Raffel, 45-57). Brown é um nome neutro, mas Goodman, que originalmente significava algo como ‘*mister*’ [senhor] e que não está mais em uso corrente, tende a acrescentar uma sombra positiva de significado, precisamente – e de forma irônica – porque não é mais de uso corrente. (LEFEVERE, 1994: 39)<sup>42</sup>

Outros exemplos, aproveitando a menção feita a Hawthorne, encontram-se em *The Scarlet Letter (A Letra Escarlate)*, ambientado no século XVII, durante a colonização dos Estados Unidos pelos puritanos, cuja trama envolve um caso de adultério entre a heroína Hester Prynne e um pastor local, Arthur Dimmensdale. Alguns nomes são sugestivos, em consonância com o papel desempenhado pelo seu possuidor:

---

<sup>42</sup> “Writers sometimes use names not just to name characters in a poem, story, novel, or play, but also to describe those characters. The name usually contains an allusion to a certain word in the language, and that allusion allows readers to characterize characters to a greater extent than names like Smith would – or Brown, the name of the protagonist in Hawthorne’s “*Young Goodman Brown*” (Raffel 45-57). Brown itself is a neutral name, but Goodman, which originally meant something like “*mister*” and is no longer in current usage, tends to add a positive shade of meaning, precisely – ironically – because it is no longer current.”

- O reverendo Arthur *Dimmensdale* – seu sobrenome revela algo sobre sua fraqueza de caráter e hesitação, pois a derivação do verbo inglês *dim* possui tal conotação;
- O vilão, esposo de Hester Prynne, Roger *Chillingworth* – o verbo *chill* (arrepia-se, sentir calafrio, gelar) associado ao substantivo *worth* (valor, qualidade), neste contexto, diz, literalmente que este personagem inspira medo;
- *Pearl* (pérola), a menina fruto desse amor proibido, remete a algo valioso, mas que foi resultado de sofrimento (a pérola se forma em virtude de uma reação, uma rejeição provocada por um pequeno corpo estranho na ostra).

*Dom Casmurro*, personagem de Machado de Assis, é também um nome que revela uma intenção por parte do autor, explicitada pelo próprio narrador-personagem: “Não consultes dicionários. *Casmurro* não está aqui no sentido que eles lhe dão, mas no que lhe pôs o vulgo de homem calado e metido consigo. *Dom* veio por ironia, para atribuir-me fumos de fidalgo.” (MACHADO DE ASSIS, 1994: 1).<sup>43</sup>

Scott-Buccluch, apud Hatje-Faggion (2001: 199), explica suas dificuldades de tradução para o inglês do romance *Dom Casmurro* (1992), dentre elas, o nome-título:

as dificuldades do tradutor apresentam três dimensões. Em primeiro lugar, há palavras em português que não têm equivalente exato em inglês ou que Machado de Assis usa deliberadamente num sentido incomum. O título é uma ilustração disso. *Casmurro* significa sombrio, introvertido, irritadiço, teimoso, sugerindo ainda um ar de tristeza, que não se traduz completamente por “taciturno”.<sup>44</sup>

A tradução para o português de *Animal Farm*, romance de George Orwell (*A Revolução dos Bichos*), realizada por Heitor Aquino Ferreira apresenta as seguintes soluções para nomes: dos porcos *Major*/Major, *Napoleon*/Napoleão, *Snowball*/Bola-de-Neve, *Squealer*/Garganta e *Minimus*/Minimus; dos cães *Jessie*/Branca, *Bluebell*/Lulu e *Pincher*/Cata-Vento; do cavalo *Boxer*/Sansão; das éguas *Clover*/Quitéria e *Mollie*/Mimosa; da cabra branca *Muriel*/ Maricota; do burro *Benjamin*/Benjamim; do corvo *Moses*/Moisés; do proprietário da *Manor Farm*/ Granja do Solar, *Mr. Jones*/Senhor Jones e de outros homens

<sup>43</sup> *Don't bother to look up in the dictionary. 'Taciturn' is not used literally, but in the more popular sense of a man who says little and keeps to himself. The 'Lord' is ironic, to endow me with aristocratic airs.* (SCOTT-BUCCLUCH apud HATJE-FAGGION, 2001: 200).

<sup>44</sup> *"The difficulties of the translator are threefold. In the first place there are words in Portuguese that have no exact equivalent in English or that Machado de Assis deliberately uses in an unusual sense. The very title is an illustration of this. Casmurro means gloomy, withdrawn, irritable, stubborn, with an overlying air of sadness, which is not completely rendered by 'taciturn'.*

como *Mr. Frederick*/Sr. Frederick, *Mr. Pilkington*/Sr. Pilkington e *Mr. Whymp*/Sr. Whymp.

Pelos exemplos acima, percebe-se que alguns nomes são mantidos (*Major*, *Minimus*, *Jones*, *Frederick*, *Pilkington*, *Whymp*), adaptados/aportuguesados com transliteração (Napoleão, Benjamim, Moisés), traduzidos (Bola-de-Neve), ou até mesmo trocados (Garganta, Branca, Lulu, Cata-Vento, Sansão, Quitéria, Mimosa, Maricota, Granja do Solar). Isso faz supor que deve haver certos critérios quando a questão é lidar com nomes próprios, ao se traduzir uma obra literária.

Há outros numerosos nomes sugestivos em obras da literatura mundial, entretanto, os exemplos acima já podem servir para se perceber algumas possíveis dores de cabeça para o tradutor que procure transmitir, em português brasileiro, o mesmo recado embutido nestes nomes, até mesmo para a personagem *Pearl*, de Hawthorne, mencionada acima, facilmente identificável como *Pérola*, mas que é um nome incomum no Brasil, o que talvez resulte para alguns leitores numa pequena “esquisitice”.

Alguns critérios e sugestões são dados por Peter Newmark (1988: 214-216), que discorre sobre a tradução de nomes próprios de pessoas, além de nomes de objetos e termos geográficos. Em relação a nomes de pessoas, a primeira sugestão citada por Newmark é, normalmente, transferir os nomes e sobrenomes, preservando sua nacionalidade, assumindo que não há nenhuma conotação por trás desses nomes no texto<sup>45</sup>. Entretanto, ele alerta que esta é uma questão relativa e que há exceções:

há exceções: nomes de santos e de monarcas às vezes são traduzidos quando são ‘transparentes’, mas alguns reis franceses (Louis, François) são transferidos. Nomes de papas são traduzidos. Algumas figuras importantes da Grécia clássica (...) e da Renascença são naturalizados nas principais línguas européias. (NEWMARK, 1988: 214-215)<sup>46</sup>

Especificamente na tradução literária, Newmark esclarece:

ainda resta a questão dos nomes que têm conotações na literatura imaginativa. Nas comédias, alegorias, contos de fadas e em algumas histórias para crianças, os nomes

<sup>45</sup> “Normally, people’s names and surnames are transferred, thus preserving their nationality, and assuming that their names have no connotations in the text” (NEWMARK, 1988: 214).

<sup>46</sup> “There are exceptions: the names of saints and monarchs are sometimes translated, if they are ‘transparent’, but some French kings (Louis, François) are transferred. The names of popes are translated. Some prominent figures of classical Greece (...) and the Renaissance (...) are naturalised in the main European languages.”



são traduzidos (...), a menos que, como nos contos folclóricos, a nacionalidade seja importante. (NEWMARK, 1988: 215)<sup>47</sup>

Nos casos em que Newmark considera as conotações e a nacionalidade como importantes, ele faz as seguintes sugestões:

quando tanto as conotações (feitas por meio de efeitos sonoros e/ou nomes transparentes) como a nacionalidade são significantes, tenho sugerido que o melhor método é primeiro traduzir a palavra que faz parte do nome próprio da língua de partida para a língua de chegada, e então, naturalizar essa palavra traduzida de volta num novo nome próprio da língua de partida – mas normalmente só quando o nome do personagem ainda não é corrente entre leitores de bom nível escolar da língua de chegada. (NEWMARK, 1988: 215)<sup>48</sup>

Neste sentido, Newmark cita este procedimento adotado com eficácia por Michael Holman, ao traduzir para o inglês a obra *Ressurreição*, de Tolstói. Os nomes dos personagens sofreram transformações: “Nabatov → ‘alarm’ → ‘Alarmov’, ‘Toksinsky’; Toporov → ‘axe’ → ‘Hackitov’, ‘Hatchetinsky’; Khororshavka → ‘pretty’ → ‘Belle’, ‘Chi-Chi’” (NEWMARK, 1988: 215).

Há, até mesmo, casos em que os nomes precisam ser trocados segundo a perspectiva da recepção, pois, de outra forma, o efeito poderia se perder por completo. Este é um dos motivos que Newmark coloca, por exemplo, em se “traduzir” *Harriet* – uma galinha, personagem de P. G. Wodehouse em *Love among the Chickens* – por Laura, em sueco:

- “(1) Como se trata de um romance de tom leve, não há nada de sacrossanto acerca do nome próprio da língua de partida.
- (2) O nome não combina [com uma galinha] e deve [por esta razão] suscitar o riso ou a gargalhada.
- (3) ‘Harriet’ é especificamente inglês e conota um preciosismo antiquado.
- (4) Esta conotação seria perdida em qualquer língua de chegada, e, logo, é caso para adotar um nome próprio que faça uma compensação cultural, como ‘Laura’.
- (5) Laura é um nome freqüentemente considerado romântico, belo e idealizado (relacionado com Petrarca). Novamente, não combina com uma galinha.
- (6) Quaisquer conotações especiais devem ser consideradas para ‘Laura’, em sueco (...).” (NEWMARK, 1988: 215)<sup>49</sup>

<sup>47</sup> “There remains the question of names that have connotations in imaginative literature. In comedies, allegories, fairy tales and some children’s stories, names are translated (...), unless, as in folk tales, nationality is important.”

<sup>48</sup> “Where both connotations (rendered through sound-effects and/or transparent names) and nationality are significant, I have suggested that the best method is first to translate the word that underlies the SL proper name into the TL, and then to naturalise the translated word back into a new SL proper name – but normally only when the character’s name is not yet current amongst an educated TL readership.”

<sup>49</sup> (1) As this is a light novel, there is nothing sacrosant about the SL proper name.  
 (2) The name is incongruous and should raise a smile or a laugh.  
 (3) ‘Harriet’ is specifically English and connotes an old-fashioned fussiness (...).  
 (4) This connotation would be lost in any TL, and therefore there is a case for adopting a culturally overlapping proper name such as ‘Laura’.

Quanto a nomes de ruas e de lugares, Newmark (1988: 214) sugere que se adotem as formas já estabelecidas. Nesse caso, então, haverá a transcrição dos nomes, tais como aparecem no texto de partida, o que, no entanto, não constitui uma regra rígida, conforme aponta Hatje-Faggion, referindo-se a dois romances de Machado de Assis traduzidos para o inglês por Clotilde Wilson (*Quincas Borba/The Heritage of Quincas Borba*) e William L. Grossman (*Memórias Póstumas de Brás Cubas/Epitaph of a Small Winner*):

(...) os tradutores dos romances de Machado de Assis fazem opções diferentes. Wilson (*The Heritage*), por exemplo, verte para Milan (p. 215), *Praia Vermelha* para *Vermelha Beach* (p. 215); *Rua da Harmonia* se torna *Harmonia Street* (p. 128) e *Praça do Comércio* se transforma em *Comércio Square* (p. 145). Grossman (*Epitaph*) tende a transcrever os nomes das ruas, como *Rua dos Barbonos* (p. 114), mas verte os nomes de lugares como *Praia do Flamengo*, que se torna *Flamengo Beach* (p. 167) e *Banco do Brasil*, que é vertido em *Bank of Brazil* (p. 108). (HATJE-FAGGION, 2001: 151)<sup>50</sup>

Lefevre (1992: 40) afirma que também é possível fazer alusões literárias por meio de nomes, como no poema *The Journal of Society*, de Godfrey Turner, onde um personagem pergunta a outro: “*Oh, have you seen the Tattlesnake and have you read what’s in it?*”. *Tatler* era o nome de um jornal inglês do século XVIII, dirigido por Joseph Addison e Richard Steele, que influenciou no desenvolvimento do ensaio como gênero na Inglaterra. Sobre este exemplo, Lefevre ainda esclarece que tal nome foi adotado por muitos outros jornais, geralmente muito mais devotados às fofocas do que para algo que inspirasse o desenvolvimento de gêneros literários de valor.

Assim, tentar traduzir *Tatler* ou manter esta palavra intacta, invariavelmente, produzirá uma perda de significado, porque este está muito ligado à cultura de origem, como no caso de uma espécie de planta ou animal endêmicos, isto é, que somente existem num local determinado, único, e sua compreensão somente é plena para os nativos daquele lugar. Nesta situação e em outras semelhantes, o tradutor poderá adotar as seguintes alternativas, conforme a terminologia proposta por Heloísa Gonçalves Barbosa (2004: 71-77): realizar uma *transferência* – que “consiste em introduzir material textual da LO [língua original] no TLT

---

(5) *Laura is often considered to be a romantic, beautiful, idealised name (connected with Petrarch). Again, incongruous for a chicken.*

(6) *Any special connotations have to be considered for ‘Laura’ in Swedish (...).*

<sup>50</sup> “(...) the translators of Machado de Assis’ novels make different options. Wilson (*The Heritage*), for example, renders ‘Milão’ as ‘Milan’ (p. 115), ‘Praia Vermelha’ as ‘Vermelha Beach’ (p. 215); ‘Rua da Harmonia’ becomes ‘Harmonia Street’ (p. 128 and ‘Praça do Comércio’ is turned into ‘Comércio Square’ (p. 145). Grossman (*Epitaph*) tends to transfer the name of the streets as in ‘Rua dos Barbonos’ (p. 114) but renders the name of places such as ‘Praia do Flamengo’, which becomes ‘Flamengo Beach’ (p. 167) and ‘Banco do Brasil’ which is turned into ‘Bank of Brazil’ (p. 108).”

[texto na língua da tradução]” (BARBOSA, 2004: 71) – por *estrangeirismo* – que “consiste em transferir (transcrever ou copiar) para o TLT vocábulos ou expressões da LO que se refiram a um conceito, técnica ou objeto mencionado no TLO [texto na língua original]” (BARBOSA, 2004: 71); acrescentar a essa transferência por estrangeirismo uma explicação de seu significado por uma nota de rodapé, nota no final do capítulo, pela diluição do texto ou nota como parte de um glossário no final do livro; optar pela *explicação*, eliminando o estrangeirismo para facilitar a compreensão; ou, por fim, fazer uma *adaptação* – que “aplica-se em casos onde a situação toda a que se refere a TLO não existe na realidade extralingüística dos falantes da LT [língua da tradução]. Esta situação pode ser recriada por uma outra equivalente na realidade extralingüística da LT” (BARBOSA, 2004: 75).

A transferência por estrangeirismo talvez seria a solução mais fácil, entretanto, existe a possibilidade de que ela cause dificuldades ao leitor de chegada, uma estranheza que até mesmo poderia resultar num texto hermético. A explicação, por sua vez, quebraria o impacto imediato suscitado pela palavra, expressão ou frase, pelo desvio da atenção do leitor para uma explicação que, necessariamente, exigiria mais tempo. A adaptação, por seu turno, obviamente, resultaria ou em acréscimos, ou em perdas, ou em algum tipo de manipulação.

Apesar desses problemas, deve-se chegar a uma solução, e essa difícil tarefa depende do bom-senso do tradutor, que fará sua escolha sempre ponderando as conseqüências, quando não existir nenhum “ponto pacífico”. Sua opção será, então, aquela que provavelmente resulte no menor prejuízo e na menor alteração possível do significado.

### 2.2.5 Formas de tratamento e vocativos

Garcez (1992: 155), ao discutir sobre as dificuldades de traduzir formas de tratamento, estabelece diferenças entre o português brasileiro e o inglês. O direcionamento da tradução, colocado na ordem inglês (língua de partida) – português (língua de chegada), evidencia práticas comuns, arraigadas, de tradutores, as quais esse crítico questiona e apresenta alternativas.

A primeira diferença diz respeito ao problema do pronome pessoal *you*, que não é muito claro, às vezes traduzido por *o senhor/a senhora*, neste caso, segundo Garcez (1992: 155), marca uma distinção em grau de poder. O crítico não faz referência a outros significados possíveis para *you*, que também pode ser traduzido por *os senhores/as senhoras, tu/vós, você/vocês*, o que deixa clara a relativa neutralidade dessa palavra inglesa.

O principal problema apontado por Garcez é referente ao uso padrão, em inglês, dos títulos *Mr.*, *Mrs.*, *Miss*, *Ms.* (por exemplo, Mr. Burton, Miss Marple, Mrs. Wilson e Ms. Brown) que, conquanto tenham no uso brasileiro padrão, de uso mais comum, respectivamente, os vocábulos *Seu* e *Dona*, muitas vezes, na tradução do inglês para o português brasileiro, são anglicizados, ou seja: *Mr.* = Sr. (Senhor), *Mrs.* = Sra. (Senhora), *Miss/Ms.* = Srta. (Senhorita). Entretanto, o crítico assinala que, no caso de histórias de detetives, o que ele chama de anglicismos para pronomes de tratamento já é natural, pois esse gênero literário (de tradição anglo-saxã)<sup>51</sup> já foi absorvido ou naturalizado na cultura brasileira (GARCEZ, 1992: 158).

Rosa (2000: 35) afirma que a escolha de formas de tratamento pode criar problemas específicos de tradução, em conformidade com idéias expressadas por Baker:

a dimensão da familiaridade/respeito no sistema de pronomes está entre os aspectos mais fascinantes da gramática e entre os mais problemáticos em tradução. Ela reflete o **tom** [ênfase de Baker] do discurso (...) e pode conceber toda uma gama de significados sutis. As escolhas sutis envolvidas no uso de pronomes em línguas que fazem distinção entre pronomes familiares [que designam intimidade] e não familiares [que designam respeito] ficam mais complicadas pelo fato de que esse uso difere significativamente de um grupo social para outro e que ele muda o tempo todo, de modo a refletir valores e atitudes sociais. (BAKER, 1992: 98)<sup>52</sup>

Então, pode-se notar que o uso especial de pronomes por parte de certas línguas exige cuidados especiais do tradutor, quando, por exemplo, um pronome designa intimidade ou respeito (*pronomes familiares* ou *não familiares*, respectivamente, segundo Baker), e tais usos não têm correspondência simétrica, exata, na língua de chegada.

---

<sup>51</sup> Edgar Allan Poe, escritor estadunidense, é o primeiro nome importante a ser citado sobre histórias de detetives, no século XIX, por meio de seus contos e, sobretudo, do personagem criado por ele, o detetive Dupin. Outro nome que se destaca é do escocês Sir Arthur Conan Doyle, o criador de Sherlock Holmes.

<sup>52</sup> “the familiarity/deference dimension in the pronoun system is among the most fascinating aspects of grammar and the most problematic in translation. It reflects the **tenor** of discourse (...) and can convey a whole range of rather subtle meanings. The subtle choices involved in pronoun usage in languages which distinguish between familiar and non-familiar pronouns is further complicated by the fact that this use differs significantly from one social group to another and that it changes all the time in a way that reflects changes in social values and attitudes.”

## 2.3 Linguagem e tradução

### 2.3.1 Terminologia e conceitos da Lingüística

#### 2.3.1.1 Idioma

Toda língua está sujeita a transformações decorrentes da área geográfica em que se insere, da cultura e do fator cronológico. Pelo menos sob o prisma geográfico, estas diferenciações podem ser classificadas hierarquicamente desde o que se entende, por exemplo, ser um idioma comum utilizado no Brasil, em Portugal, em Cabo Verde, Moçambique, Angola etc. Celso Ferrarezi Junior (s.d.:1), propõe o seguinte conceito para *idioma*<sup>53</sup>:

O conceito de idioma se confunde, em muitos trechos da literatura lingüística, com o conceito de língua. Historicamente, porém, o conceito de idioma decorre do conceito de estado organizado e da necessidade (mais ideológica do que real, diga-se) de estabelecer “línguas oficiais” nesses estados. A idéia de idioma acaba evoluindo, então para o que seria, por definição, “a língua oficial de um estado organizado”. Essa “língua oficial”, como era de se esperar, acaba se diferenciando de nação para nação em que uma mesma língua é oficialmente falada (p.ex.: inglês dos Estados Unidos e inglês da Inglaterra; português do Brasil (brasileiro) e português de Portugal).

Nesse campo, Catford (1980: 93) entende que o conceito de uma “língua global”<sup>54</sup>, por ser tão vasto e heterogêneo, não é “operacionalmente útil para muitos fins lingüísticos, descritivos, comparativos e pedagógicos”. Assim, esse crítico apresenta um esquema de categorias menores dentro do que chama de *língua global*, formadas por “*idioletos, dialetos, registros, estilos e modos*”.

#### 2.3.1.2 Língua

Ferrarezi Junior, ao propor uma definição de língua, expõe algumas idéias sobre a complexidade desse assunto:

---

<sup>53</sup> Para facilitar a compreensão, o conceito de *idioma*, pelo menos aqui, adquire um aspecto geral, enquanto que o conceito de língua se encontra num nível abaixo: *idioma* português (falado em vários países e regiões do mundo), *língua* portuguesa do Brasil, *língua* portuguesa de Portugal etc. A questão ainda permanece confusa quando, por exemplo, levamos em consideração o inglês, em que *language* se refere aos termos idioma, língua e linguagem, neste contexto.

<sup>54</sup> Aqui, o termo *língua global* equipara-se a *idioma*.

em muitas circunstâncias, a língua é mais do que um mero sistema de comunicação e funciona como um depósito das experiências culturais de uma comunidade, experiências essas que se revelam em construções atípicas, em figuras que só fazem sentido em cenários muito específicos, em estruturas sintáticas que parecem fugir aos parâmetros gramaticais impostos pela língua e que, em suma, formam um conjunto peculiar de fatos da língua como falada em uma comunidade que só podem ser justificados como o resultado de uma longa e complexa construção cultural por parte dessa comunidade de falantes. (JUNIOR, s.d.: 1)

Ronald W. Langacker (1972: 51), por sua vez, fala sobre as dificuldades de conceituar o que é língua: “enquanto que temos uma idéia mal delineada e intuitiva do que significa o termo língua, os usos da língua são tais que muitas vezes é extremamente difícil na prática decidir quando o vocábulo é bem empregado”. Ele destaca que:

à primeira vista pode parecer não haver problema. O inglês é uma língua, assim como o francês e o holandês. O inglês é a língua falada nos Estados Unidos, Inglaterra, Canadá e alguns outros lugares; o francês é a língua falada na França, parte do Canadá, e assim por diante; o holandês é a língua falada nos Países Baixos. Mas as coisas não são de fato assim tão simples. Quando tentamos determinar fronteiras lingüísticas, verificamos que elas não podem ser marcadas num mapa da mesma exata maneira como o são as fronteiras nacionais, pelo menos sem uma simplificação grosseira. (LANGACKER, 1972: 51)

Com estes argumentos, Langacker se refere à dificuldade de se estabelecer fronteiras lingüísticas entre países e regiões, isto é, as fronteiras geográficas não coincidem plenamente com as fronteiras lingüísticas, como ele exemplifica:

A fronteira entre o México e os Estados Unidos, por exemplo, será uma linha de demarcação adequada entre o inglês e o espanhol. Mas mesmo nesse caso algumas ressalvas devem ser feitas. Muitas pessoas que moram perto da fronteira do lado americano falam espanhol melhor do que inglês, e muitas falam apenas espanhol. Além disso, muitas pessoas do lado mexicano sabem inglês. (LANGACKER, 1972: 52-53)

Desse modo, o crítico expõe a imprecisão das fronteiras lingüísticas:

Entre a área na qual o inglês é falado com exclusão total do espanhol e a área onde a situação é inversa, existe uma região bastante grande onde ambas as línguas são usadas, onde palavras inglesas se insinuam numa conversa em espanhol, e assim por diante. Mesmo nesse caso, portanto, qualquer linha rígida de demarcação representa uma simplificação grosseira. (LANGACKER, 1972: 52-53)

Estas considerações também se aplicam nos domínios das línguas individualmente, onde há uma suposta uniformidade, já que:

mesmo nos Estados Unidos, onde há relativamente pouca diversidade lingüística, verificamos não ser isso [a uniformidade lingüística] verdade, mesmo se deixarmos

de lado as exceções óbvias como o caso de pessoas que falam mais de uma língua, e as áreas (principalmente as grandes cidades) onde coexistem espanhol, chinês, italiano ou outras línguas estrangeiras. A língua falada no Texas não é igual à falada na Nova Inglaterra; os habitantes do centro do país não falam da mesma maneira que os habitantes do sul. Temos todos até certo ponto consciência dessas diferenças superficiais, e mesmo nos divertimos às vezes às custas de outros dialetos. (LANGACKER, 1972: 54)

Todas essas formulações encontram base em Saussure, pois:

assim como não se poderia dizer onde termina o alto alemão e onde começa o *platdeutsch*, assim também é impossível traçar uma linha de demarcação entre o alemão e o holandês, entre o francês e o italiano. Existem pontos extremos nos quais se pode dizer, com segurança: “Aqui impera o francês, aqui o italiano”; entretanto, quando entramos nas regiões intermediárias, vemos essa distinção se apagar; uma zona compacta mais restrita, imaginada para servir de transição entre as duas línguas, como por exemplo o provençal entre o francês e o italiano, não tem realidade. (SAUSSURE, 1974: 236)

Diante disso, esse crítico é conclusivo:

como, aliás, representar, sob uma forma ou outra, um limite lingüístico preciso num território coberto, de um extremo a outro, de dialetos gradualmente diferenciados? As delimitações das línguas se encontram sufocadas, tanto quanto as dos dialetos, nas transições. Assim como os dialetos não passam de subdivisões arbitrárias da superfície total da língua, assim também o limite que se acredita separe duas línguas só pode ser convencional. (SAUSSURE, 1974: 236)

### 2.3.1.3 Dialeto

Quando se fala em idioma, portanto, há diferenças e peculiaridades entre os falantes em relação a este recurso de comunicação. Existe, todavia, uma unidade aparente que vai se desfazendo à medida que o espaço geográfico muda ou diminui (e também por outras razões, como se verá adiante nesta dissertação). As diferenças se acentuam, ocorrendo a *dialetação*. Os dialetos, por sua vez, podem apresentar outras divisões, sucessivamente. Tais divisões e subdivisões encontram ainda outros termos: *socioleto* e *idioleto*.

Baker (1992: 15) define e classifica *dialeto* como “uma variedade da língua que tem uso corrente dentro de uma comunidade ou grupo de falantes específicos”<sup>55</sup>. Ela ainda classifica esse termo conforme as dimensões geográfica, temporal e social. Para a dimensão geográfica, Baker utiliza como exemplos característicos um dialeto escocês ou dos Estados Unidos, em oposição ao inglês britânico. Assim, como ilustração, o substantivo *elevador* em

<sup>55</sup> “a variety of language which has currency within a specific community or group of speakers.”

inglês apresenta pelo menos duas formas: *lift*, na Inglaterra, e *elevator*, nos Estados Unidos. No caso da dimensão temporal, Baker cita o exemplo de palavras e estruturas utilizadas em períodos diferentes na história da língua, conforme *verily* (de uso mais antigo) e *really* (de uso mais atual)<sup>56</sup>. Por fim, ela expõe o caso da dimensão social, em que palavras e estruturas são utilizadas por membros de classes sociais diferentes, conforme *scent* e *perfume*, *napkin* e *serviette*.<sup>57</sup>

Catford (1980: 95), por sua vez, denomina dialeto como a “variante de língua relacionada com a proveniência ou as filiações do performador, numa dimensão geográfica, temporal ou social”. Este teórico classifica o dialeto em tipos: o *dialeto (propriamente dito)* ou *dialeto geográfico*, que constitui a “variante relacionada com a proveniência geográfica do performador; por exemplo, ‘inglês americano’, ‘inglês britânico’, ‘inglês escocês’, ‘dialeto dos escoceses’”; a *état de langue* ou *dialeto temporal*, que é a “variante relacionada com a proveniência do performador, ou do texto por ele produzido, na dimensão do tempo; por exemplo, ‘inglês contemporâneo’, ‘inglês elisabetano’, ‘inglês medieval’”; *dialeto social*, que se consubstancia na “variante relacionada com a classe ou o status social do performador; por exemplo, ‘E e não-E’ (E = classe social mais elevada).”

#### 2.3.1.4 Idioleto

O último nível destas divisões (o *idioleto*, seguindo a seqüência decrescente *idioma, língua, dialeto*) é aquele que se refere ao indivíduo tomado isoladamente, único, falante do seu próprio dialeto. A este respeito, Langacker (1972: 57-58) diz que não há duas pessoas com sistemas lingüísticos absolutamente idênticos, havendo sempre distinção entre qualquer par de falantes, seja por alguns pontos de sintaxe, fonologia e vocabulário. Desenvolvendo esse argumento, esse teórico considera que cada falante tem seu próprio dialeto, ou seja, o idioleto:

Por conseguinte, se levarmos às últimas conclusões a proposição de que um simples traço é suficiente para estabelecer uma fronteira dialetal, terminaremos por afirmar que cada falante tem o seu próprio dialeto, o qual não é partilhado por nenhum outro falante. (...) O termo *idioleto* é, portanto, freqüentemente usado para designar o

<sup>56</sup> *Verily* = *really* (advérbios): realmente, verdadeiramente.

<sup>57</sup> *Scent* = *perfume*: perfume. *Napkin* = *serviette*: guardanapo. Neste caso, é atribuído um valor de sofisticação para as palavras *perfume* e *serviette*, por serem de origem francesa e, por isso, seu uso mais comum seria feito por pessoas de *status* social mais elevado.



dialeto de uma pessoa, e o termo *dialeto* é mais largamente definido. (LANGACKER, 1972: 57-58)

O idioleto, portanto, é a expressão lingüística particular de cada indivíduo, por meio da qual cada ser humano é identificável sem que haja outro igual, como se fosse uma impressão digital no nível da língua. Nos termos de Catford (1980: 95), é a “variante de língua relacionada com a identidade pessoal do performer”.

### 2.3.1.5 Variedade lingüística

William Labov, importante lingüista norte-americano, da vertente sociolingüística, desenvolveu a partir de estudos na década de 1960 a teoria da variação lingüística. Trata-se de uma reação ao modelo gerativo, o qual não inclui o componente social como fator importante nos estudos lingüísticos. A sociologia da linguagem de Labov tenta entender a língua em seu contexto social, considerando as mudanças provocadas na língua em diversos contextos ou momentos em que os falantes atuam:

o ponto de vista deste estudo consiste em que não se pode compreender o desenvolvimento da mudança de uma língua fora da vida social da comunidade em que ela ocorre. Ou, falando de outra maneira, as pressões sociais operam continuamente sobre a língua, não apenas desde um ponto remoto no passado, mas também como uma força social imanente que atua no presente vivenciado. (LABOV apud SANTOS, 2000)<sup>58</sup>

A partir destas formulações de Labov surge o termo *variação lingüística*. Assim, segundo R. L. Trask (2004: 303), “uma mesma língua não é usada de maneira totalmente homogênea no interior de uma mesma comunidade”. Trask considera que essa variação acontece não só no contexto de vários falantes (conforme sua profissão, ocupação, sexo, faixa etária, região geográfica etc.) diferentes em momentos ou situações diferentes, mas até mesmo no nível de um só indivíduo num único contexto, quando há uma escolha livre em que ele deseja se expressar, variando sua linguagem. Essa variação, portanto, ocorre em vários níveis e remete a conceitos subjacentes discutidos pela Lingüística e pela Sociolingüística citados

---

<sup>58</sup> “El punto de vista de este estudio consiste en que no se puede comprender el desarrollo del cambio de un lenguaje fuera de la vida social de la comunidad en la que ocurre. O, dicho de otra manera, las presiones sociales están operando continuamente sobre el lenguaje, no desde un punto remoto del pasado, sino como una fuerza social immanente que actúa en el presente vivido.”

nos tópicos anteriores (idioma, língua, dialeto, socioleto, idioleto), além dos conceitos de *variedade lingüística, registro e tom*.

Langacker, ao discutir sobre a não coincidência entre as fronteiras geográficas e as fronteiras lingüísticas e sobre os dialetos de uma mesma língua num mesmo território, afirma:

a diversidade lingüística não pode ser totalmente apreciada em termos geográficos; tem pelo menos duas outras dimensões. Uma delas é a dimensão dos grupos e classes sociais. Dentro de uma área geográfica dada, especialmente em áreas urbanas, há diferenças lingüísticas relacionadas com a estrutura social. Os membros da alta sociedade e os trabalhadores de classes econômicas inferiores, em geral, se distinguem de maneira bastante nítida quanto à sua fala (...).(LANGACKER, 1972: 59)

Ainda segundo Langacker, a diversidade lingüística possui outra dimensão, que está ligada aos próprios falantes tomados individualmente:

Cada falante tem não apenas seu sistema lingüístico único, mas tem também diferentes estilos de fala que emprega em circunstâncias diversas. O estilo usado quando se é entrevistado para um emprego é consideravelmente diferente do usado numa conversa com amigos, por exemplo. (LANGACKER, 1972: 59)

O conceito de *variedade lingüística*<sup>59</sup> revela em si o conhecimento de que existe uma grande diversificação lingüística, por exemplo, no uso de vários dialetos que até podem ser semelhantes entre si, mas que apresentam características próprias. Entretanto, falta ao conceito de *variedade lingüística* exprimir claramente que a língua também possui uma flexibilidade associada ao momento em que ela é expressa em conjunto com outras variáveis: os agentes humanos, ao se comunicarem pela língua, têm uma grande versatilidade e dispõem de um grande conjunto de dialetos, sobre os quais têm a liberdade de acesso e podem, assim, *variar* o seu uso conforme seu desejo, com o uso de um ou outro dialeto, sob as constantes flutuações de referente: as características do falante (sexo, faixa etária, ocupação, nível de escolaridade, estado de humor etc.), o ambiente ou situação (formal, informal) em que ele se encontra, além do perfil do seu interlocutor. Para exprimir essas outras diferenças existem outros termos como *registro e tom*.

---

<sup>59</sup> Platt & Platt e Richards (1992: 347; 397) também utilizam os termos correlatos *variedade (variety)* e *variedade do discurso (speech variety)*. Este último é assim definido: “*a term sometimes used instead of LANGUAGE, DIALECT, SOCIOLECT, PIDGIN, CREOLE, etc. because it is considered more neutral than such terms. It may also be used for different varieties of one language, e.g. American English, Australian English, Indian English*” (“um termo às vezes utilizado em vez de LÍNGUA, DIALETO, SOCIOLETO, PIDGIN, CRIOULO etc., porque é considerado mais neutro do que esses termos. Também pode ser utilizado para designar variedades diferentes de uma língua, e.g., inglês americano, inglês australiano, inglês indiano”).

### 2.3.1.6 Registro

Joaquim Mattoso Câmara Jr. define assim *registro*:

Termo adotado pela escola (v.) lingüística de Londres, para designar as mudanças no uso da língua por parte de um falante, conforme a situação social. Assim, o registro da conversação familiar é diferente do de uma conversação cerimoniosa, o registro da língua escrita diverge do da língua oral, e na literatura há um registro especial (v. língua). (CÂMARA JR., 1985: 207)

Para David Crystal (1987: 429), *registro* diz respeito a “uma variedade lingüística socialmente definida, por exemplo, científica, legal etc.”<sup>60</sup>. Landers (2001: 59) procura esclarecer mais, e apresenta este conceito dividindo-o em várias categorias: não técnico/técnico, informal/formal, urbano/rural, padrão/regional, jargão/não jargão, vulgar/polido. Ele também considera o registro como um ato contínuo que varia desde o nível informal ao formal, do nível mais “baixo” ao mais “elevado”.

Segundo Costa (1992: 36-40), *registro* tem ligações com a gramática funcional, especialmente com o trabalho de Halliday. Assim, Halliday et al. (1964), apud Costa (1992: 36), utilizam os seguintes conceitos: dialeto é “uma variedade de acordo com o usuário”<sup>61</sup>, e registro, “uma variedade de acordo com o uso”<sup>62</sup>.

Entretanto, o próprio Halliday (1978: 110-111), apud Costa (1992: 36), faz outras observações: “esta distinção geral [entre dialeto e registro] pode ser aceita, mas, em vez de se caracterizar o registro mais por suas propriedades lexicogramaticais, devemos sugerir – com um texto, por exemplo – uma definição mais abstrata em termos semânticos”<sup>63</sup>. Halliday, então, elabora outra definição: “um registro pode ser definido como a configuração de recursos semânticos que um membro de uma cultura normalmente associa com um tipo de situação” (HALLIDAY, 1978: 110-111, apud COSTA, 1992: 36).<sup>64</sup>

Esse conceito de registro, todavia, tem sido amplamente criticado por outros teóricos, de acordo com Costa (1992: 36), que menciona, dentre eles, Coulthard (1985: 39),

---

<sup>60</sup> “a socially defined variety of language, e.g., scientific, legal, etc.”

<sup>61</sup> “a variety according to the user.”

<sup>62</sup> “a variety according to the use.”

<sup>63</sup> “this general distinction can be accepted, but, instead of characterising a register largely by its lexicogrammatical properties, we shall suggest, as with text, a more abstract definition in semantic terms.”

<sup>64</sup> “A register can be defined as the configuration of semantic resources that the member of a culture typically associates with a situation type.”

Crystal e Davy (1969: 61). Assim, após uma longa discussão, Costa (1992: 30-40) apresenta o termo *registro* numa acepção mais flexível, que caracteriza a linguagem conforme campos específicos do conhecimento humano (jargões profissionais, a fala entre os diversos grupos sociais heterogêneos), o nível de formalidade ou contextos específicos.

Para Baker, (1992: 15-16), “**registro** é uma variedade da língua que um falante considera apropriado para uma situação específica”<sup>65</sup> (ênfase da autora). Isso quer dizer que, dependendo do campo do discurso (*field of discourse*), do tom do discurso (*tenor of discourse*) e do modo do discurso (*mode of discourse*), haverá mudanças de registro. Baker (1992: 16) explica esses três fatores:

*Campo do discurso* é aquilo que está acontecendo durante o momento da fala, em que os participantes escolhem os itens lingüísticos, ou seja, enquanto existe ação ou debate que envolve determinado assunto ou prática. Assim, variações no campo do discurso promovem variações de registro, por exemplo, “se o falante está jogando ou discutindo sobre futebol; fazendo amor ou discutindo sobre o amor; fazendo um discurso político ou discutindo sobre política; realizando uma operação médica ou discutindo medicina”.

O *tom do discurso* é “um termo abstrato para os relacionamentos entre as pessoas que tomam parte no discurso”<sup>66</sup>, isto é, são mudanças realizadas na linguagem por uma pessoa dependendo com quem ela fala, as relações interpessoais que estabelecem certos padrões típicos de discurso segundo as diferenças pessoais em termos de idade, grau de intimidade, hierarquia ou posição social etc.: mãe/filho, médico/paciente, status superior/inferior etc. Vale observar também o que Câmara Jr. diz a respeito de tom, apresentando-o como sinônimo de *acentos*:

[acento] é a maior intensidade (acento de intensidade ou ICTO) ou a maior altura (acento de altura ou TOM) com que a emissão de uma sílaba se opõe às que lhe ficam contíguas numa enunciação. O acento, de intensidade ou de altura, conforme a língua, entra na estruturação fônica do vocábulo (v.) criando um contraste na emissão das sílabas (...).(CÂMARA JR., 1985: 39)

Esse teórico também destaca que na ortografia da língua portuguesa, o acento tônico é representado por sinais gráficos, ou seja, o acento agudo e o acento circunflexo; e também há o que ele chama de acento frasal, que “consiste na elevação da voz em determinado ponto da enunciação da frase; o resultado é uma escala de altura vocal –

<sup>65</sup> “**Register** is a variety of language that a language user considers appropriate to a specific situation”.

<sup>66</sup> “An abstract term for the relationships between the people taking part in the discourse”.

ascendente, descendente ou ascendente-descendente a que se dá o nome de entoação” (CÂMARA JR., 1985: 39).

Para os propósitos desta dissertação, o conceito de tom – equiparado ao de acento – segundo Câmara Jr., deve se ater à última acepção, relacionada ao que esse teórico chama de *acento frasal* ou *entoação*<sup>67</sup>. A partir disso, pode-se dizer que o tom, portanto, está aqui associado à emoção de quem fala, revelando nuances derivados do humor, da ironia, deixando também outras impressões a respeito do emissor: sinceridade, ingenuidade, rancor, fúria, enfim, qualquer tipo de sentimento ou aspecto ligado a uma situação momentânea ou a algo inerente ao próprio caráter da pessoa.

Por fim, Baker (1992: 16) define *modo de discurso* como “um termo abstrato para o papel que a linguagem está desempenhando (discurso, ensaio, palestra, instruções) e para o meio de transmissão (fala, escrita)”. Assim, as escolhas lingüísticas são influenciadas por essas dimensões, por exemplo, como o uso de vocábulos mais apropriados para uma carta comercial do que para a fala informal.

Catford (1980: 95), de modo semelhante a Baker, afirma que *registro* é “a variante relacionada com o papel social mais amplo desempenhado pelo performador no momento da elocução; por exemplo, ‘científico’, ‘religioso’, ‘cívico’, etc.”. Esse teórico fala em mais duas variantes lingüísticas, *estilo* ou a “variante relacionada com o número e a natureza dos destinatários, e a relação do performador com eles; por exemplo, ‘formal’, ‘coloquial’, ‘íntimo’, e modo, ou seja, a “variante relacionada com o meio pelo qual opera o performador: ‘falado’, ‘escrito’”.

#### 2.3.1.7 Norma-padrão

Toda essa riqueza lingüística pode ser explorada por oradores ou escritores criativos. Aqui, interessa uma ênfase na língua escrita da criação literária, a qual muitas vezes reproduz, imita a oralidade e assim enriquece as possibilidades de expressão e intenções que o autor deseja causar no seu destinatário, o leitor. Da mesma forma, na tradução, o tradutor deve observar esses aspectos em relação ao novo leitor, conforme sugere Lefevere, referindo-se aos desvios da norma-padrão (que Lefevere, neste caso, chama de “erros”):

---

<sup>67</sup> Para R. L. Trask (2004: 91), por exemplo, *intonation* (entonação).

escritores às vezes desviam do uso gramatical aceito de seu tempo, não porque sejam incapazes de escrever bem, mas porque eles desejam chamar a atenção para o seu “erro”. Os tradutores deveriam tentar relacionar o erro gramatical da língua de partida com um erro gramatical na língua de chegada, se considerarem o erro de importância suficiente dentro do quadro da composição geral do texto de partida.” (LEFEVERE, 1992: 35)<sup>68</sup>

Saussure (1974: 224-227) também admite que as fronteiras geográficas não coincidem com as fronteiras lingüísticas, e quando toma estas línguas individualmente, reconhece que em cada uma delas ocorre a dialeção. Logo, pode-se concluir que essa dialeção resulta em variedades de uma mesma língua, tanto em relação com outros países (e.g., o francês da França, que difere do que é falado na Bélgica, na Suíça, no Canadá etc.) como dentro de um mesmo país, quando se percebe a existência dos dialetos regionais. Nesse ponto aparece uma diferenciação que Saussure chama de *língua literária* e *idioma local*:

por “língua literária” entendemos não somente a língua da literatura como também, em sentido mais geral, toda espécie de língua culta, oficial ou não, ao serviço da comunidade inteira. Abandonada a si mesma, a língua conhece apenas dialetos, nenhum dos quais se impõe aos demais, pelo que ela está destinada a um fracionamento indefinido. (SAUSSURE, 1974: 226)

Logo, quando esse teórico afirma que a língua literária é *toda espécie de língua culta* – ou de maior prestígio, em outras palavras – *a serviço da comunidade inteira*, fica clara a necessidade de haver pelo menos uma língua padrão para o bem comum e para a integração dos grupos sociais. Essa, então é, para Saussure a “língua literária” – à qual, logicamente, se enquadra a norma-padrão da língua. Os outros dialetos – ou “idiomas locais” – por causa de seu papel mais restrito, além de outros fatores – ficam à margem de um dialeto escolhido como modelo geral:

Mas como a civilização, ao se desenvolver, multiplica as comunicações, escolhe-se, por uma espécie de convenção tácita, um dos dialetos existentes para dele fazer o veículo de tudo quanto interesse à nação no seu conjunto. Os motivos de tal escolha são diversos: umas vezes se dá preferência ao dialeto da região onde a civilização é mais avançada, outras ao da província que tem hegemonia política e onde está sediado o poder central; outras, é um corte que impõe seu falar à nação. (SAUSSURE, 1974: 226)

---

<sup>68</sup> “Writers sometimes deviate from the accepted grammatical usage of their time, not because they are incapable of writing well, but because they wish to focus attention on their “mistake.” Translators should try to match the grammatical error in the source language with a grammatical error in the target language if they consider the error of sufficient importance within the framework of the overall composition of the source text”.

Considerando estas palavras, pode-se facilmente entender que *idioma local*, na acepção de Saussure, então, refere-se a todos os outros dialetos que não foram escolhidos como o tipo padrão ou modelo geral de uma língua. A partir do momento em que a *língua literária* se oficializa, tem-se o conceito de *norma culta* ou *norma-padrão*<sup>69</sup>.

### 2.3.2 A linguagem na literatura escrita e traduzida

#### 2.3.2.1 O prestígio da norma-padrão

Saussure (1974: 34-36) também discorre sobre a questão do maior prestígio da língua escrita sobre a língua falada. Ressalta-se que, quando se menciona a palavra “prestígio” ligada à expressão lingüística escrita, percebe-se que esta variedade escrita se refere ao uso da norma-padrão: “A língua tem, pois, uma tradição oral independente da escrita e bem diversamente fixa; todavia, o prestígio da forma escrita nos impede de vê-lo” (SAUSSURE, 1974: 35).

Dentre as razões que Saussure expõe acerca desse prestígio, destaca-se sobre os motivos da norma-padrão (ou língua literária, conforme este lingüista suíço):

A língua literária aumenta ainda mais a importância imerecida da escrita. Possui seus dicionários, suas gramáticas; é conforme o livro e pelo livro que se ensina na escola; a língua aparece regulamentada por um código; ora, tal código é ele próprio uma regra escrita, submetida a um uso rigoroso: a ortografia, e eis o que confere à escrita uma importância primordial. Acabamos por esquecer que aprendemos a falar antes de aprender a escrever, e inverte-se a relação natural. (SAUSSURE, 1974: 35)

A língua, oral ou escrita, por sua flexibilidade, oscila entre vários níveis, desde a informalidade de um “bate-papo” casual até a postura séria e impecável de um candidato a emprego diante de uma entrevista, ou no caso de um bilhete informal ou lembrete que uma mãe deixa para seu filho, e de uma carta formal dirigida ao diretor de uma corporação etc. Lefevere (1992: 58) comenta isso, salientando que: “exceto nos livros de gramática ou em

---

<sup>69</sup> Nesta dissertação prefere-se o termo *norma-padrão* (BAGNO, 2005: 64-65) em vez de *norma culta*, por se entender que *cultura* é um termo abrangente e complexo e não pode ser sinônimo exclusivo de conhecimento formal escolar ou de algo que denote prestígio ou formas de preconceito. Lyons apresenta duas definições para *cultura*: “(...) Baseia-se, em última instância, na concepção clássica do que constitui excelência em arte, literatura, maneiras e instituições sociais” (LYONS, 1987: 273). E também, *cultura* num sentido antropológico, “sem nenhuma implicação de progresso humano uniforme do barbarismo à civilização e sem nenhum julgamento de valor *a priori* quanto à qualidade estética ou intelectual da arte, literatura, das instituições etc. de determinada sociedade” (LYONS, 1987: 274).

manuais de estilo, a língua nunca é usada num vácuo: ela é sempre usada numa certa situação. Em culturas diferentes, um uso específico da língua é considerado apropriado (ou inapropriado) numa situação específica”<sup>70</sup>. Nos casos em que há formalidade existe uma preocupação maior com o uso de um dialeto de maior prestígio, a norma-padrão da gramática prescritiva, um modelo que normalmente é adotado como referência de polidez, boa educação, refinamento. Entretanto, na maioria das vezes em que ocorre algum desvio dessa norma, geralmente as pessoas classificam esse fato como um “erro”, independentemente da situação ser formal ou informal.

Na tradução de *Of mice and men* realizada por Veríssimo (*Ratos e homens*, edições de 1940 e 1968), o uso de um dialeto de prestígio nos diálogos em seu trabalho chama atenção, pois essa variedade, ainda que coloquial, destoa daquela utilizada pelo autor, John Steinbeck, uma variedade da língua inglesa estadunidense desprestigiada/estigmatizada. Em relação à tradução de Campello (1991), percebe-se maior aproximação relativa daquela variedade inglesa, em nível coloquial, mas que também ainda soa mais “educado” do que a língua dos personagens do texto de partida. A tradução de Ban (2005) é a que mais tenta se aproximar daquele inglês estigmatizado.

A expressão *desvio gramatical*, equivocadamente, adquiriu um sentido generalizado com conotações associadas a “erros” cometidos contra o “bom uso” da língua. No entanto, cabe aqui esclarecer o que se entende por gramática. Fromkin e Rodman (1993: 12-13) fazem distinção entre o que chamam de *gramática descritiva* e *gramática prescritiva*:

todo ser humano que fala uma língua sabe gramática. Ao pretenderem descrever uma língua, os linguistas tentam descrever a gramática da língua presente no espírito dos falantes. Podem, evidentemente, verificar-se algumas divergências entre o conhecimento que os vários falantes têm da língua. Mas existe um conhecimento comum – a gramática – que permite aos falantes falarem e compreenderem-se. A descrição do linguista será uma boa ou má descrição da gramática da língua, ou mesmo da própria língua, consoante constitua ou não um verdadeiro modelo de capacidade lingüística do falante. Esse modelo designa-se por **gramática descritiva**. (ênfase dos autores)

Assim pode-se entender que existe uma espécie de gramática geral, denominada como *descritiva*, que tão somente trata da ordenação lógica da língua desde as suas menores unidades de sentido (os sons), passando à formação das palavras, da organização dessas palavras em grupos maiores (sintagmas, frases, orações, períodos e textos) de forma que estes

---

<sup>70</sup> “Except in grammar books or primers on style, language is never used in a vacuum: it is always used in a certain situation. In different cultures a specific use of language is considered appropriate (or inappropriate) in a specific situation.”



sejam inteligíveis, compreensíveis, tornando possível a comunicação. Desta forma, se alguém diz “Nóis vai na festa”, esta construção é gramatical, pois faz sentido e estabelece a exteriorização clara de um pensamento ou idéia. Entretanto, para que haja compreensão, a posição destes vocábulos na oração deve obedecer a regras características da língua portuguesa do tipo SUJEITO (Nóis), VERBO (vai) e COMPLEMENTO (na festa), sob pena de que, se não houver esta ordem, pode não haver compreensão da mensagem. Este mesmo exemplo possui a variação “Nós vamos à festa”, adequando-se à *gramática prescritiva*. A esse respeito, Fromkim e Rodman enfatizam que:

dos tempos antigos até hoje tem havido “puristas” que pensam que a mutação linguística é uma forma de corrupção e que defendem a existência de certas formas correctas que todas as pessoas “educadas” deveriam utilizar na fala e na escrita. Os gregos de Alexandria no século I, os eruditos árabes em Basra no século VIII e inúmeros gramáticos ingleses nos séculos XVIII e XIX defenderam esta perspectiva. Pretendiam prescrever regras gramaticais e não propriamente descrevê-las. Para isso se escreveram as **gramáticas prescritivas**. (FROMKIM e RODMAN, 1993: 14-15)

Existe uma relação entre o que as gramáticas prescritivas apregoam e a questão do poder social travestido num dialeto mais prestigiado, a *norma-padrão* da língua:

com o advento do capitalismo e o despontar de uma nova classe média surgiu o desejo, por parte deste novo grupo social, de que os seus filhos fossem educados e aprendessem a falar o dialecto das classes ‘superiores’. E assim surgiram muitas gramáticas prescritivas” (FROMKIM e RODMAN, 1993).

Todavia, não se trata apenas de uma preferência estimulada pelo desejo de espelhar um alto *status* social. A norma-padrão adquiriu um oficialismo dotado de preconceito em relação às outras variedades, ganhando um grau de hierarquia acima delas:

(...) Em 1908, um gramático americano, Thomas R. Lounsbury, escreveu: “Parece ter existido em todos os períodos do passado, tal como agora, uma nítida apreensão no espírito de muitas pessoas honradas quanto ao estado de quase colapso iminente da língua inglesa e quanto à necessidade de constantemente se desenvolverem esforços árduos que a salvem da destruição”. (FROMKIM e RODMAN, 1993)

John Lyons, ao esclarecer sobre diferenças entre dialeto e sotaque, acaba também por fazer considerações sobre a norma-padrão da língua, tida como superior. Como isso não bastasse, a idéia generalizada é a de que, na oralidade, este dialeto preferido deve ser também usado de forma especial, com um sotaque prestigiado:

a questão é que certas diferenças fonéticas entre sotaque podem ser estigmatizadas pela sociedade, da mesma forma como certas diferenças lexicais e gramaticais entre

dialetos o são. Pais e professores tentam freqüentemente eliminar o que consideram como marcas de *status* social inferior ou como regionalismos. Mesmo se não são bem-sucedidos, eles terão desempenhado a sua função no perpetuamento na crença geral na comunidade lingüística de que a pronúncia tal é indicadora de inferioridade social ou de educação, e isto tem como efeito aumentar a sensibilidade da maioria das pessoas em relação ao assunto. (LYONS, 1987: 249)

### 2.3.2.2 Variedades lingüísticas na literatura escrita e traduzida

A postura tradicional da educação prima pela formalidade da gramática prescritiva, agindo imperiosamente sobre o modo um tanto pretensioso que se deve falar e escrever. Quando esta questão chega aos domínios da criação literária, eis o ponto alto da discussão: tratando-se de uma forma de expressão artística, um escritor tem toda liberdade para usar e abusar da língua em todas as suas variedades e níveis, dependendo das suas intenções, obedecendo mais à sua sensibilidade do que à sua razão. Tal versatilidade pode ou não criar problemas de aceitação por parte dos leitores de uma obra, quando aspectos da fala ganham destaque na escritura de uma obra literária. Há exemplos notáveis e abundantes de escritores que diversificam o uso da língua de modo criativo, desde os brasileiros Jorge Amado e Guimarães Rosa ao irlandês James Joyce.

Este último, em seu romance *Ulysses*, chega ao capricho de criar idioletos para alguns personagens em nível coloquial, inerente à fala, mesmo quando esta não se realiza sonoramente, mas em pensamento sob a forma de monólogo interior. Ganham destaque também várias palavras inventadas. Assim, segundo a tradutora Bernardina da Silveira Pinheiro (2005), a fala do personagem *Leopold Bloom* se caracteriza desta forma:

[em] *staccatto*, com o ritmo brusco de alguém capaz de superar as próprias dificuldades, se constituirá de frases primordialmente curtas, de omissão de sujeitos de palavras freqüentemente monossilábicas, às vezes mesmo reduzidas por aférese, refletindo o seu ser interior que sempre tenta imaginar um sentido lógico nas coisas.

Nesse sentido, a fala de *Leopold Bloom* é assim ilustrada:

será um dia quente imagino. Especialmente nestas roupas pretas vou sentir mais. O preto conduz, reflete (será refrata?) o calor. Mas eu não podia ir com aquele terno claro. Fazer disso um piquenique [...]. A caminhonete do pão de Boland entregando em bandejas o nosso de cada dia mas ela prefere pães dormidos pastéis tostados com

a parte de cima quente. Faz você se sentir jovem”. (JOYCE, 2005: 67. Episódio 4 – *Calypso*. Tradução de Bernardina da Silveira Pinheiro)<sup>71</sup>

Também vale destacar as características do pensamento (ou fala) da personagem *Molly Bloom*: “sem pontuação, sem maiúsculas, sem fazer diferença entre os homens – todos eles são *he* –, fluir, incontido e incontrolável, de uma mente liberta de qualquer grilhão” (Pinheiro, 2005).

Em *Ulysses*, a fala de Molly é ilustrada no seguinte fragmento:

SIM, PORQUE ELE NUNCA FEZ UMA COISA dessas como pedir para tomar seu café da manhã na cama com dois ovos desde o hotel City Arms quando ele costumava fingir ter de ficar de cama com uma voz de doente bancando importante para se fazer de interessante para a velha encarquilhada Sra. Riordan sobre quem ele pensava ter grande influência e ela nunca nos deixou nenhum níquel tudo para missas para ela e para a sua alma [...]”. (JOYCE, 2005: 764. Episódio 18 – *Penelope*. Tradução de Bernardina da Silveira Pinheiro)<sup>72</sup>

A versatilidade da língua, tanto em sua expressão oral como escrita, está atrelada a fatores ou situações múltiplos em que existe a participação dos seres humanos. A língua, por sua maleabilidade e capacidade de adaptação, se manifesta de formas diversificadas, perceptíveis em variedades lingüísticas, as quais são moldadas de acordo com vários fatores inseridos numa cultura, num espaço geográfico e num tempo. Este último pode se compreender em escalas que vão desde um momento instantâneo (que marca a mudança ou adaptação lingüística situacional segundo o indivíduo falante, seu dialeto ou idioleto) até séculos ou milênios (que marcam a diferenciação e evolução das línguas segundo os grupos sociais heterogêneos).

Às vezes, os usos da língua chegam ao nível de uma “obrigação”, como no caso dos defensores da chamada *norma culta* ou *norma-padrão* da língua, um modelo idealizado como sinônimo de bom gosto, refinamento e de boa educação, mas que, segundo Marcos Bagno (2003), por ser norma, não pode ser entendida como língua real, mas sim, ideal. Quanto mais uma variedade lingüística se aproxima dessa norma, tida como a língua “correta”, tanto mais prestigiada será, ao passo que, quanto maior for o distanciamento deste

---

<sup>71</sup> “*Be a warm day I fancy. Specially in these black clothes feel it more. Black conducts, reflects (refracts is it?), the heat. But I couldn't go in that light suit. Make a picnic of it [...]. Boland's breadvan delivering with trays our daily but she prefers yesterday's loaves turnovers crisp crowns hot. Makes you feel young*”.

<sup>72</sup> “*YES BECAUSE HE NEVER DID A THING LIKE THAT BEFORE AS ASK TO get his breakfast in bed with a couple of eggs since the City arms hotel when he used to be pretending to be laid up with a sick voice doing his highness to make himself interesting to that old faggot Mrs Riordan that he thought he had a great leg of and she never left us a farthing all for masses for herself and her soul*”.

modelo, tão maior será a estigmatização da língua. Este modelo configurado na norma-padrão, entretanto, é alvo de discussões viscerais entre estudiosos da língua, uns, partidários da pureza lingüística de visão tradicional e outros, que tentam desconstruir essa postura valorizando as diferenças, com base em críticas que colocam em evidência certas implicações de cunho ideológico e de poder no uso de variedades mais prestigiadas. Tais diferenças, vez por outra, surgem na produção literária, quando o tom informal aparece incorporado intencionalmente na linguagem coloquial ou nos desvios da gramática prescritiva, constituindo-se num desafio incrível para o tradutor, devido a significados difíceis ou até mesmo impossíveis de transferir de uma cultura para outra.

Segundo Landers (2001: 116-117), a definição popular de “dialeto” muitas vezes denota um padrão do discurso supostamente inferior ou que está abaixo da norma lingüística socialmente aceita: a “norma-padrão” ou “norma culta”. O teórico esclarece, entretanto, que essa norma-padrão é também um dialeto, com a diferença de que é falado por um segmento privilegiado da sociedade: líderes políticos, formadores de opinião e literatos – é a chamada “língua correta”.

## **2.4 A tradução de variedades lingüísticas e desvios da norma-padrão da língua**

Landers afirma que os problemas de traduzir dialetos começam quando se deseja transferir as peculiaridades do dialeto para a língua de chegada. Isso parece ficar ainda mais sério quando se trata de um dialeto desviante da norma-padrão expresso em variações regionais, socioletos, idioletos, registros, tons diferentes etc. O que fazer? Como fazer? Talvez se possa pensar numa linguagem “equivalente”. O resultado disso, todavia, pode não ser feliz, ou mesmo, o “horror dos horrores”, segundo Landers, ao ouvir um inglês caribenho na dublagem do português carioca do filme brasileiro “Orfeu Negro”, dirigido por Marcel Camus. Tal choque provavelmente o fez expressar a seguinte opinião: “nenhum dialeto soa bem na tradução. Muito embora tenha certa relutância, o tradutor deve reconhecer que o dialeto, pelo menos no nível da transferência em par de igualdades, é intraduzível” (LANDERS, 2001: 117).<sup>73</sup>

---

<sup>73</sup> “No dialect travels well in translation. However reluctantly, the translator must recognize that dialect, at least at the level of one-to-one transference, is untranslatable”.

Logo, a opinião de Landers (2001: 117) é de que o dialeto (entendido aqui como desvios da norma-padrão) está totalmente enraizado no tempo e no espaço, e o ouvinte associa inconscientemente esse padrão de discurso com uma região ou com um período cronológico. Em síntese, o dialeto está sempre ligado, geográfica e culturalmente, a um ambiente social que não existe na língua de chegada, e a substituição com um dialeto “equivalente” está fadada ao fracasso. O conselho desse crítico sobre tentar traduzir dialetos parece soar como um veredito: “não faça isso!”.

Apesar deste conselho drástico, Landers (2001: 68) examina e critica a tradução de Samuel Putnam para o inglês da obra “Terras do Sem Fim”, de Jorge Amado, no trecho: “ - Vosmecê me adisculpe, seu coronel, mas nós queria saber, quando é que a gente passa a escritura da terra? (...) Mas vosmecê não se arrecorda que nos vendeu esse pedaço de mata? Pelo dinheiro do contrato de cacau?” (AMADO, 1942: 21).

Putnam (1945, apud LANDERS, 2001) resolve este fragmento traduzindo-o da seguinte maneira: “*You will pardon me, colonel, but we would like to know when we may have the deed to the land... (...) Don’t you remember that you sold us that piece of forest? In place of money on the cacao contract?*”.

Landers considera esta solução como uma *violação de tom*, pois acha que a fala reproduzida em inglês se assemelha muito mais à de um indivíduo de bom nível escolar, talvez um advogado ou um professor universitário, entre outros fatores, pelo uso de *may* em vez de *can*, o que contraria o perfil do personagem original, que, na verdade, se mostra como um trabalhador rural no interior do Brasil, cuja fala contém desvios do português padrão:

mas quem está falando? Um indivíduo bem educado, com certeza: perceba o uso de *may* em vez de *can*. Na verdade, entretanto, o texto original mostra que o falante é um agricultor analfabeto do sertão brasileiro, cujo discurso está repleto de provincialismos como ‘arrecordar’ em lugar de ‘recordar’ (...) e de erros gramaticais do tipo ‘nós queria’ (...). A julgar pelo tom, ele estaria mais para um advogado ou professor universitário. (LANDERS, 2001: 68)<sup>74</sup>

Com estes argumentos, Landers faz o que não aconselha ninguém a fazer, “melhorando” o fragmento assim: “*Beggin’ the colonel pardon, but we’d like to know when we can have the deed to the land... Don’t the colonel recollect sellin’ that piece of forest to us? Instead of the cacao contract?*” (LANDERS, 2001: 68).

---

<sup>74</sup> *Just who is speaking? A well-educated individual, surely: note the use of may rather than can. In reality, however, the original text shows the speaker to be an illiterate agricultural laborer in the Brazilian backlands whose speech abounds with such provincialisms as ‘arrecordar’ for ‘recordar’ (...) and grammatical errors like ‘nós queria’ (...). But judging by the tone, he could be a lawyer or college professor.*

Trata-se de um trabalhador rural analfabeto, mas o registro discursivo utilizado por Putnam soa bastante formal, “civilizado”. Por outro lado, a solução de Landers pode até, talvez, ser mais adequada, encaixando o personagem num perfil mais assemelhado ao do texto de partida, no que diz respeito ao seu nível social, ao tom utilizado etc., porém, traduzido num *agricultor pobre* – por sua condição econômica – e também num *pobre agricultor* – por ser apátrida: não pode ser brasileiro e muito menos de algum país anglofônico. A situação é estranha, pois se vê um personagem da zona rural, com perfil brasileiro, da Bahia, mas falando um inglês que o tradutor não deixa claro de onde vem, se é algum dialeto específico, bem localizado no tempo, no espaço e a que grupo social pertence. Jorge Amado deu voz ao seu personagem com um falar típico da língua portuguesa brasileira com características locais, num dialeto do interior da Bahia, entretanto, qualquer dialeto da língua inglesa que seja utilizado nessa suposta correspondência da tradução trará sempre consigo algo de exótico ou estranho.

Logo, torna-se forçoso voltar à opinião de Landers (2001: 117) de que “*o dialeto está sempre ligado, geográfica e culturalmente, a um ambiente social que não existe na língua de chegada, e a substituição com um dialeto ‘equivalente’ está fadada ao fracasso*”<sup>75</sup>. John Milton (2002: 52) tem uma opinião semelhante a esse respeito:

a tradução de dialeto tem sido descrita como uma aporia em tradução (Folkart apud Lane-Mercier, 1997, p. 53). Seja qual for a decisão que tome o tradutor, será sempre um desacerto, um disparate. O dialeto escolhido, quer seja mimético, análogo, ou pertencente à norma culta, nunca terá a autenticidade do original (...)

Anthony Pym (2000), a respeito dessa temática, coloca a seguinte questão: os marcadores das variedades lingüísticas (sotaques, dialetos, socioletos, estilos de classe, e assim por diante) devem ser traduzidos como tal? As respostas que esse crítico apresenta revelam o dilema de se lidar com o assunto, pois esses posicionamentos são, com frequência, antagônicos, como as respostas extremas *sim* e *não*. No caso da resposta afirmativa, leva-se em conta a importância de transmitir com fidedignidade o que essa linguagem pode representar ao receptor. Quanto à resposta negativa, o argumento apresentado é aquele em que os valores de uma variedade não podem ser mapeados de cultura para cultura.

Pym apresenta alternativas: a *opção binária*, que consiste em deixar a variedade sem ser traduzida, o que resulta na perda de valor, ou traduzi-la com uma variedade enganosa

---

<sup>75</sup> “*Summing up, dialect is always tied, geographically and culturally, to a milieu that does not exist in the target-language setting. Substitution of an ‘equivalent’ dialect is foredoomed to failure. The best advice about trying to translate dialect: don’t.*” (LANDERS, 2001: 117)

(dada a incongruência entre as culturas e as línguas), e assim, perde-se a verossimilhança; a *estância descritiva*, a qual diz respeito à remuneração do tradutor, o qual não é pago para resolver esses problemas, além do fato de que o leitor, em geral, não se importa com a tradução das variedades e, por isso, o tradutor muitas vezes opta pela opção mais fácil de “consertar” os desvios lingüísticos, conforme Milton (2002); a *liberação existencial*, com o argumento de que não há uma resposta clara para o problema e, portanto, as teorias são incompletas e o tradutor, por si mesmo, fica livre e responsável pelos seus atos ou decisões, de acordo com Lane-Mercier (1997 apud PYM, 2000).

Ao tentar ser conclusivo, Pym afirma que a resposta à questão principal pode parecer fácil:

quando os tradutores se deparam com os marcadores de uma variedade lingüística, o que deve ser traduzido não é a variedade do texto de partida (isso não se move, e a tradução é, em qualquer caso, a substituição da variedade base do texto de partida, por definição). O que deve ser traduzido é a variação, a alteração sintagmática da distância, o desvio relativo de uma norma textual ou genérica. Se estas mudanças podem ser traduzidas, como normalmente é o caso, então se pode dizer que os marcadores foram traduzidos, e, logo, não há mais o que discutir. (PYM, 2000)<sup>76</sup>

Isso quer dizer que, para Pym, o mais importante é, na tradução de uma variedade lingüística não-padrão (ou estigmatizada), deixar os elementos essenciais que constituem a língua de chegada (marcadores básicos do dialeto) como uma variedade ao mesmo tempo diferente da norma-padrão, mas semelhante à função desempenhada pela língua do texto de partida, segundo o provável objetivo do autor e ao seu provável efeito na recepção. Isso consiste, então, não em traduzir, por exemplo, um dialeto estigmatizado por outro dialeto estigmatizado, mas deixar na língua de chegada elementos que caracterizem essa língua segundo a sua função, principalmente, na maioria dos casos, a oralidade expressa nas mais diversas situações, veiculada por agentes (personagens de um romance, por exemplo) caracterizados conforme o significado dessa linguagem, denotando aspectos como classe social, nível de escolaridade, etnia, em variações de registro, tom, gênero, idade etc., dependendo de cada caso, segundo a proposta do autor traduzido, num nível aproximado.

A obra de Mark Twain, intitulada *Huckleberry Finn*, em que aparecem sete variedades da língua inglesa é um exemplo citado por Pym (2000) que, para serem traduzidas,

---

<sup>76</sup> “When translators are confronted with the markers of a variety, the thing to be rendered is not the source-text variety (such things, by definition, do not move, and translation is in any case the replacement of the base source-text variety, by definition). The thing to be rendered is the variation, the syntagmatic alteration of distance, the relative deviation from a textual or generic norm. If those shifts can be rendered, as is usually the case, then the markers may be said to have been translated, and no complaint should ensue.”

não seria necessário decidir que variedades seriam as mais próximas ou “correspondentes”. Pym, desse modo, sustenta que seria mais produtivo compreender muito bem quando a língua utilizada é uma paródia ou é autêntica.<sup>77</sup> Assim, no caso da língua parodiada, ou no caso da língua autêntica seriam utilizadas, na língua de chegada, apenas as suas características básicas.

Lenita R. M. Esteves, ao discutir sobre as diferenças lingüísticas na tradução literária, põe em dúvida a eficácia do processo de traduzir uma variedade regional por outra variedade regional, por exemplo, brasileira. Esteves relata que, quando se deseja incorporar essa diferença lingüística, para que haja uma correspondência no texto de chegada em português, o personagem deveria ser identificado com alguma região específica. Mas aí surgem as dúvidas, como a que diz respeito a que região a língua de chegada seria identificada:

Com uma região brasileira? Caso a tradução fosse levar em conta e tentar reproduzir a diferença regional da fala do tal personagem, como fazer isso em português? Que região do país poderia ser escolhida? Qual falar brasileiro ficaria mais adequado/menos estranho nessa caracterização: o caipira de São Paulo? O gaúcho? O nordestino? (ESTEVEVES, 2005: 341)

De acordo com Esteves, substituir um dialeto regional por outro dialeto regional, na tradução, é uma postura defendida por Lane-Mercier, mas criticada por Milton:

Milton<sup>78</sup> cita a teórica Gillian Lane-Mercier, canadense que, abordando essa questão, defende a postura de substituir o dialeto ou a variante não padrão que aparece no original por um dialeto ou variante não padrão da língua de chegada. Essa postura seria inspirada na proposta de “tradução ética” de Antoine Berman. Milton ainda comenta que Lane-Mercier insiste que o tradutor deve assumir a responsabilidade sobre suas escolhas e, se possível, explicá-las aos leitores em notas do tradutor. Milton de certa forma critica Lane-Mercier, dizendo justamente que aos tradutores não é dada tanta liberdade nem tanto espaço para exercer seu poder de escolha e nem para justificá-lo (...). (ESTEVEVES, 2005: 342)

---

<sup>77</sup> Pym aponta a autenticidade lingüística em contraposição à sua paródia: a representação de variedades lingüísticas num canal semiótico pode não espelhar a realidade, o que se vê com freqüência, por exemplo, na TV em comédias ou programas humorísticos, quando o uso de certas variedades lingüísticas tem a finalidade de produzir o riso. Muitas vezes, trata-se de impressões gerais, sem necessariamente haver pesquisa e aplicação metódica sobre a caracterização verossímil de dado dialeto, como Pym ilustra com a suposta reprodução do dialeto inglês da classe operária de Yorkshire pelo grupo Monty Python, em certa produção cômica, que continha elementos do dialeto *cockney*. O uso de uma variedade lingüística como paródia pode ser identificado também da seguinte maneira: “Sabemos que uma paródia está sendo feita quando percebemos que estamos recebendo apenas marcadores reduzidos e extremos de uma variedade verdadeira” (PYM, 2000). Todavia, para outros autores, como Esteves (2005), não há como representar com fidelidade, na escrita, uma fala, padrão ou não padrão.

<sup>78</sup> Vide também referências desta dissertação: Milton (2002: 60-61).



Em síntese, Esteves contesta, em parte, a solução tradutória “dialeto por dialeto”, adotada por Lane-Mercier, em primeiro lugar, por causa da incongruência ou falta de paralelismo entre as línguas (conforme as opiniões de Landers, 2001, Milton, 2002, Pym, 2000, por exemplo, já referidas neste tópico) ou pela relativa falta de autonomia dos tradutores, que não fariam suas escolhas livremente (conforme Milton, 2002). Todavia, Esteves compartilha das idéias de Lane-Mercier no que diz respeito ao dever do tradutor de se conscientizar dos efeitos do texto que ele produz. Assim, Esteves sugere uma solução:

mesmo que não goze de tanta liberdade ou autonomia, o tradutor é um produtor de sentidos e precisa estar atento para os efeitos do que escreve. Uma das soluções possíveis é assumir explicitamente o caráter de representação estilizada e, na medida do possível, criar um falar que não tente identificar especificamente uma região ou estado. (ESTEVES, 2005: 343)

O argumento de Esteves parte do princípio de que ela considera, com base em Lane-Mercier (1999: 45), apud Esteves (2005: 342), que nenhuma espécie de dialeto, seja a norma-padrão ou seus desvios, pode ser representada na escrita com precisão e, portanto, num romance, os dialetos apenas seriam uma representação da língua real, viva e presente na fala cotidiana:

ninguém negaria que existe uma abismal diferença entre uma descrição lingüística de uma variante dialetal (seja ela padrão ou não) e sua representação dentro de um romance. O problema estaria justamente em julgar que o autor, ou tradutor, deve, ou pode, representar uma variante dialetal de forma exata e sem distorções. (ESTEVES, 2005: 342)

Por conseguinte, a representação de um dialeto na tradução que não configure uma região ou um estado, seria, conforme Esteves (2005: 343), uma opção que, apesar de perder a caracterização dessas identidades específicas, ganharia uma diferença discursiva:

nessa opção, o tradutor estaria perdendo a caracterização regional (que, de qualquer maneira, seria artificial, já que não existe correspondência entre regiões e falares de países diferentes), mas ganharia ao marcar uma diferença discursiva, que com quase toda a certeza é relevante para o texto em questão (senão o autor provavelmente não a teria usado). (ESTEVES, 2005: 343)

Essa opção vem, em termos, ao encontro da argumentação de Pym (2000) exposta acima, o que, embora pareça ser a melhor resposta para o problema, diante das outras opções, merece cautela, dada a complexidade do assunto, e, portanto, não se trata de uma resposta definitiva.

Levando-se em conta o problema da tradução de variedades estigmatizadas na literatura, poder-se-ia recair no argumento de que a tradução é algo impossível, consubstanciando-se na opinião de que ela é o “escândalo da Lingüística”, de acordo com Mounin, apud RÓNAI (1987). Entretanto, deve ser lembrada a opinião relevante de Lefevere (1992: 35) de que os desvios da norma-padrão lingüística na literatura deveriam ser relacionados de modo semelhante na língua de chegada. Outro argumento em defesa desse procedimento – de certo modo, nas entrelinhas – está nas palavras de Umberto Eco (1993: 65), ao afirmar que quando se conhece um aspecto de uma obra de arte, mesmo que superficialmente, isso serve para receber um pouco da “fruição da vitalidade formativa que a obra ostenta, ainda que nos seus aspectos mais superficiais”. Essas idéias encontram base também em Lyons:

embora possa ser impossível traduzir todas as sentenças de uma língua em sentenças de outra, sem distorções ou substitutos conciliadores, normalmente é possível conseguir que uma pessoa que não conhece nem a língua nem a cultura do original entenda, mais ou menos satisfatoriamente, até mesmo aquelas expressões dependentes de cultura que resistem à tradução em qualquer língua com a qual esteja familiarizada. (Lyons, 1987: 292)

Ao se trazer para discussão o problema da tradução de desvios da norma-padrão lingüística para a prática tradutória brasileira, é necessário antes refletir sobre a história da formação cultural do Brasil, de modo a compreender certas razões adotadas como estratégia ou “dogmas” de tradução que repercutiram no passado e que encontram reminiscências até os dias de hoje (2009).

Lia Wyler (2003: 57-61), ao analisar o percurso da tradução ao longo da história do Brasil, trata da influência cultural francesa e portuguesa sobre a nossa cultura, resultando num fenômeno que ela chama de *estrangeiramento das elites brasileiras*. Wyler afirma que tal estrangeiramento se deu de uma maneira incomum, pois “não se enquadrava no modelo milenar de dominação em que a cultura do colonizador se sobrepõe à do colonizado”, caracterizando-se por “uma dupla exposição cultural, a portuguesa e, por seu intermédio, a francesa, que durou mais de três séculos e foi decisiva para formar nossa visão de mundo e, conseqüentemente, nossa visão da tradução, como parte desse mundo” (WYLER, 2003: 57).

Wyler explica o “afrancesamento” brasileiro pelo fato de que os portugueses já possuíam uma tradição cultural há muito tempo influenciada pela França, desde meados do século XI, ou seja, antes mesmo da constituição de Portugal como reino independente (WYLER, 2003: 59). Wyler, além de comentar sobre essa dependência cultural histórica de

Portugal em relação à França, destaca que também houve, “a partir do final do século XIV, uma dependência econômica da Inglaterra, condições que se reproduziriam no Brasil e nas demais colônias portuguesas” (WYLER, *ibidem*). Assim, em vários momentos da história brasileira, a influência francesa (e também inglesa) se fez presente:

a cultura brasileira registra tanto a influência dos trovadores provençais no folclore nordestino quanto a dos pensadores franceses na Conjuração Mineira (1789), nas conspirações do Rio de Janeiro (1794) e da Bahia (1798), e na Revolução Pernambucana (1817). Mas foi a transferência da corte portuguesa para o Brasil, em 1808, que tornou mais visíveis os papéis determinantes da França em nossa cultura e da Inglaterra em nossa economia, ambos relevantes em momentos diferentes para a formação e o estiolamento de uma indústria livreira em nossa terra. (WYLER, 2003: 59)

A presença dos elementos culturais franceses perdura durante todo o século XIX e se estende até o século XX, quando começa o seu declínio, com a ascensão dos Estados Unidos como nova potência mundial. É importante lembrar que a língua francesa, principalmente por meio do classicismo francês das *belles infidèles*, ficou pretensiosamente associada à concepção de “bom gosto”, “beleza” e “refinamento” e, portanto, numa “superioridade” atestada por várias figuras de destaque no mundo intelectual e sua crença de que a língua francesa não seria “inferior às línguas clássicas, possuindo suas próprias qualidades e possibilidades de alcançar uma perfeição até maior do que a do latim e do grego” (MILTON, 1998: 56), conforme Antoine le Maistre:

É preciso tentar traduzir beleza por beleza e figura por figura; imitar o estilo do autor, e dele se aproximar até o limite do possível: variar as figuras e as falas, e, ao final, fazer de nossa tradução um quadro e uma representação viva da obra que se traduz: de maneira que se possa dizer que o francês é tão belo quanto o latim, e citar com segurança o francês em vez do latim. (LE MAISTRE apud MILTON, 1998: 56)

O francês como sinônimo de perfeição encontra a opinião de Roger Zuber sobre o talento de D’Ablancourt como tradutor:

Tácito emaranha-se na geografia? D’Ablancourt vem em seu socorro e retifica os fatos. Ariano confunde a Síria com a Assíria? O francês não se esquece de restabelecer o texto. As contradições, as lendas, os problemas históricos são sempre, por sua própria natureza vigilante, uma ocasião em que d’Ablancourt afirma seu domínio e sua maestria. (ZUBER, apud MILTON, 1998: 59)

A influência cultural francesa sobre o Brasil, depois de tanto tempo, começou a declinar a partir das primeiras décadas do século XX, principalmente no período compreendido entre as duas Grandes Guerras Mundiais, em que houve a ascensão e projeção

dos Estados Unidos como potência mundial de ideologia colonizadora. Essa tendência, no mercado literário, ficou bem marcada na publicação de traduções de obras em língua inglesa, conforme explica Wyler, no contexto da época de Getúlio Vargas:

A Era Vargas (1930 – 1953) marcou não apenas um decisivo progresso em nossa indústria livreira, mas também o início da indústria de traduções nacionais e da substituição da influência francesa pela influência americana em nossa cultura, consolidando um processo que vinha desde o início do século. (WYLER, 2003: 116-117)

Milton (2002: 12-13), a esse respeito, enfatiza que:

A obra de Sônia Amorim [*Em Busca de um Tempo Perdido*] sobre a Editora Globo de Porto Alegre mostra a importância da literatura traduzida dentro dos ideais nacionalistas, dominantes nos círculos gaúchos do fim dos anos 20 e início dos anos 30, além do número crescente das traduções do inglês, que, entre 1930 e 1960, substituiu o francês como a “língua principal estudada, falada e traduzida no Brasil”.

Esse autor ainda destaca que “a Editora Globo, salvo seu grande projeto de tradução da *Comédia humana*, traduzia quase exclusivamente do inglês, e editoras como a Saraiva e a José Olympio, por exemplo, publicavam cada vez mais traduções do inglês.”

Milton (2002: 13) explica que essa mudança de interesse ocorreu por causa da crescente influência da indústria cinematográfica de Hollywood, vista, por exemplo, em várias publicações da Livraria do Globo (à qual a Editora do Globo pertencia), ou seja, traduções de novelas policiais ou de romances convertidos na linguagem do cinema e posteriormente exibidos no Brasil: “*Morro dos Ventos Uivantes (Wuthering Heights)*; *Os 39 degraus (39 Steps)*, de John Buchan; *Relíquia Macabra (The Maltese Falcon)*, de Dashiell Hammett, e *Como era verde meu vale (How Green Was My Valley)*, de Richard Llewellyn”.<sup>79</sup>

Esse teórico percebeu que muitas traduções brasileiras “consertavam” os desvios da norma-padrão da língua portuguesa presentes em romances estrangeiros, conforme pesquisa que realizou sobre livros publicados entre 1945 e 1975 (MILTON, 2002: 52-62). Também notou essa prática em exemplos de traduções feitas em outros países, em línguas como o espanhol padrão (SANCHEZ ORTIZ, 1995 apud MILTON, 2002: 55) e hebraico padrão (TOURY apud MILTON, 2002: 55).

<sup>79</sup> Este comentário também se aplica a obras de Steinbeck, como é o caso de *Of mice and men*, adaptado para o cinema em 1939, sob direção de Lewis Milestone (*Of mice and men/Carícia Fatal*) e refilmado em 1992, estrelado e dirigido por Gary Sinise (*Of mice and men/Ratos e homens*).

Após essas constatações, Milton busca razões que motivam tal prática. A primeira delas, que ele chama de “essencialista” e “platônica”, seria o fato de que as variedades lingüísticas de baixo prestígio (que Milton chama de *dialeto*) não têm grande importância para o resultado da obra literária, importando, sim, “o que diz a personagem e não como diz” (MILTON, 2002: 55). Seguem-se outras hipóteses:

(...) a segunda razão: a gíria é algo “errado”, e o seu uso não deveria ser permitido para que não se manchasse as páginas de um romance clássico. (...) Podemos enumerar adiante outras razões especificamente brasileiras. Primeiro, um desenvolvimento tardio dos estudos acerca dos dialetos e formas de baixo padrão no Brasil. (...) Além disso, a visão conservadora por parte de uma classe média predominante, tanto política quanto economicamente, reflete-se em um comércio de livros que é bastante conservador: na maioria dos casos, um negócio familiar que evita novidades. (MILTON, 2002: 56-58)

A noção de “civildade”, beleza e estética, assimilada pelo público brasileiro leitor, demonstra como valores derivados do domínio cultural exercido por países como a França (as *belles infidèles*) são sutilmente agregados às culturas submetidas, criando posturas preconceituosas ou discriminatórias, alienantes, noções de “verdade” e juízos de valor que formam tendências no mercado consumidor: “Muita dependência do público leitor, às vezes, resulta num estilo pouco aventureiro algo comercial” (MILTON, 2002: 56).

O importante papel da tradução como veículo de intercâmbio de cultura entre os povos do mundo não deixa de ter em si, todavia, algo digno de nota e de reflexão: a relação entre dominante e dominado, ou seja, o imperialismo pode exercer sua influência – pela tradução – também na cultura de um povo subjugado ou sem a força necessária para se impor e resistir. As “belas infiéis” e o classicismo francês, de alguma forma, produziram algumas ressonâncias no Brasil a partir do século XIX, e, de certo modo, avançaram pelo século XX, e alguns de seus ecos ainda podem ser percebidos até mesmo na atualidade, por exemplo, pelo que se pode chamar de “bom gosto” no que está ligado à expressão lingüística oral ou escrita.

O modelo cultural francês de padrão estético e de refinamento está muito ligado ao preconceito lingüístico como um dos fatores que inibem a tradução de desvios da norma-padrão presentes em romances estrangeiros. Milton faz algumas considerações a esse respeito:

Quanto menor for o uso da gíria, mais bem considerado o autor será. Podemos indicar razões especificamente brasileiras para isso, como uma resaca provocada pelo domínio cultural francês sobre a cultura brasileira até a Segunda Guerra. Literatura significa *belles lettres*; o tradutor deve preservar *le bon goût* e cortar e alterar as traduções *aux belles infidèles*. (MILTON, 2002: 57)

Sobre a chamada “norma culta”, Marcos Bagno (2006: 73) faz muitas reflexões sobre os preconceitos atrelados a esse termo, dentre as quais, relaciona a gramática tradicional, os métodos tradicionais de ensino e os livros didáticos como elementos disseminadores do preconceito lingüístico: “a gramática tradicional inspira a prática de ensino, que por sua vez provoca o surgimento do livro didático, cujos autores (...) recorrem à gramática tradicional como fonte de concepções e teorias sobre as línguas”. Assim, surge uma hipótese de que os livros didáticos e suas preconizações sobre a “língua correta” poderiam influenciar as traduções literárias, uma vez que o “bom uso” da língua é ditado pela idéia e costume de se enxergar as produções da literatura como um complemento à didática escolar.

A língua portuguesa das traduções do período entre 1945 – 1975, conforme a pesquisa de Milton (2002), em geral, primava por um estilo mais polido, oscilando entre o ideal da norma-padrão e de variedades de prestígio, em contraponto com a língua do texto de partida, por vezes caracterizada como variedades estigmatizadas segundo a voz e o perfil de personagens literários. Assim, a língua portuguesa deveria refletir o ideal da cultura brasileira pensado pelos agentes institucionais (leitores especializados) tornado como expectativa pelo público geral (leitores não especializados). A recepção (público leitor especializado e não especializado), neste caso, em sua maior parte talvez esperasse nas publicações uma língua seguindo os preceitos das elites dominantes, calcados na norma lingüística padrão ou, pelo menos, numa variedade de prestígio que pudesse refletir até mesmo a linguagem coloquial, mas “melhorada”.

Por isso, presume-se que o tradutor, naquele contexto, deveria seguir as normas daquele tempo a fim de conseguir espaço e projeção segundo os objetivos e a ideologia dos agentes institucionais: vendas lucrativas, preceitos morais, ideais de valor estético (como no caso do uso de uma variedade lingüística que espelhasse beleza, ordem, civilidade, polidez, “superioridade” etc.). Deste modo, as obras estrangeiras eram refratadas segundo as tendências do sistema de chegada brasileiro. No caso específico da língua utilizada nas traduções, a língua portuguesa que atendia a essas expectativas era expressa pela norma-padrão ou por variedades de prestígio.

Cabe aqui outra vez mencionar a linguagem de Steinbeck em *Of mice and men*: sabendo-se que seus diálogos são uma amostra de um inglês popular e estigmatizado, distanciado do inglês padrão estadunidense. Quando o assunto é a tradução desse romance, surgem questões sobre como proceder nessa transposição. Uma delas diz respeito às implicações de se buscar similaridade de efeitos desse dialeto da língua inglesa em português,

por exemplo, ou simplesmente anular essa linguagem pelo uso de uma variedade de prestígio, mais próxima do ideal da norma-padrão.

Em ambos os casos alguns problemas ficam evidenciados, pois, se por um lado anular uma variedade lingüística estigmatizada da língua inglesa numa tradução em português “mais polido” resulta em perdas, por exemplo, no sentido de não caracterizar os personagens social e culturalmente por sua fala, por outro lado, tentar reproduzir essa fala num português “mais rude”, periférico, também produz problemas: na tradução, a escolha de um determinado dialeto estigmatizado da língua portuguesa do Brasil, por exemplo, até poderia se aproximar do perfil social dos personagens, mas esse linguajar, por causa das características e peculiaridades que fazem toda língua ímpar, não reproduziriam com perfeição, jamais, o ideal do texto de partida.

Entretanto, as traduções existem e, de alguma forma, cumprem seu papel. Assim, por meio de uma análise descritiva das traduções de *Of mice and men* realizadas por Érico Veríssimo, Myriam Campello e Ana Ban, no que diz respeito à linguagem utilizada por cada tradutor, e também a outras questões, serão buscadas informações e reflexões que possam contribuir para os estudos de tradução.

### 3. OF MICE AND MEN: ASPECTOS GERAIS E TRADUÇÕES

*A essência da tradução é ser abertura, diálogo, mestiçagem, descentralização. Ela é relação, ou não é nada.*

Antoine Berman

Tendo em vista as reflexões prévias sobre o caráter dinâmico das línguas e a necessidade constante de renovar as traduções, o romance *Of mice and men* e as suas três respectivas traduções em português podem servir de referência e de exemplo ilustrativo destas considerações sem deixar de lado as outras implicações da tradução: os contextos culturais de povos diferentes (língua e cultura dos Estados Unidos *versus* língua e cultura do Brasil), em épocas distintas, suas semelhanças, diferenças, manipulações e tentativas de conciliação nos novos textos produzidos, a sugestividade do título, os nomes dos personagens, e, sobretudo, a linguagem utilizada, quando esta é uma variedade de prestígio ou não, quando, neste último caso, o texto reproduz um modo de falar por meio de um dialeto estigmatizado.

Neste capítulo serão apresentados uma biobibliografia do autor John Steinbeck, bem como informações sobre a sua obra *Of mice and men* e respectivas traduções em português, dados sobre os tradutores, as editoras e os diferentes contextos em que o texto de partida e suas reescrituras foram produzidos. Em relação ao romance examinado, o conhecimento da sua simbologia e temas presentes são também importantes para a compreensão das questões a serem tratadas, especificamente dirigidas às soluções encontradas pelos três tradutores, de modo a perceber nuances e características primordiais desse romance, na sua ambientação e no perfil dos personagens, bem como o tratamento da linguagem dado por Steinbeck.

#### 3.1 O escritor John Steinbeck – biobibliografia

Na biografia apresentada pelo Círculo do Livro, na tradução de *Of mice and men* realizada por Myriam Campello (*Ratos e homens*, 1991: 101-102), John Ernst Alcibiade Socrate Steinbeck (ou também John Ernst Steinbeck, conforme o *National Steinbeck Center*)<sup>80</sup> desde criança, desejava ser escritor, e lia, desde muito jovem, grandes escritores

---

<sup>80</sup> Em sua página da *Internet* <<http://www.steinbeck.org/MainFrame.html>>. Acesso em 1º de junho de 2009.



como Dostoiévski, John Milton, Flaubert, George Eliot e Thomas Hardy, mas também foi bastante influenciado pela Bíblia.

Segundo o *National Steinbeck Center*, Steinbeck nasceu em Salinas, Califórnia, em 27 de fevereiro de 1902, descendente de alemães e irlandeses. Seu pai era contador, enquanto que sua mãe, Olive Hamilton Steinbeck, ex-professora, incentivou o gosto de seu filho pela leitura e escrita. Durante os verões, ele trabalhava como empregado nos ranchos da vizinhança, alimentando suas impressões sobre a zona rural da Califórnia e aquelas pessoas.

Sobre esses trabalhos eventuais do escritor, a biografia apresentada pela Editora L&PM Pocket (*Ratos e homens*, 2005) menciona que Steinbeck “presenciava a vida dos trabalhadores da cidade de Salinas e do fértil Vale de Salinas, centros agrícolas a cerca de 20 quilômetros do oceano Pacífico”, assinalando que tanto o vale quanto a costa marítima californiana serviriam como pano de fundo de grande parte da sua ficção. Também o biógrafo Jay Parini (1998: 21) menciona que essa região foi uma fonte inspiradora para o escritor: “A Califórnia foi o cenário de grande parte de sua ficção, uma espécie de Éden imperfeito que ele de vez em quando perdia e recuperava”.

Moacyr Scliar (2004), num artigo à Revista *Veja*<sup>81</sup>, fala sobre a influência dessas experiências na vida de Steinbeck:

para sobreviver, [John Steinbeck] trabalhou na colheita de frutas, na construção de rodovias e foi repórter. A Depressão converteu-o em escritor engajado. Identificava-se com a luta dos trabalhadores rurais, que transformou em personagens de romances como *Ratos e homens* e *As Vinhas da Ira*, mas nunca foi comunista (...). (SCLIAR, 2004)

O *Círculo do Livro* (*Ratos e homens*, 1991: 101-102) destaca que Steinbeck frequentou a Universidade de Stanford por cerca de cinco anos, mas abandonou o curso em 1925, sem se formar, tempo em que decidiu ir para Nova York na intenção de se tornar romancista. Entretanto, com o sonho frustrado, volta para a Califórnia, onde se emprega numa fazenda e, nas horas livres, dedica-se à literatura.

Essa mesma fonte indica que o primeiro livro de Steinbeck, *A taça de ouro*, publicada em 1929, já apresentava a característica mais marcante de seu estilo, ou seja, o tom alegórico, expressando-se por meio de símbolos e metáforas. Outras obras desse escritor são também mencionadas: *Boêmios errantes*, de 1935, o primeiro sucesso de público, vendida para o cinema; *Ratos e homens*, de 1937, responsável pela consolidação de sua reputação

---

<sup>81</sup> Disponível em: <[http://veja.abril.com.br/090604/p\\_160.html](http://veja.abril.com.br/090604/p_160.html)>. Acesso em 1º de junho de 2009.

literária; a coletânea de contos *O grande vale*, de 1938; *As vinhas da ira* (sua obra-prima, que recebeu o Prêmio Pulitzer e, conseqüentemente, fez com que Steinbeck fosse eleito membro do Instituto Nacional de Artes e Letras, além do fato de o livro ter sido adaptado para o cinema de Hollywood); *Noite sem lua*, de 1942, rejeitado pela crítica; *Caravana de destinos*, de 1945; *A pérola* e *O destino viaja de ônibus*, ambos de 1947, que tiveram repercussão negativa; em 1949, escreve o roteiro para o filme *Viva Zapata*; *A leste do Éden*, de 1949, filmado por Elia Kazan e estrelado por James Dean; *O inverno de nossa desesperança*, de 1961; a sua última obra, também desse ano, foi *Viagem com Charlie*.

Ainda nessa mesma fonte, consta que, em meados de 1967, época em que Steinbeck escrevia artigos sobre a Guerra do Vietnam, esse escritor sofreu um enfarte depois de uma operação na coluna vertebral. A sua morte, entretanto, ocorreu um pouco mais tarde, em 20 de dezembro de 1968, em Nova York, aos sessenta e seis anos de idade.

A página da *Internet* do *National Steinbeck Center* apresenta uma relação de prêmios e honrarias a John Steinbeck, dentre os quais, em ordem cronológica, destacam-se: 1935 – medalha de ouro de melhor romance (*Tortilla Flat*) concedida pelo *Commonwealth Club of California*; 1936 – medalha de ouro de melhor romance (*In dubious battle*) concedida pelo *Commonwealth Club of Califórnia*; 1938 – prêmio do *New York Drama Critics' Circle (Of Mice and Men)*; 1939 – eleito membro do Instituto Nacional de Artes e Letras (*National Institute of Arts and Letters*); *American Booksellers' Award*; 1940 – Prêmio Pulitzer (*The grapes of wrath*); 1946 – *King Haakon Liberty Cross (The moon is down)*; 1948 – eleito membro da Academia Americana de Artes e Letras; 1962 – Prêmio Nobel de Literatura; 1963 – assume o cargo de Consultor Honorário de Literatura Americana da Biblioteca do Congresso; 1964 – *United States Medal of Freedom*; torna-se curador da Biblioteca Memorial John F. Kennedy; recebe o prêmio *Annual Paperback of the Year*; e a *Press Medal of Freedom*; 1966 – eleito membro do Conselho Nacional de Artes; 1979 – um selo comemorativo dos correios dos E.U.A. (*US Postal Service*) é criado em homenagem a John Steinbeck; 1983 – criação da Fundação Steinbeck (*Steinbeck Center Foundation*) em Salinas, Califórnia; 1984 – criação da Medalha de Ouro Americana Steinbeck de Artes pela Casa da Moeda dos E.U.A.

### 3.2 John Steinbeck no sistema literário dos Estados Unidos

O talento literário de Steinbeck o colocou ao lado de grandes escritores norte-americanos, gozando de fama, prestígio e prêmios. Segundo Jay Parini,

John Steinbeck foi o último de uma geração de escritores norte-americanos que incluiu, entre outros, F. Scott Fitzgerald, Gertrude Stein, Ernest Hemingway e William Faulkner. Quando morreu, em 1968, alguns anos depois de ganhar o Prêmio Nobel de Literatura, já gozava de fama mundial, embora o futuro de sua reputação como romancista não estivesse de modo algum assegurado. (PARINI, 1998: 11)

Ainda segundo Parini, muitos críticos influentes achavam que sua obra declinara desde a publicação de *As vinhas da ira* (*The grapes of wrath*), em 1939. Porém, a resposta do público mostrava-se bem diferente:

(...). Alegremente ignorando esses críticos, leitores do Cairo a Beijing continuaram a procurar traduções de seus livros, enquanto legiões de adolescentes americanos e britânicos rompiam a primeira dentição literária em livros como *Ratos e homens* (*Of mice and men*), *A pérola* (*The Pearl*) e *O menino e o alazão* (*The Red Pony*). (PARINI, 1998: 11)

O crítico literário Robert E. Spiller (1967: 235) também cita Steinbeck como integrante desse grupo de escritores, acrescentando àquela lista nomes como Thomas Wolfe, James T. Farrell e Erksine Caldwell, e assinala tendências dessa geração da década de 1930:

Todos eram naturalistas em sua inspiração literária fundamental, escritores que desenvolveram em graus diferentes as possibilidades do simbolismo e que seguiram, de modo geral, a rota traçada por SHERWOOD ANDERSON (...) que os levaria a utilizar mais a imaginação e afastar-se de um realismo literal (SPILLER, 1967: 235).

De modo mais específico, Spiller destaca o ambiente retratado na criação literária de Steinbeck, conjugado a outros elementos comuns:

O mundo da realidade começa a tornar-se mais remoto nas novelas de JOHN STEINBECK (...). Talvez uma razão disso resida no fato de o ambiente de suas novelas transferir-se para a costa da Califórnia, onde o impossível parece germinar luxuriantemente nos produtos literários do Vale de Salinas e nos pomares, vinhas e seitas religiosas fantásticos dessa região. Outra razão talvez seja a mistura de raças, irlandesa e alemã, que produziu a história romântica de *Cup of Gold* (1929) e os estudos pseudo-realistas do povo de um vale isolado, *The Pastures of Heaven* (1932). (SPILLER, 1967: 236)

Spiller também destaca que:

A atitude fundamental do próprio STEINBECK para suas criações artísticas é a de um afastamento cômico que lhe permitiu misturar sua preocupação social com o riso bem-humorado diante da irresponsabilidade de seus “paisanos”. A cadência da prosa irlandesa escrita em inglês está presente até mesmo nas histórias dos habitantes despreocupados de *Tortilla Flat* (1935), seguidas quase imediatamente pela situação mísera dos trabalhadores migratórios dos pomares, *In Dubious Battle* (1936), ao passo que os elementos contrastantes da fantasia e da realidade estão indissolúvelmente fundidos em *Of mice and men* (...), uma novela curta escrita com o propósito de ser adaptada tanto para o teatro quanto para o cinema. (SPILLER, 1967: 236)

O crítico literário Morton Dauwen Zabel (2004) preocupou-se em definir quatro movimentos literários dos Estados Unidos durante o século XX, estabelecendo as linhas gerais de cada um. Sobre este período, ele afirma: “a ficção dos Estados Unidos, entre 1920 e 1945, é prodigiosamente abundante; regurgita de talentos de toda espécie e qualidade; reflete todos os interesses, modas e reações possíveis, durante três das mais agitadas décadas da história moderna”. Os quatro movimentos são assim definidos por Zabel (2004: 30-31):

- 1) O Movimento que expressou o ceticismo, a irreverência e a ironia da nova geração surgida por volta de 1920, em consequência da Guerra.
- 2) A tentativa de recuperar, como um antídoto do desengano sofisticado, a fé na matéria-prima da experiência humana, mediante a redescoberta do povo, os problemas da sociedade, a solidariedade básica da vida social e a responsabilidade do romancista como seu cronista e crítico.
- 3) Uma tendência experimental; o esforço de levar todos os recursos da inteligência moderna a influírem sobre a análise dos fatores psíquicos e morais que atuam na experiência contemporânea, e de traduzir esta inteligência em palavras, através de todos os meios ao alcance do artista moderno.
- 4) Um movimento em direção à síntese e à reconstrução: um esforço para reconciliar a crítica com o idealismo, a experimentação com a probidade moral, e para fazer retornar a sensibilidade moderna, com todas as suas dúvidas e problemas, a alguma espécie de afirmação de objetivo humano e fé nos valores espirituais.

Dentre esses quatro movimentos, é no segundo, de temática social, em que se enquadra John Steinbeck, que Zabel cita entre outros escritores, como Sinclair Lewis, Sherwood Anderson, Ellen Glasgow, Willa Cather, Elizabeth Madox Roberts, O. Henry, Ring Lardner, John dos Passos, Erskine Caldwell, Thomas Wolfe e William Faulkner. Esses escritores “estavam redescobrando o povo e tentando reconduzir a humanidade a uma posição de primazia, na ficção, quer com o objetivo de recuperar suas qualidades básicas de energia, espírito e resistência, quer com o intuito de explícita crítica social e econômica (e moral)” (ZABEL, *ibidem*). Zabel expõe alguns motivos que inspiraram essa corrente:

a ficção norte-americana revelara, desde o início, uma forte e obstinada tendência social. No fim da década de 1920, dois fatos motivaram um retorno à inspiração social. O senso de futilidade e niilismo que ameaçava despojar o artista de suas faculdades, se não encontrasse uma nova fonte de energia moral para sua arte; e o crescente senso de crítica social gerado pelas injustiças e lutas de classe do mundo de após-guerra. Quando a falsa prosperidade daquela época foi varrida pelo grande desastre econômico de 1929, soou a hora do retorno do ceticismo ao realismo, da desilusão à responsabilidade social. (ZABEL, 2003: 33-34)

Segundo Spiller (1967: 236), Steinbeck se recusava a ser classificado numa categoria literária rígida até a publicação de *Of mice and men*, em 1937. A crítica, entretanto, o considera como um dos últimos integrantes do movimento naturalista norte-americano, movimento que havia iniciado no fim do século XIX, com Stephen Crane (1871 – 1900) e se desenvolvido por outros escritores como Frank Norris, Theodore Dreiser e Jack London.

Segundo Hart e Leininger (1995)<sup>82</sup>, o Naturalismo pode ser definido como o movimento que surgiu do pensamento científico do século XIX, seguindo em geral o determinismo biológico da teoria de Darwin, ou o determinismo econômico de Marx.

Hart e Leininger (1995) ainda destacam que se trata de:

um termo crítico aplicado ao método de composição literária que procura estabelecer uma objetividade científica, destacada, no tratamento do homem natural. Assim, é mais inclusivo e menos seletivo que o Realismo, e está ligado à filosofia do determinismo. O homem é concebido como um ser controlado por seus instintos ou por suas paixões, ou pelo ambiente econômico e social e circunstâncias. Uma vez que, nesta visão, o homem não tem livre arbítrio, o escritor naturalista não tenta fazer julgamentos morais, e como determinista, ele tende ao pessimismo..<sup>83</sup>

Com base nessas características, *Of mice and men* pode ser considerado um romance naturalista, pois há nele elementos com nítido encaixe com este movimento: o tratamento do *homem natural* é visto na escolha da composição dos personagens, homens simples, de vida dura, envolvidos num *ambiente social* típico (zona rural dos E.U.A.), e num *ambiente econômico* (a crise dos anos de 1930). São seres humanos movidos pelas *circunstâncias* geradas pela necessidade de sobreviver (*instinto* de sobrevivência) e pelo

<sup>82</sup> Disponível em <<http://www.encyclopedia.com/doc/1O123-Naturalism.html>>. Acesso em 20 de dezembro de 2008. O número da página não é informado.

<sup>83</sup> *critical term applied to the method of literary composition that aims at a detached, scientific objectivity in the treatment of natural man. It is thus more inclusive and less selective than realism, and holds to the philosophy of determinism. It conceives of man as controlled by his instincts or his passions, or by his social and economic environment and circumstances. Since in this view man has no free will, the naturalistic writer does not attempt to make moral judgments, and as a determinist he tends toward pessimism. The movement is an outgrowth of 19th-century scientific thought, following in general the biological determinism of Darwin's theory, or the economic determinism of Marx.* Vide referência da nota de rodapé anterior, nº 82.

sonho de uma vida melhor (fantasia, *paixão*). As privações e a necessidade, neste caso, são tão fortes que se sobrepõem ao livre arbítrio. Não há escolha: a vida oferece poucas oportunidades, as quais, ainda assim, não deixam o homem viver, mas tão somente sobreviver. Como conseqüência, há a desumanização/bestialização do ser humano, freqüentemente comparado a bichos que remetem à brutalidade, fragilidade e imundície. Alguns personagens também são descritos com defeitos físicos ou aparência decadente (ex.: *Candy* é idoso e perdeu uma das mãos e, conforme argumento implícito na história, sua imagem pode ser associada ao seu cão, também velho e decadente). Logo, o tom não poderia ser outro senão o de pessimismo temperado com uma solidão imensa vivenciada por grande parte dos personagens, além de haver nesta história, metaforicamente, uma situação freqüente na natureza: o predador e a presa, o mais fraco esmagado pelo mais forte.

Apesar da popularidade de John Steinbeck, que vendeu até cerca de 2 milhões de cópias por ano (ARNOLD, 2002), este nome nunca foi uma unanimidade. *Of mice and men*, por exemplo, considerado por muitos críticos como a maior realização de Steinbeck, é visto por outros de modo não totalmente positivo: para estes, a obra perde um pouco da sua virtude por conter personagens muito planos e um enredo excessivamente determinista, que confere mais importância à lição da história do que às pessoas que atuam nela, além de recair no sentimentalismo<sup>84</sup>. O crítico Morton Dauwen Zabel formulou estas palavras acerca de Steinbeck:

sua essência artística corre sempre o risco de sobrecarregar-se com teses morais e ambições sociológicas que escapam de sua alçada. Ameaça-o constantemente a tendência para o melodrama e o sentimentalismo, e quando esses começam a transparecer em suas páginas, causam-lhes graves danos aos dotes naturais de observação e precisão dramática. Aqui temos novamente o problema de um escritor bem dotado que se deixou impressionar demais pelas abstratas doutrinas sociais. (ZABEL, 2004: 41)

Jonathan Yardly, por exemplo, num artigo para o *Washington Post Book Review*, afirmou que algumas obras de Steinbeck não eram de “genuíno interesse literário”, como *In Dubious Battle*, *Tortilla Flat* e *Of mice and men*: “elas são, na melhor das hipóteses, curiosidades, o trabalho de aprendiz de um escritor cuja própria ficção madura merece muito

---

<sup>84</sup> Conforme análise disponível no site <<http://www.sparknotes.com/lit/micemen/context.html>>: “many critics have faulted his works for being superficial, sentimental, and overly moralistic. Though *Of mice and men* is regarded by some as his greatest achievement, many critics argue that it suffers from one-dimensional characters and an excessively deterministic plot, which renders the lesson of the novel more important than the people in it”. Acesso em 31 de dezembro de 2008.

pouca distinção literária” (MORSBERGER, 2003: 32-33).<sup>85</sup> Seguindo esse tom, Martin Arnold escreveu no *New York Times*: “[Steinbeck] nunca foi tão popular entre os maiores acadêmicos de literatura, mas seu trabalho é considerado sentimental demais para a grande arte, e sua escrita simplesmente não é boa o bastante.” (ARNOLD, 2002; MORSBERGER, 2003: 33; THE NEW YORK TIMES, 2008).<sup>86</sup> E Harold Bloom, apud Arnold (2002), não é nem um pouco condescendente: “você não pode ler três parágrafos de Steinbeck sem pensar num Hemingway empobrecido, com caracterizações que são artificiais.”<sup>87</sup>

A despeito de tantas críticas negativas veiculadas por jornais americanos de grande prestígio, a presença deste romance é bem marcante no sistema literário e artístico dos Estados Unidos, devido ao seu grande sucesso entre o público, tanto na linguagem literária como nas suas adaptações para o teatro e para o cinema. E Zabel (2004: 41), apesar de ressaltar pontos fracos da obra de Steinbeck, reconhece a importância desse escritor, situando-o entre os grandes nomes da literatura norte-americana da década de 1930.

### 3.3 A obra *Of mice and men*

#### 3.3.1 Resumo expandido

Publicado pela primeira vez em 1937, *Of mice and men* situa-se no contexto da Grande Depressão dos anos de 1930, com a quebra da bolsa de valores de Nova York.

*George Milton* e *Lennie Small*, amigos de infância, são bem diferentes um do outro: *Lennie* é enorme, de força física incrível, mas sua inteligência é débil, comparada à de um menino de quatro ou cinco anos, por isso, é a todo o momento protegido por *George*, um homem pequeno, mas sagaz e hábil ao se comunicar. Os dois vagueiam por fazendas do vale de Salinas, na Califórnia, procurando emprego nas colheitas e alimentam um sonho: juntar as economias e comprar uma terra para viverem e produzirem seu próprio sustento, um lugar onde *Lennie*, entre outras coisas, imagina uma criação de coelhos, de que cuidaria e lhes faria carinho. *Lennie* sente atração por coisas macias, que gosta de pegar. Tem o hábito de acariciar

---

<sup>85</sup> “At best they are curiosities, the apprentice work of a writer whose mature fiction itself fell considerably short of literary distinction.”

<sup>86</sup> “[Steinbeck] has never been too popular among the higher academics of literature, his work considered too sentimental for great art, his writing simply not good enough.”

<sup>87</sup> “You can’t read three paragraphs of Steinbeck without thinking of a poorer Hemingway, with characterizations that are contrived.”

camundongos que carrega em seu bolso, mas sempre os mata sem querer. Pensa que coelhos são grandes o suficiente para suportar sua força descontrolada.

Os dois, contratados numa fazenda de cevada em Soledad, começam a trabalhar e ter um convívio amistoso com os outros empregados. Entretanto, *Curley*, o filho do patrão, é de temperamento difícil, sempre arrumando alguma desculpa para criar confusão e brigas, ocasiões em que gosta de mostrar suas habilidades como boxeador. É casado com uma mulher muito bela, porém, fútil e provocante – outra fonte de problemas, pois sempre flerta com todos. Essa mulher, à qual o autor não dá nome, apesar de ganhar contornos de vilã, é também uma vítima com sonhos frustrados: queria muito ser atriz em Hollywood, o que não conseguiu, restando-lhe apenas a opção de um casamento infeliz com *Curley*. *George* faz amizade com *Slim*, o simpático condutor de mulas. *Lennie* fica um tanto isolado, mas sua produtividade na colheita é fantástica, porque é muito mais forte do que qualquer outro homem. *Slim* dá a *Lennie* um filhote de cachorro.

Em certa ocasião, na presença dos trabalhadores, *Curley* arma outra confusão, achando que sua esposa o estava traindo com *Slim*. Mas *Slim* se inocenta, não só apresentando boa argumentação, mas zombando do boxeador, momento em que *Carlson* e *Candy* acham o momento propício para também ridicularizá-lo. Sem alternativa, *Curley* vê *Lennie* como vítima e o começa a agredir. O gigante é indefeso e só finalmente reage quando *George* lhe ordena, acabando por segurar e esmagar uma das mãos do boxeador, que, humilhado, aceita a mentira inventada por *Slim*, de que sua mão ficara presa numa máquina.

Na fazenda trabalham também um negro, *Crooks*, vítima de preconceito racial e torto por causa de um coice, e um velho que perdeu uma das mãos, *Candy*, acompanhado de seu cachorro velho, desdentado e fedorento. *Carlson* insiste em querer matar o cão de *Candy*, porque o animal está velho demais, inútil e sofrendo. *Candy*, pesaroso, acaba concordando. *Carlson* leva o cão para o mato, onde lhe dá um tiro na nuca, provocando uma morte rápida e “indolor”. *Candy* pensa em seu destino quando for totalmente incapaz de trabalhar.

O clímax se dá quando *Lennie*, ao constatar que matou seu cachorrinho sem querer, por causa do seu excesso de força, é encontrado pela mulher de *Curley*. Esta, aos poucos, se aproxima e envolve *Lennie* num jogo de sedução, convidando-o a afagar seus cabelos sedosos. *Lennie* cede e, deste modo, ela morre acidentalmente com o pescoço quebrado pelas mãos descuidadas de *Lennie*. Os empregados, ao se darem conta do acontecido, apontam a culpa para *Lennie*, que já havia fugido para um lugar nas matas vizinhas, exatamente onde *George*, precavido, lhe havia indicado para o caso de algum problema, antes mesmo de chegarem à sede da fazenda de cevada. Os homens, liderados por



*Curley*, procuram por *Lennie*, e certamente lhe afligirão uma morte terrível. *George* antecipa-se aos outros e acha *Lennie*. Aproximando-se e, em tom de desalento, *George* conta a velha história dos planos de um futuro melhor para eles numa terra própria, e com a arma de *Carlson* – a mesma que matou o cachorro de *Candy* – mata o amigo com um tiro, também na nuca. Assim, o sonho de um Éden americano é completamente destruído.

A simbologia é um elemento relevante neste romance. Várias análises apontam para o poema de Robert Burns (1759 – 1796) *To a Mouse: on turning her up in her nest with the plough*, como a fonte que Steinbeck escolheu para dar título ao seu romance. Eis um trecho retirado da sétima estrofe, traduzido em prosa por Otto Maria Carpeaux (1968: 7): “os projetos melhor elaborados, sejam de ratinhos ou sejam de homens, fracassam muitas vezes e nos fornecem só tristeza e sofrimento, em vez do prêmio prometido”.<sup>88</sup>

Burns, por meio deste poema, mostra como os planos dos homens não são mais seguros do que os de um camundongo, idéia repetida por Steinbeck no título de *Of mice and men*. O que motiva os sonhos dos personagens é o seu descontentamento com o presente, mas o seu futuro não pode ser melhor, e suas vidas seguem um destino em que a fatalidade e o pessimismo dão o tom, quando os homens são comparados a criaturas frágeis, pequenas e cercadas de imundície, como os ratos.<sup>89</sup>

A cor vermelha ganha significado nas unhas, nas roupas, nos calçados e na maquiagem da mulher de *Curley*, como um sinal de paixão e desejo ou de perigo, o que a torna ao mesmo tempo vítima e agente do Destino. A figura de *Lennie* é freqüentemente associada com animais (urso, cavalo, cachorro etc.). Suas mãos são muitas vezes referidas como “patas”. Isso parece ser apropriado para *Lennie*, pois ele freqüentemente age do modo

<sup>88</sup> Conforme pesquisa no sítio <<http://www.cummingsstudyguides.net/Guides4/Mouse.html>> - acesso em 29 de dezembro de 2008: Robert Burns, poeta escocês, escreveu *To a Mouse* em linguagem vernacular, num dialeto inglês denominado *Scots*, em 1785, com publicação em Kilmarnock, Escócia, em 31 de julho de 1786, como parte de uma coleção de poemas de Burns intitulada *Poems, Chiefly in the Scottish Dialect*. A página da *Internet* consultada, além de fornecer uma análise literária, também disponibiliza o poema em duas versões, em dialeto *Scots*, seguindo a escrita de Burns, e em inglês padrão moderno. Abaixo se encontram os trechos correspondentes à tradução em português de Otto Maria Carpeaux:

**Em dialeto Scots**

*The best-laid schemes o' mice an' men  
Gang aft agley,  
An' lea'e us nought but grief an' pain,  
For promis'd joy!*

**Em inglês padrão moderno**

*The best-laid schemes of mice and men  
Go often astray,  
And leave us nothing but grief and pain,  
For promised joy!*

<sup>89</sup> Fonte: <<http://universalteacher.org.uk/prose/ofmiceandmen.htm#13>> . Acesso em 29.12.2008.

simples e natural de um bicho. A solidão é um dos temas principais da história e se mostra pelo nome simbólico da cidade mais próxima: *Soledad* – ou “solidão”, em espanhol.<sup>90</sup>

A análise de Haebig et al. (2008) considera como um dos maiores temas desta história a solidão, e também a busca pelo *American Dream* (o “Sonho Americano”). A solidão é expressa por alguns personagens: *Candy* fica sozinho na casa dos peões, por causa de sua mão perdida, e seu cão velho é motivo de gozação dos outros trabalhadores; *Lennie* fica só quando *George* e os outros vão à cidade no dia do pagamento; *Crooks* é segregado em virtude de ser negro, morando no estábulo; a mulher de *Curley* busca constantemente chamar a atenção dos homens como um modo de se consolar do seu sonho fracassado de ser estrela de cinema e do seu casamento sem amor; o próprio *Curley* é solitário, pois sua mulher não o suporta e tampouco os trabalhadores; ele se casou numa tentativa de superar a solidão, mas escolheu uma mulher totalmente inapropriada para o seu estilo de vida – tudo isso contribui para o seu comportamento agressivo (HAEBIG et al., 2008).

A busca do chamado *American Dream* se mostra na forma do sonho compartilhado por *George* e *Lennie*, de comprarem uma terra para si, onde poderiam desfrutar de liberdade e independência, na comunhão de sua amizade fraterna. A mulher de *Curley* sonha constantemente sobre como sua vida teria sido diferente se ela não tivesse aceitado se casar com *Curley*. O sonho de *Candy* é compartilhar sua vida com aqueles que o tratassem como um homem de verdade, mais humanizado. A busca da liberdade de todos estes personagens está cercada pelos eventos trágicos que envolvem *Lennie* e a esposa de *Curley* (HAEBIG et al., 2008). Aos temas da solidão e da busca do sonho americano, em outra análise<sup>91</sup>, acrescenta-se o tema da violência, ilustrado pelos seguintes exemplos: *Candy* conta como o patrão lhes deu uísque e permitiu que houvesse uma briga na casa dos peões. *Curley*, o personagem mais violento, sempre deixa uma tensão no ar todas as vezes que aparece e se revela num problema sério para *Lennie*, provocando-o e, após a seqüência de fatos infelizes que culmina com a morte de sua esposa por *Lennie*, a última expressão de fúria de *Curley* em relação a *Lennie* é o seu desejo de “...furar suas tripas a balas” (*... shoot him in the guts*). *Carlson* não se preocupa nem um pouco em matar o cão de *Candy*, limpando a arma na presença do velho. Ele se diverte quando *Slim* caçoa de *Curley*, e, nessa ocasião, afirma para

<sup>90</sup> Conforme pesquisa na página da *Internet* disponível no seguinte endereço eletrônico: <<http://www.newi.ac.uk/englishresources/workunits/ks4/fiction/ofmicemen/smallheath/themes.html>>. Acesso em 29 de dezembro de 2008.

<sup>91</sup> Disponível em: <<http://www.newi.ac.uk/englishresources/workunits/ks4/fiction/ofmicemen/smallheath/themes.html>>. Acesso em 29 de dezembro de 2008.

*Curley* que é capaz de ‘... *kick your head off*’ (“arrancar sua cabeça”). É *Carlson* que – dirigindo-se a *Curley* sobre a conversa entre *Slim* e *George* – diz as últimas palavras do livro (*‘Now what the hell ya suppose is eatin’ them two guys?’*), que revelam sua incapacidade de compreender os sentimentos de *George* sobre a morte de *Lennie*. A violência de *Lennie*, por outro lado, não é intencional. Suas ações são comparadas às de um animal – forte, mas que não pensa. Ironicamente, é a força de *Lennie* que faz com que a esposa de *Curley* se sinta atraída por ele. Por fim, é a ameaça da violência contra *Lennie* que faz com que *George* tome a atitude de matar seu amigo.

A natureza, por sua vez, é também referida como tema nesta análise, e é retratada como um mundo de beleza e paz, mas que é ameaçado pelas ações do homem: no início da história, os animais na água se agitam com a aproximação de *George* e *Lennie*. O rancho e as construções à sua volta, por serem criações humanas, contrastam com o mundo natural. *Candy* e *Crooks* são desnaturalizados por sua aparência, porque ambos possuem deformidades no corpo (o primeiro perdeu uma mão, o outro é torto). *Lennie* contrasta com estes dois personagens, pois parece fazer parte do mundo natural quando é descrito em termos que se referem a animais (seu andar de urso, suas “patas” etc.).

### 3.3.2 A linguagem

A linguagem<sup>92</sup> de *Of mice and men* se destaca por Steinbeck ter planejado sua obra como romance literário, mas também com o objetivo de adaptá-la para o teatro: cada seção ou capítulo se dispõe num lugar claramente definido, como numa cena de teatro. O início de cada seção contém descrições detalhadas, como roteiros para uma peça teatral, enquanto que o restante, em sua maior parte, toma a forma de diálogos. Logo, a linguagem é simples, direta e resumida e se distingue entre dois usos da língua inglesa estadunidense: a narrativa na língua padrão e os diálogos representados num dialeto estigmatizado da Califórnia. A esse respeito, Li e Schultz (2005: 145) afirmam que o estilo direto e seqüencial, além do uso extensivo de diálogos, foram recursos que Steinbeck utilizou por que estava preocupado em alcançar também um público em especial: os trabalhadores pobres que não liam livros, mas que eventualmente poderiam ir ao teatro.

<sup>92</sup> Conforme análise disponível em:

<<http://www.newi.ac.uk/englishresources/workunits/ks4/fiction/ofmicemen/smallheath/lang.html>>. Acesso em 29 de dezembro de 2008.

John Steinbeck é um autor que costuma apresentar a temática social como núcleo de suas obras literárias; muitas vezes dá a voz popular característica aos seus personagens por meio de uma linguagem desviante do inglês padrão dos Estados Unidos. Não só em *Of mice and men*, mas também em outras obras, como em *The grapes of wrath*:

*'Ain't got the call no more. Got a lot of sinful idears—but they seem kinda sensible.'*  
(STEINBECK, 2002: 20)

*'I got thinkin' how we was holy when we was one thing, an' mankin' was holy when it was one thing. An' it on'y got unholy when one mis'able little fella got the bit in his teeth an' run off his own way, kickin' an' draggin' an' fightin'. Fella like that bust the holi-ness. But when they're all workin' together, not one fella for another fella, but one fella kind of harnessed to the whole shebang—that's right, that's holy.'*  
(STEINBECK, 2002: 81)

*'I gotta see them folks that's gone out on the road. I got a feelin' I got to see them. They gonna need help no preachers can give 'em. Hope of heaven when their lives ain't lived? Holy sperit when their own sperit is down-cast—cast an' sad? They gonna need help. They got to live before they can afford to die.'* (STEINBECK, 2002: 52)

Em *Of mice and men*, os personagens são trabalhadores rurais de baixa escolaridade. Esse perfil é evidenciado pela linguagem que eles utilizam, característica da fala, numa oralidade que se distancia do inglês padrão dos Estados Unidos. Schilling-Estes e Wolfram (2006: 14), apud Seppälä (2008: 1), bem como Yule (2006: 212), classificam as variedades lingüísticas não-padrão pelo termo *vernacular dialect* (dialeto vernáculo)<sup>93</sup>. Outros teóricos citados por Christiana (2001), tais como Janet Holmes (1992), Hans P. Guth (1973), William Labov (1989), Pride (1981) e Francis (1965), estabelecem características desse tipo de linguagem, que se apresentam como desvios da norma-padrão. Guth (1973), apud Christiana (2001: 11-12), apresenta alguns exemplos da língua inglesa vernácula<sup>94</sup> (estigmatizada) dos Estados Unidos:

<sup>93</sup> Conforme exposição teórica anterior feita nesta dissertação, a noção de variedade lingüística é complexa, seguindo o que alguns teóricos (Catford, 1980; Baker, 1992 e outros) expõem sobre esse assunto, abrangendo noções do que se entende, por exemplo, por idioletos, dialetos, registros, estilos e modos etc. Em outras palavras, portanto, o termo *dialeto vernáculo* aplica-se a *dialeto* ou *variedades lingüísticas estigmatizados*, conforme terminologia proposta por Bagno (2003: 67) e adotada neste trabalho.

<sup>94</sup> Apesar da existência de vários dialetos ou variações regionais do inglês dos Estados Unidos, como David Crystal (1995: 299; 312 – 317), por exemplo, trata e ilustra, as informações trazidas por Christiana (2001) e Seppälä (2008), ao citarem esses autores sobre o chamado *vernacular English*, bem como Yule (2006), não fazem relação clara a um dialeto específico. Logo, subentende-se uma abordagem geral, com os fenômenos lingüísticos mais comuns da língua inglesa estadunidense desviante da norma-padrão. Entretanto, é possível relacionar alguns desses exemplos com a linguagem utilizada por Steinbeck em *Of mice and men*.

1. Formas verbais: *he don't; you was; I says; have wrote; I seen him*;
2. Formas pronominais: *hisself; theirsself; this here book; that there animal; them potatoes*.
3. Ausência de conectivos: “*being as she couldn't come*” (*being as if she couldn't come*).
4. A dupla negativa: “*We don't have no time*”; “*I don't want none*”.
5. O uso de *ain't*: “*You ain't going to no heaven*”; “*I ain't got it*”.
6. Inversão entre o sujeito e o verbo (ou *first auxiliary*) (em inglês padrão, esse uso acontece normalmente nas formas interrogativas, enquanto que no inglês não-padrão, isso também se aplica a certos padrões frasais: “*Ain't nobody gonna boss me around*”; “*didn't nobody hear him*”.
7. Inversão entre o sujeito e o verbo (ou *first auxiliary*), tanto em perguntas diretas como em perguntas indiretas: “*Ask him can he come*”; “*I don't know can Robert play*”.
8. Sujeito duplicado: “*My mother she don't like me*”.
9. Troca do uso de *there* por *it* ou *they*: “*It's no one there*”; “*They's a difference*”.

Schilling-Estes e Wolfram (2006: 183), apud Seppälä (2008: 1), afirmam que uma característica comum de dialetos de baixo prestígio (variedades estigmatizadas) está em diferenças na concordância verbal com o sujeito, em que há uma tendência em regularizar as formas verbais ao se eliminar o “s” final da terceira pessoa do singular ou, de forma contrária, colocando-se essa letra em todas as formas verbais, conforme Marckwardt (1980: 153), apud Seppälä (2008: 1). Em *Of mice and men*, isso pode ser observado nas expressões sublinhadas (com suas formas na língua padrão, o *Standard American English*, entre parênteses):

1) Formas verbais regularizadas como na terceira pessoa do singular: ‘*The hell with what I says.*’ (STEINBECK, s.d.: 5) (*I say*); ‘*I remember some girls come by and you says... you says...*’ (STEINBECK, s.d.: 5) (*you say*); ‘*(...) so I comes running (...)*’ (STEINBECK, s.d.: 44) (*I come*); ‘*Me an' him goes ever' place together.*’ (STEINBECK, s.d.: 7) (*go*).

2) Uso generalizado da terceira pessoa do singular no passado simples do verbo *to be* como padrão: ‘*They was so little (...)*’ (STEINBECK, s.d.: 10) (*they were*); ‘*Says we was here when we wasn't.*’ (STEINBECK, s.d.: 22) (*we were/we weren't*); ‘*You wasn't big enough.*’ (STEINBECK, s.d.: 91) (*you weren't*).

3) Terceira pessoa do singular com o verbo “to do” regularizado: ‘*A guy on a ranch don’t never listen nor he don’t ast no questions*’ (STEINBECK, s.d.: 25) (*A guy doesn’t/he doesn’t*).

Outra característica desses dialetos é a omissão do verbo *to have* como auxiliar do *present perfect*: ‘*I been mean, ain’t I?*’ (STEINBECK, s.d.: 13) (*I’ve been*); ‘*Well, I never seen one guy take so much trouble for another guy.*’ (STEINBECK, s.d.: 23) (*I’ve never seen*).

Schilling-Estes e Wolfram (2006: 183), apud Seppälä (2008), com relação aos verbos irregulares, afirmam que estes tendem a assumir formas regularizadas por analogia aos verbos regulares, com terminação “-ed” no passado simples: ‘*I think I kn~~ow~~ed from the very first. I think I kn~~ow~~ed we’d never do her.*’ (STEINBECK, p. 100) (*knew*).

A oralidade desse chamado inglês vernáculo (ou variedade estigmatizada) fica marcante também pela redução de palavras, quando faltam letras ou no seu início, ou meio, ou fim, de acordo com Schilling-Estes e Wolfram (2006: 183), apud Seppälä (2008). Uma simplificação muito comum é o uso de “-in” em vez de “-ing” (YULE, 2006: 214). Abaixo, exemplos em *Of mice and men*:

a) Omissão de letras no início das palavras:

‘*Gi’ me that mouse!*’ (STEINBECK, s.d.: 8) (*give*)

‘*Won’t ever get canned ’cause his old man’s the boss.*’ (STEINBECK, s.d.: 28) (*because*)

‘*’Bout half an hour ago maybe.*’ (STEINBECK, s.d.: 38) (*about*)

‘*I guess we gotta get ’im an’ lock ’im up.*’ (STEINBECK, s.d.: 99) (*him*)

‘*When you got a piece of pie you always got half or more ’n half.*’ (STEINBECK, s.d.: 107) (*than*)

b) Omissão de letras no meio das palavras:

‘*S’pose he don’t want to talk?*’ (STEINBECK, s.d.: 26) (*suppose*)

‘*(...) las’ Sat’day night.*’ (STEINBECK, s.d.: 55) (*last*)

'It's on'y about four o'clock' (STEINBECK, s.d.: 91) (*only*)

c) Omissão de letras no final das palavras:

'I was only foolin', George.' (STEINBECK, s.d.: 12) (*fooling*)

'(...) las' Sat'day night'. (STEINBECK, s.d.: 55) (*last*)

Por último, ao se considerar a totalidade das falas segundo cada personagem de *Of mice and men*, observa-se certa regularidade no tratamento do dialeto utilizado, isto é, não se apresentam formas muito distintas entre o falar de um personagem em relação aos outros, o que poderia se configurar em outras subvariações dialetais ou mesmo no uso de idioletos.

### 3.4 Traduções de *Of mice and men*

Um fator que pode indicar o sucesso de um autor é o quanto ele é traduzido. Goldstone e Payne (1974), apud Holmes (2004: 22-40), exibem estatísticas da produção literária de Steinbeck traduzida para vários idiomas, listando em seu catálogo 57 línguas para as quais Steinbeck foi traduzido, e, dentre as demais obras, até então, havia 55 traduções de *Of mice and men* distribuídas em 32 línguas, superando o número de *The grapes of wrath*, que contava com 40 traduções em 26 línguas.

*Of mice and men*, portanto, é um dos livros mais disponibilizados de Steinbeck, e seu histórico de publicações em inglês<sup>95</sup> se inicia em 1937, nos Estados Unidos, pela editora Covici, Friede, Inc. Seguem-se outras publicações por diferentes editoras, dentre as quais, a Viking Press Inc. (1938) e a Penguin Books (1978 e 1986). Em português<sup>96</sup>, há pelo menos três traduções, também já em várias edições. A primeira foi realizada pelo escritor brasileiro

<sup>95</sup> De acordo com informações do site <<http://www.edstephan.org/Steinbeck/mice.html>>. Acesso em 22 de julho de 2009.

<sup>96</sup> Estes dados constam no *Index Translationum*, disponível na *Internet* em <[http://databases.unesco.org/xtrans/a/openisis.a?a=steinbeck&stxt\\_1=&stxt\\_2=&stxt\\_3=&sl=ENG&l=POR&c=&pla=&pub=&tr=&e=&udc=&d=&from=&to=&tie=and](http://databases.unesco.org/xtrans/a/openisis.a?a=steinbeck&stxt_1=&stxt_2=&stxt_3=&sl=ENG&l=POR&c=&pla=&pub=&tr=&e=&udc=&d=&from=&to=&tie=and)> (acesso em 23.12.2008). Entretanto, não constam neste sítio nenhum dado relativo às traduções brasileiras de Érico Veríssimo, de 1940 (e outras), de Myriam Campello, de 1991 (e outras) e de Ana Ban, de 2005, as quais foram adquiridas e servirão como a base principal desta pesquisa, durante as análises comparativas.

Érico Veríssimo, com publicação em 1940 pela Livraria do Globo, de Porto Alegre – RS<sup>97</sup>; a segunda, de Myriam Campello, teve a sua primeira edição publicada no Rio de Janeiro, pela Editora Record, em 1985, e a última, pela Editora Círculo do Livro, em 1991. A terceira tradução é de 2005, publicada pela editora L&PM, de Porto Alegre – RS, realizada por Ana Ban.

Há também adaptações para o teatro, para o cinema e uma produção para a televisão norte-americana. Existem pelo menos duas peças teatrais em língua portuguesa: uma brasileira, traduzida por Brutus Pedreira e dirigida por Augusto Boal em 1956 (*Ratos e homens*, Teatro de Arena, São Paulo, encenada em 26 de setembro de 1956, com destaque para a atuação do ator ítalo-brasileiro Gianfrancesco Guarnieri como o personagem *George*)<sup>98</sup>, e outra portuguesa, com a tradução de Correia Alves, dirigida por Antônio Pedro em 1957 (*Ratos e homens*, Porto, Círculo de Cultura Teatral, Teatro Experimental)<sup>99</sup>. Em filmes de língua inglesa para o cinema, segundo Li e Schultz (2005: 151; 363-364), há duas versões, ambas sob o título *Of mice and men*: de 1939, dirigido por Lewis Milestone, e de 1992, dirigido e estrelado por Gary Sinise (no papel de *George*). Destaca-se que esses dois filmes foram exibidos no Brasil, o primeiro, com o título *Carícia Fatal*, e o segundo, o mais recente, com o título *Ratos e homens*.

Em língua inglesa, de acordo com Li e Schultz (2005: 365) há pelo menos dois filmes homônimos (*Of mice and men*) concebidos especialmente para exibição na TV: o primeiro, de 1970, estrelado por George Seagal (no papel de *George*) e Nicol Williamson (no papel de *Lennie*); o segundo, de 1981, produzido por Robert Blake (que também atuou no filme, interpretando o personagem *George*), Gino Grimaldi e Robert Hargrove, dirigido por Reza Badiyi. Para o teatro, Li e Schultz (2005: 366) destacam as seguintes adaptações,

<sup>97</sup> Esta tradução possui outras publicações posteriores, dentre as quais pode ser citada uma edição portuguesa (Lisboa: Livros do Brasil) de 1984, num volume que abriga também uma tradução de *The Red Pony*, outro romance de Steinbeck (*O Potro Vermelho*, traduzido por Rebelo de Bettencourt), e também outra edição brasileira, pela Editorial Bruguera, de 1968, com a atualização da linguagem conforme a reforma ortográfica de 1942.

<sup>98</sup> Fonte: revista eletrônica *Coleção Cadernos de Pesquisa Teatro de Arena*, 2008, p. 16. Disponível em: <<http://www.centrocultural.sp.gov.br/cadernos/lightbox/lightbox/pdfs/Teatro%20de%20Arena.pdf>>. Acesso em 12 de dezembro de 2008.

<sup>99</sup> Fontes: Base Nacional de Dados Bibliográficos – Catálogo Coletivo das Bibliotecas Portuguesas. Disponível em: <<http://opac.porbase.org/ipac20/ipac.jsp?session=11974TB726C14.410279&menu=search&aspect=basic&npp=20&ipp=20&profile=porbase&ri=&term=john+steinbeck+ratos+e+homens+correia+alves&index=.GW&aspect=basic#focus>> e na página eletrônica da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra: <[http://webopac.sib.uc.pt/search\\*por~S0/q?author=steinbeck%2C+john&title=Ratos+e+homens&searchscope=74&sortdropdown=t&x=22&y=16](http://webopac.sib.uc.pt/search*por~S0/q?author=steinbeck%2C+john&title=Ratos+e+homens&searchscope=74&sortdropdown=t&x=22&y=16)>. Acesso em 17 de dezembro de 2008.



igualmente intituladas *Of mice and men*: peça teatral encenada em 21 de maio de 1937, no Green Street Theatre, de São Francisco (Califórnia) e em 23 de novembro de 1937, no Music Box Theatre, de Nova York; e ópera encenada em 22 de janeiro de 1970, em Seattle (Washington).

### 3.5 Os tradutores

Nesta subseção apresentados os três tradutores que elaboraram as traduções de *Of mice and men*. Buscando-se compreender as motivações, problemas e escolhas dos tradutores em questão, incluíram-se nesta pesquisa dados colhidos em várias fontes, por meio da pesquisa bibliográfica, da *Internet*, bem como pelo uso de um questionário.

No caso do questionário destinado aos tradutores, somente um foi encaminhado, visto que não foi possível estabelecer contato com todos os tradutores, pois Érico Veríssimo faleceu em 1975 e Myriam Campello não pôde ser localizada ou contatada.

Portanto, somente a tradutora Ana Ban respondeu o questionário. Suas respostas abordam questões como, por exemplo, as motivações de traduzir uma obra literária, como é feita a seleção dos autores, além das atitudes dessa profissional diante de problemas de tradução. Esse questionário, com suas respostas, encontra-se no Anexo IV.

#### 3.5.1 Érico Veríssimo: um escritor-tradutor na *Era Vargas*

Segundo Arnaldo Nogueira Jr. (2007), a partir da sua página da *Internet Releituras – Resumo Biográfico e Bibliográfico*, Érico Lopes Veríssimo nasceu em Cruz Alta (RS) no dia 17 de dezembro de 1905, e aos 13 anos já lia autores nacionais tais como Coelho Neto, Aluísio Azevedo, Joaquim Manoel de Macedo, Afrânio Peixoto e Afonso Arinos, bem como autores estrangeiros, como Walter Scott, Tolstói, Eça de Queirós, Émile Zola e Dostoiévski.

A partir da informação de Nogueira Jr. (2007) abaixo, pode-se supor que um ponto de partida para a carreira literária de Veríssimo foi a publicação de contos de sua autoria em revistas e impressos da região, incluindo a *Revista do Globo*, de Porto Alegre:

o mensário “Cruz Alta em Revista” publica, em 1929, “Chico: um conto de Natal” que, por insistência do jornalista Prado Júnior, Érico havia consentido. O colega de boticário e escritor Manoelito de Ornellas envia ao editor da “Revista do Globo”, em Porto Alegre, os contos “Ladrão de gado” e “A tragédia dum homem gordo”, onde, aprovadas, foram publicadas.

Seu primeiro reconhecimento de maior escala vem a partir de outro conto publicado no jornal *Correio do Povo*: “Érico remete a De Souza Júnior, diretor do suplemento literário ‘Correio do Povo’, o conto ‘A lâmpada mágica’. Esse, segundo testemunhas, o publica sem ler, o que dá ao autor notoriedade no meio literário local” (NOGUEIRA JR., 2007).

Em 1932, Veríssimo é promovido a Diretor da *Revista do Globo*, ocasião em que é convidado por Henrique Bertaso, gerente do departamento editorial da *Livraria do Globo*, a atuar naquela seção, indicando livros para tradução e publicação.

Outras obras suas autoria incluem contos como *Fantoche* (1932), *As mãos de meu filho* (1942) e *O ataque* (1958); e os romances *Clarissa* (1933), *Caminhos cruzados* (1935), *Olhai os lírios do campo* (1938), *O tempo e o vento* (em três partes: *O continente* – 1949; *O retrato* – 1951; *O arquipélago* – 1961), *Incidente em Antares* (1971) etc. Veríssimo também produziu obras para a literatura infanto-juvenil e autobiografias. Seus livros foram traduzidos para o alemão, espanhol, finlandês, francês, holandês, húngaro, indonésio, inglês, italiano, japonês, norueguês, polonês, romeno, russo, sueco e tcheco (NOGUEIRA JR., 2007).

Lia Wyler (2003: 124) assinala que Veríssimo traduziu “mais de cinquenta obras, desde novelas policiais e aventuras a literatura culta além de numerosos artigos adaptados do inglês, francês e espanhol”. Dentre as muitas traduções de sua autoria, podem ser citados *Contraponto*, de Aldous Huxley (1935), *Ratos e homens*, de John Steinbeck; *Adeus Mr. Chips* e *Não estamos sós*, de James Hilton; *Felicidade* e *O meu primeiro baile*, de Katherine Mansfield. Faleceu em 1975.

Érico Veríssimo viveu durante um período importante para a história do Brasil, a *Era Vargas* (1930 – 1945 e 1951 – 1954), que, segundo Wyler (2003: 108), com a ascensão de Getúlio Vargas à presidência da República, instaurou-se um movimento marcado por várias ações de cunho nacionalista, com a industrialização brasileira, a aprovação de novas leis trabalhistas, educacionais e eleitorais, além de uma nova Constituição. Wyler destaca o papel delegado à educação:

a educação deveria servir ao duplo propósito de produzir mão-de-obra qualificada e difundir o ideário estadonovista, o que incluía necessariamente a alfabetização, bem como a publicação local de livros de ensino e literatura, revistas e jornais de

interesse educativo. Incluía, ainda, a tradução de obras inéditas, a reedição de obras esgotadas e a criação de bibliotecas públicas permanentes e circulantes – o conjunto todo implicando um decidido estímulo oficial à produção de papel e livros. (WYLER, 2003: 108-109)

Segundo Wyler (2003), Vargas criou o Instituto Nacional do Livro em 1937 e, pouco depois, com a decretação do Estado Novo, o Serviço de Divulgação da Chefatura de Polícia, os quais serviam a propósitos muito bem definidos, inclusive com censura e punições ao que fosse contrário ao desejo de um presidente com perfil de ditador. Assim, surgiu também, em 1939, logo após o início da Segunda Guerra Mundial e as suas decorrentes restrições de importações da Europa, outro órgão repressor e de censura, o Departamento de Imprensa e Propaganda – DIP (WYLER, 2003: 111).

Nesse contexto, várias editoras surgiram ou se expandiram, valendo-se de práticas voltadas para atrair o consumidor. Uma delas era contratar escritores brasileiros famosos para traduzirem as obras, principalmente as de ficção. Deste modo, escritores-tradutores como Rachel de Queirós, José Lins do Rego, Alceu Amoroso Lima, Guilherme de Almeida eram disputados pelas editoras ou atuavam, eles mesmos, como editores, cuidando da seleção, tradução, revisão e divulgação dos seus produtos. Tal era o caso, por exemplo, de Monteiro Lobato e Érico Veríssimo (WYLER, 2003).

Wyler (2003: 124-130) faz uma pequena historiografia, marcando o perfil e as realizações de Érico Veríssimo como tradutor, colaborador e, por último, editor da Livraria do Globo. Esta, que iniciou suas atividades em 1883, lançou-se no século XX com novas estratégias comerciais, sobretudo na década de 1930, quando, entre outros fatos, houve a criação da *Revista do Globo*, onde Veríssimo também atuava:

(...) Veríssimo foi a equipe editorial: dirigia, redigia, ilustrava, paginava e ocasionalmente fazia as vezes de escritor inglês, americano ou poeta árabe, chinês, persa, japonês, personagens que ia inventando para preencher os claros da diagramação. Havia também uns tais Gilbert Sorrow e Dennis Kent, e outro mais permanentemente, Gilberto Miranda, que fazia críticas literárias, traduções, moda feminina e masculina, política internacional, psicologia, história natural, trabalhos manuais, o que fosse preciso. (WYLER, 2003: 125-126)

Elizabeth W. Rochadel Torresini destaca que Érico Veríssimo foi conselheiro editorial da Seção Editora da Livraria do Globo a partir de 1935:

Érico colabora para o êxito das coleções e dos novos empreendimentos, ao lado de Henrique Bertaso. Participa do planejamento de programas editoriais, contribui para a seleção de novas obras, fiscaliza as traduções, estuda o formato, as capas e a

composição dos livros e os seus lançamentos. Os dois editores empenham-se na publicação de clássicos da literatura ocidental. (TORRESINI, 2004: 11)

O próprio Veríssimo salienta que fazia seleção de obras para serem traduzidas:

(...) fui eu quem escolheu os autores... Thomas Mann, André Gide, Charles Morgan, G. K. Chesterton, Willa Cather, Norma Douglas, Aldous Huxley, Romain Rolland, Roger Martin du Gard, Sinclair Lewis, William Faulkner, Pearl Buck, Graham Greene, James Joyce, Katherine Mansfield... (VERÍSSIMO, 2000: 299-300 apud BARCELLOS, 2002: 6)

Segundo Wyler (2003: 124), Veríssimo traduzia para complementar o orçamento doméstico, às vezes dando a elas “algo mais”: “Em *A morte mora em Chicago* [de Edgar Wallace] ele confessa que resolveu colaborar com o autor modificando-lhe o estilo e produzindo uma tradução melhor que o original” (WYLER, 2003: 126). Outra amostra dessa prática se verifica quando ele passou a trabalhar em colaboração mais próxima de Henrique Bertaso, como conselheiro literário do departamento editorial: “Ali, teve ‘de pôr meias-solas em traduções alheias malfeitas e passar para o nosso idioma livros estrangeiros que detestou’. Se ‘não tinha *tradutori* de verdade caçava com *traditori*’” (VERÍSSIMO, apud WYLER, 2003: 127). Essa interferência de Veríssimo nas traduções é confirmada por Marília de Araújo Barcellos (2002: 6), quando ela afirma que os textos estrangeiros “nem sempre estavam de acordo com o seu gosto pessoal”.

Ao se examinar o contexto da época de Getúlio Vargas e sua política para a educação e para a cultura brasileira, em conjunto com os propósitos da Livraria do Globo, conforme explicitado anteriormente, algumas tendências podem ser notadas em relação à escolha da obra *Of mice and men* para ser traduzida para o mercado brasileiro na época de Veríssimo.

A ascensão de Getúlio Vargas à presidência da República, com um conseqüente movimento marcadamente nacionalista, veio influenciar os modos de produção bibliográfica. Nesse intuito, se houve o estímulo à tradução de obras inéditas, certamente havia diretrizes a serem tomadas, além de restrições e repressão, de modo que nada viesse na contramão da ideologia getulista. Todavia, esse contexto se aplica mais a “como” deveriam ser as traduções.

Um indício sobre as motivações da escolha de *Of mice and men* encontra-se na contracapa da edição de *Ratos e homens* de 1940: “fiel ao seu programa de possibilitar ao público brasileiro a leitura das maiores obras da literatura mundial contemporânea, a LIVRARIA DO GLOBO apresenta JOHN STEINBECK (...)”. A inclusão de *Of mice and*

*men* entre as grandes obras da literatura mundial daquele momento certamente não se trata somente de uma opinião da Livraria do Globo, mas, sobretudo, a opinião da crítica literária, das editoras que publicaram e republicaram esta obra em inglês e ao mercado consumidor mundial que lia Steinbeck traduzido para diversas línguas.

De modo geral, a crítica literária, seja com tom positivo ou negativo, acaba sendo um agente divulgador, contribuindo, à sua maneira, na repercussão de uma obra. As editoras e o público, por sua vez, produzem suas opiniões ao mesmo tempo em que a crítica especializada, ou agem posteriormente em função dessas idéias emitidas pelos críticos. Analisando o papel de Steinbeck no sistema literário mundial e sua repercussão e sucesso como escritor, fica mais fácil, portanto, entender por que sua obra *Of mice and men* foi escolhida para divulgação numa tradução brasileira da editora da Livraria do Globo (ou Editora do Globo).

### 3.5.2 Myriam Campello<sup>100</sup>

Myriam Campello Macedo Fragoso nasceu no Rio de Janeiro (RJ) em 1940. Romancista, contista, diplomada em jornalismo e tradutora. Como escritora, destacou-se com seus romances *Cerimônia da Noite* (1972 – Prêmio Fernando Chinaglia para romance inédito), *Sortilegiu* (1981), *São Sebastião blues* (1993) e sua coletânea de contos *Sons e Outros Frutos* (1998). Recebeu o Prêmio União Latina – Concurso Guimarães Rosa para conto inédito, em 1997. Participou de diversas antologias brasileiras, entre elas *Os cem melhores contos brasileiros do século* (2000). Tem contos publicados na Polônia, Alemanha, Holanda, França e Estados Unidos. Seu último livro *Como esquecer: anotações quase inglesas* (2003) foi adaptado para o cinema brasileiro (inédito).

Como tradutora, sua lista de trabalhos publicados é extensa e variada, constando desde artigos de revistas, biografias (por exemplo, *Faltou dizer: a vida de Ingrid Bergman*, de Laurence Learner), até livros literários e não literários (por exemplo, da área da saúde: *O demônio do meio-dia: uma anatomia da depressão*, de Andrew Solomon; educativos: *O Renascimento*, de Paul Johnson, e *O tempo na literatura*, de Meyerhoff). Dentre algumas

---

<sup>100</sup> Fontes de pesquisa utilizadas para esta biografia: Biblioteca digital – NUPILL. Disponível em: <[http://www.literaturabrasileira.ufsc.br/Consulta/Autor\\_nav.php?autor=1038](http://www.literaturabrasileira.ufsc.br/Consulta/Autor_nav.php?autor=1038)>. Acesso em 18 de fevereiro de 2009; página da *Internet* da Editora Escrituras. Disponível em: <<http://www.escrituras.com.br/livro.php?isbn=85753109849788575310984>>. Acesso em 22 de fevereiro de 2009.

traduções literárias de sua autoria, a título de exemplo, destacam-se: do francês, *Os irmãos corsos* – de Alexandre Dumas (adaptação infanto-juvenil) e *O Capitão Fracasso* – de Theophile Gautier (infanto-juvenil); do inglês, *Tudo é eventual* – de Stephen King (Editora Objetiva), e *Cenas londrinas*, de Virginia Woolf (Editora José Olympio).

### 3.5.3 Ana Ban<sup>101</sup>

Jornalista e tradutora, com especialização em tradução (Curso de Formação de Tradutores e Intérpretes – inglês) pela Associação Alumni, São Paulo – SP (2004). Além de exercer a tradução escrita, é intérprete consecutiva e intérprete simultânea (Inglês/Português/Inglês). Consta em seu blog, na *Internet*, que ela traduziu 71 livros literários desde 2001, dentre os quais, além de *Ratos e homens* (2005) e *O Inverno da nossa desesperança* (2006), de John Steinbeck, destacam-se *Flush: a vida de um cão*, de Virginia Woolf; *As crônicas marcianas*, de Ray Bradbury; *O evangelho de Judas* (edição de Kasser, Meyer e Wurst – *National Geographic*); *Deuses americanos*, de Neil Gaiman; e *O diário da princesa* (volumes 5 ao 10), de Meg Cabot.

Ana Ban respondeu o questionário que lhe foi enviado<sup>102</sup>, relativo à pesquisa desta dissertação, em que, dentre outras questões, afirma que a editora L&PM geralmente escolhe as obras que vai publicar e, assim, simplesmente indica as obras estrangeiras aos seus tradutores. Ban traduziu *Of mice and men* (2005), e afirma que teve total autonomia durante esse processo, apenas discutindo com a editora e seus revisores questões de estilo e uso da linguagem, não havendo, durante a revisão, nenhuma mudança importante. As maiores dificuldades de tradução indicadas por Ban referem-se à linguagem usada pelos personagens:

a maior dificuldade foi mesmo a transposição da maneira como os personagens falavam – eu não sei se chega a ser um dialeto, porque na verdade eram mais erros gramaticais e pronúncia errada, não havia tantas palavras específicas que fossem desconhecidas ou usadas com sentido fora do mais comum. (BAN, 2008)

Passada a primeira etapa – a familiarização com o dialeto utilizado – o próximo passo seria, então decidir como traduzir essa representação da oralidade:

<sup>101</sup> Os dados biográficos dessa tradutora foram retirados de seu blog na *Internet*, disponível em: <<http://www.anaban.blogspot.com/>>. Acesso em 30 de junho de 2007.

<sup>102</sup> Respostas obtidas em 9 de julho de 2008, via *e-mail*, vide anexo IV.

em um primeiro momento, eu resolvi que iria seguir a norma culta em todo o livro, mas depois achei que assim a idéia do autor não seria transmitida de maneira adequada (isso tudo foi discutido com a editora). Então eu peguei um "sotaque caipira" que eu conheço, mais ou menos do interior de SP/MG (apesar de a L&PM ser em Porto Alegre e eu atualmente morar aqui, sou de São Paulo e passei a maior parte da minha vida lá) e segui esta linha. (BAN, 2008)

Durante esse processo, a tradutora encontrou desafios:

a minha maior dificuldade foi "decifrar" algumas palavras grafadas da maneira como os personagens falavam; precisei dizer em voz alta várias delas para descobrir o que eram. Agora não sei citar nenhuma, pois já faz algum tempo que realizei este trabalho e não tenho mais o original. (BAN, 2008)

A tradutora indica que sua maior dificuldade está no tratamento a ser dado para traduzir a oralidade dos personagens. Sua opção por um dialeto brasileiro do interior de São Paulo e Minas Gerais reflete o que, em teoria da tradução, Venuti (1998: 240) chama de *domesticação*. Ban alega saber da existência de outras traduções em português de *Of mice and men*, mas não as procurou para consulta, de modo a não ser influenciada por elas:

eu sei da existência dessas traduções, mas não as consultei para fazer o meu trabalho. Até me foi fornecida uma tradução da década de 1970 (não lembro qual) para alguma consulta, mas eu fiz questão de não usar. Eu não queria ser influenciada por soluções encontradas pelos outros tradutores, e acabar copiando deles, mesmo sem querer. (BAN, 2008)

A tradutora afirma ainda que houve a necessidade de uma nova tradução, visto que as outras traduções eram antigas e houve muitas mudanças lingüísticas no português com o passar dos anos: “a proposta de retraduzir o livro era para atualizar a tradução, que mudou muito com o passar dos anos” (BAN, 2008). Sobre a linguagem, no que diz respeito ao purismo lingüístico nas traduções, ela crê que isso “hoje já não é mais uma tradição tão forte. Na minha visão, o mais importante é manter o tom escolhido pelo autor” (BAN, 2008).

No que diz respeito a reflexões possíveis acerca do processo tradutório, Ban alega não ter feito uso consciente e aplicado das teorias de tradução:

eu não tenho nenhuma formação teórica em tradução. Sou jornalista, trabalhei dez anos no mercado editorial e minha formação em tradução se deu por meio do curso de Formação de Tradutores e Intérpretes da Fundação Alumni em São Paulo. Este é um dos cursos de maior renome na área no país, porém é muito prático e direto, não aborda teorias. Conheço um pouco do assunto por meio da leitura de Paulo Rónai, mas não é algo que eu "aplique" conscientemente. (BAN, 2008)

Quanto à tomada de decisões na tradução, Ban apresenta uma visão geral sobre suas atitudes em relação ao seu trabalho:

para tratar deste problema, eu uso algumas "técnicas" (e estou aqui falando de maneira geral, pois nem todos estes recursos foram usados nesta tradução específica [*Of mice and men*]):

- Respeito a época em que o texto foi escrito, tomando o cuidado para não usar expressões ou denominações que não existiam no período. (BAN, 2008)

Com relação ao uso da linguagem, ela destaca que:

Se existe um personagem falando em dialeto ou gíria, eu procuro um grupo correspondente existente aqui e uso a maneira de falar desse grupo. (BAN, 2008)

Ban demonstra cuidados com o provável receptor, se ele vai entender o texto traduzido. Essa postura pode ser verificada nos seguintes trechos:

- Quando há alguma passagem que possa dificultar a compreensão, pergunto: "O público-leitor original entenderia?".

Se a resposta for sim, eu procuro inserir alguma "dica" no texto. Por exemplo: "ela ficava assistindo ao Lifetime, AQUELE CANAL QUE SEMPRE PASSA FILMES PARA MULHERES".

Se a resposta for não, então eu deixo sem explicação mesmo, porque acredito que a intenção do autor era essa.

- Eu não costumo substituir produtos ou citações por "similares nacionais", a não ser quando exista de fato um similar nacional – por exemplo a revista *Cosmopolitan* no Brasil é a *Nova* (é franquia da norte-americana, mas recebeu título brasileiro), então eu faço a substituição. Se não, fica "A REVISTA DE CELEBRIDADES *Us Weekly*".

- Acredito também que hoje as pessoas têm muito mais facilidade de compreender citações referentes a culturas estrangeiras, então algumas coisas ficam até estranho querer traduzir, porque já são conhecidas amplamente por sua denominação original. (BAN, 2008)

Outra preocupação da tradutora é tentar exprimir os possíveis objetivos do autor:

Acho que o mais importante nessa questão é ter em vista a intenção do autor. Se ele coloca uma menina que escreve como fala, não é possível querer traduzir com um texto gramaticalmente impecável, porque não vai transmitir a intenção original e vai distanciar a obra do público-alvo. (BAN, 2008)

### 3.6 As editoras

Nesta subseção serão apresentadas as três editoras que publicaram as traduções. Visando complementar os dados obtidos por meio de pesquisa bibliográfica e da *Internet*, bem como verificar a relação tradutor *versus* editoras, durante o processo de seleção e



tradução de obras literárias, procurou-se estabelecer contato também com os editores, por meio de um questionário sobre as traduções de *Of mice and men* tratadas nesta dissertação.

Visto que os atuais membros da diretoria da Livraria do Globo<sup>103</sup> (à qual a Editora do Globo pertence), Cláudio Bertaso (diretor-presidente), Henrique Ferreira Bertaso (diretor vice-presidente) e Elisa Morganti Bertaso (diretora-superintendente) não responderam às tentativas de contato, e a Editora Círculo do Livro ter encerrado suas atividades em 1998 (MILTON, 2002: 21), somente foi possível enviar o questionário a Ivan Pinheiro Machado, da Editora L&PM.

Esses dados, constantes no Anexo V desta dissertação, foram analisados e também comparados e cotejados com as respostas obtidas da tradutora Ana Ban.

### 3.6.1 A Editora da Livraria do Globo

Segundo Marília de Araújo Barcellos (2002: 4), a história da Livraria do Globo começa no fim do século XIX, no ano de 1883, quando essa empresa foi fundada, em Porto Alegre. Seus sócios eram Laudelino Pinheiro Barcellos e Saturnino Alves Pinto, da empresa L. P. Barcellos & Cia. Poucos anos depois, Laudelino convida para trabalhar na sua livraria José Bertaso, ainda menino.

Com a Primeira Grande Guerra, o jovem José Bertaso previu a escassez de papel e sugeriu ao dono da livraria que fosse feita a importação dessa matéria-prima. Mais tarde, em dezembro de 1917, Bertaso passou de 15% de participação na empresa à função de sócio-diretor. A razão social da livraria, agora, era Barcellos, Bertaso & Cia.

Com o uso de tecnologia importada, iniciou-se a edição do Almanaque Globo e, em seguida, a publicação de autores rio-grandenses. O Almanaque foi editado por João Pinto da Silva, e contrataram Mansueto Bernardi para, além de atuar no escritório, ajudá-lo na empreitada. Mansueto Bernardi permanece como editor da Globo até 1930, quando contrata Érico Veríssimo para a Revista do Globo (BARCELLOS, 2002: 4).

Segundo Torresini (2004: 1-2), a Livraria do Globo inicialmente vendia papéis de material de tipografia e cadernos para escrita de empresas; entretanto, ao adentrar no século XX, começou a publicar obras de autores regionais, traduções da literatura universal e

---

<sup>103</sup> Estes diretores fazem parte da família de Henrique Bertaso, falecido em 1977, editor responsável direto na época em que a Editora do Globo lançou a tradução de *Of mice and men*, em 1940, realizada por Érico Veríssimo.

manuais didáticos, mas foi a partir de 1930 que a sua produção de livros se intensificou, além de fundar a *Revista do Globo* (1929 – 1963). Nessa mesma década, a literatura anglo-saxônica começava a ganhar importância na editora.

A Livraria do Globo, sob as lideranças de Henrique Bertaso e Érico Veríssimo, modernizou-se, empreendendo novos projetos. Essas inovações eram motivadas por alguns fatores, conforme testemunha José Otávio Bertaso, apud Torresini (2004: 3):

no Brasil, muito pouco se traduzia, no campo da literatura, fora da língua francesa. A opção era introduzir autores contemporâneos de língua inglesa e até alemães e italianos – sem abandonar o gosto nacional pela cultura francesa (...). A fim de conquistar o grande público, a saída eram os romances policiais e de aventuras. Para as mulheres, ainda concentradas na vida do lar, poderiam ser lançados romances de amor, a chamada literatura rósea. A crescente escolarização justificava a abertura de uma bem cuidada linha de livros didáticos, abrangendo o que hoje designaríamos de 1º, 2º e 3º graus, bem como obras de divulgação científica e histórica.

Laurence Hallewell (1985: 317) afirma que, inicialmente, os propósitos da Livraria do Globo eram meramente de cunho comercial. Desta forma, Henrique Bertaso viu no *Publisher's Weekly*, dos Estados Unidos, “uma fonte adequada para procurar *best-sellers*”. Assim, a Livraria do Globo espelhou-se na

mania anglo-americana de histórias policiais, que sua Coleção Amarela trouxe em grande parte para o Brasil, oferecendo traduções em português de E.C. Bentley, Raymond Chandler, Aghata Christie, Sidney Horler, E. Phillips Oppenheimer, Ellery Queen, Sax Rohmer, Rex Stout, SS. Van Dine e, mais que qualquer outro, Edgar Wallace (...)” (HALLEWELL, 1985: 317).

Torresini cita Érico Veríssimo para destacar o sucesso que a Globo conseguiu, graças a suas estratégias comerciais:

ao cabo de alguns anos a ‘nossa editora’ era conhecida em todo o país. Henrique [Bertaso] organizava uma boa rede de distribuição. Os livros com a chancela da Globo eram vistos em quase todos os recantos do Brasil. Foi graças a eles que autores europeus de línguas anglo-saxônicas e germânicas foram postos ao alcance do leitor médio brasileiro. Até então o Brasil em matéria de traduções estivera quase exclusivamente voltado para autores franceses” (VERÍSSIMO apud TORRESINI, 2004: 4-5)

Uma das estratégias desenvolvidas foi segmentar as coleções, visando públicos diferenciados: a *Coleção Amarela*, a *Coleção Universo*, a *Coleção Globo*, *Inquéritos sobre a Rússia* (que reunia opiniões polêmicas sobre a União Soviética), *Espionagem* (de 1931 a

1933), a *Coleção Verde* (romances para senhoras e senhoritas) e a *Coleção Nobel*<sup>104</sup>. A *Coleção Amarela*, iniciada em 1931, reunia “novelas policiais, de crime, mistério e aventuras, bastante populares, de leitura acessível, lançadas em edições baratas e de larga tiragem. Atraem leitores variados e formam a *argamassa popularesca da editora*, como disse uma vez Érico Veríssimo” (TORRESINI, 2004: 5-8). A *Coleção Universo*, em 1934, “já era conhecida por seus livros de viagens, aventuras, de leitura amena e instrutiva” (TORRESINI, 2004: 9). A *Coleção Globo*, criada em 1932, era “formada de volumes de bolso, mas de capa cartonada e uma sobrecapa com um desenho em muitas cores. Essa nova série equivaleria a uma espécie de coquetel literário em que se misturavam livros de aventuras, de caráter popular e boa literatura” (VERÍSSIMO apud TORRESINI, 2004: 9-10). A *Coleção Nobel*, à qual pertence a tradução de 1940 de *Of mice and men*, realizada por Érico Veríssimo, segundo Torresini (2004: 8 – 12), foi lançada em 1938.

Henrique Bertaso criou o Departamento de Divulgação Literária (DIL) que, entre outras coisas, funcionava como uma agência de notícias, com a intenção de baratear os custos de divulgação de seus produtos. Bertaso, apud Torresini (2004: 6-7), afirma que, em vez de cobrar pelos seus serviços, o DIL fazia circular no espaço publicitário artigos, crônicas, contos traduzidos de jornais estrangeiros e de livros cujos direitos autorais tinham sido adquiridos pela casa. A abrangência desse canal era enorme, pois reunia mais de trezentos jornais e revistas em todo o Brasil. Um procedimento, como parte dessa estratégia, era o seguinte:

num boletim que era enviado quinzenalmente para os assinantes, havia também uma coluna própria para preencher pequenos espaços em jornais, intitulada “*Você sabia que...*”, onde se resumiam pequenos tópicos de informações históricas, geográficas e outras curiosidades.

Ainda segundo Bertaso, apud Torresini (2004: 6-7), em troca, o que se exigia dos órgãos de imprensa assinantes dos serviços prestados era que fossem publicadas, de graça, resenhas dos livros recém-publicados pela Globo, com as capas estampadas em fac-símile. Juntamente com o material do DIL, as resenhas e os clichês montados ou demonstrados das capas eram expedidos pelo correio.

---

<sup>104</sup> Barcellos (2002: 11), entretanto, relaciona uma listagem maior de coleções da Editora da Livraria do Globo: *Coleção Amarela*, *Biblioteca dos Séculos*, *Coleção Catavento*, *Coleção Clube do Crime*, *Coleção Espionagem*, *Coleção Documentos de Nossa Época*, *Coleção Globo*, *Coleção Nobel*, *A Novela*, *Coleção Tucano*, *Coleção Universo* e *Coleção Verde*.

A atividade de tradução na Livraria do Globo era intensa. Um maior grau de profissionalismo tornou-se uma necessidade, melhorando a qualidade das traduções publicadas, conforme atesta Érico Veríssimo: “só lá por princípios da década de quarenta é que nos foi possível pôr em prática o plano de ‘saneamento’ das nossas traduções. Contratamos vários tradutores com um salário fixo. Nas salas da Editora tivemos excelentes profissionais (...)” (VERÍSSIMO apud TORRESINI, 2004: 12). Sobre a atividade editorial no que diz respeito ao cuidado com as traduções, Veríssimo fornece informações importantes no seguinte trecho:

escolhido o livro a verter-se para o português, procurava-se o tradutor, este fazia sem pressa o seu trabalho, tendo à sua disposição uma rica biblioteca em que havia vários dicionários e enciclopédias (...). (...) depois que o tradutor dava por terminado o seu trabalho, os respectivos originais eram entregues a um especialista da língua de que o livro fora traduzido, para que ele os confrontasse, linha por linha, com o original, procurando verificar a fidelidade da versão. (...) Havia uma terceira etapa, a que um especialista examinava o estilo do livro, discutindo-o com o tradutor, cujo nome ia aparecer sozinho no póstico do volume. (...) Os livros estrangeiros publicados durante 4 ou 5 anos em que esse esquema durou, são de excelente qualidade no que diz respeito à tradução. O nosso chefe maior, porém, ficava apavorado – e com razão! – quando examinava o custo da tradução de cada obra (...). (VERÍSSIMO apud TORRESINI, 2004: 12-13)

Essa equipe de tradutores renomados, entretanto, foi dissolvida em 1947, um ano financeiramente ruim para a Globo. Nos anos subsequentes, a produção começou a cair, concorrendo para mudanças importantes na editora. De acordo com Torresini (1998), apud Torresini (2004: 12),

(...) segundo os próprios editores, a atenção fixa-se nos livros técnicos, livros-ferramenta, para atender às novas exigências da especialização profissional, na obra de Érico Veríssimo, na Enciclopédia Globo e no Linguaphone, curso de inglês em discos e fitas sonoras. Depois de 1948, as obras literárias, tão caras a Henrique Bertaso e a Érico Veríssimo, diminuem no Livro de Registros da Globo. Após o falecimento de José Bertaso, os herdeiros optam pela transformação da empresa em sociedade anônima – Livraria do Globo S.A. – da qual a Editora Globo torna-se uma filial. Em 1986, as Organizações Globo adquirem o respeitável acervo de 2.830 títulos.

Conforme informações a partir da página eletrônica do Jornal do Comércio<sup>105</sup>, os atuais membros da diretoria da Livraria do Globo são Cláudio Bertaso (diretor-presidente), juntamente com Henrique Ferreira Bertaso (diretor vice-presidente) e Elisa Morganti Bertaso (diretora-superintendente). José Otávio Bertaso consta como ex-diretor.

<sup>105</sup> Disponível em: <[http://jcrs.uol.com.br/Comercial/cadernos/empr-cent\\_11.aspx](http://jcrs.uol.com.br/Comercial/cadernos/empr-cent_11.aspx)>. Acesso em 31 de maio de 2009.

### 3.6.2 O Círculo do Livro

O Círculo do Livro, de São Paulo, publicou a tradução de *Of mice and men* com o título *Ratos e homens*, realizada por Myriam Campello (1991). A partir de várias pesquisas na *Internet*, principalmente em páginas de busca, como o *Google*, não foi possível achar respostas precisas sobre a história desta editora. Consta, a partir do perfil de clubes de livros esboçado por Milton (2002), que se tratava de uma instituição comercial que vendia suas publicações pela via postal, por meio de assinatura. Na página 4 da edição de *Ratos e homens* em questão, consta que a “venda [era] permitida apenas aos sócios do Círculo”, o que confirma tratar-se de um clube de livros. John Milton (2002: 21), ao tecer um histórico sobre os clubes de livros, menciona o Círculo do Livro como um desses clubes importantes que marcaram presença no mercado editorial brasileiro, tendo sua existência vigorado de 1973 a 1998. O Círculo do livro rivalizava com o Clube do Livro, constituindo-se como “uma associação bem mais moderna da Editora Abril com a Bertelsmann” (MILTON, 2002: 30).

Na falta de informações mais detalhadas sobre o Círculo do Livro, é oportuno descrever o perfil dos clubes de livros, com suas características gerais, de modo a perceber como possíveis características também do Círculo do Livro: dependem de um grande número de sócios, de modo a viabilizar seu negócio e, para isso, valem-se de estratégias comerciais como o preço reduzido e a remessa postal dos livros, envio de catálogos aos associados, com sugestões de leitura e, com isso, o leitor não precisa ir às livrarias, muitas vezes consideradas como um ambiente burguês (MILTON, 2002: 19-20). Distinguem-se duas categorias de clubes de livros: a do “lançamento simultâneo”, por meio da qual uma edição do próprio clube será lançada pouco tempo depois de sua publicação original. Ela terá a mesma aparência do original, mas com a estampa da marca do clube. A segunda categoria, a de ‘reimpressão’, “oferecerá títulos que já foram publicados há algum tempo” (CURWEN, 1986: 129-135, apud MILTON, 2002: 21- 22).

Diante do exposto, pode-se deduzir que a tradução de Myriam Campello de *Of mice and men* publicada pelo Círculo do Livro em 1991 seguiu alguns propósitos (como por exemplo, o comercial), de modo a garantir o seu sucesso nas vendas: preço acessível, remessa postal etc. Entre as categorias de clubes de livro expostas acima, essa publicação encaixa-se no perfil da *reimpressão*, visto que se trata de um título já traduzido por outra pessoa (Érico Veríssimo) e publicado por outras editoras (Livraria do Globo, 1940, e Editorial Bruguera, 1968, por exemplo). Essa tradução, por ter sido publicada bem depois do ano da primeira

publicação do texto de partida (1937), não atende aos quesitos básicos da categoria *lançamento simultâneo*.

### 3.6.3 A Editora L&PM

Lívio Lima de Oliveira (2007: 11) considera a L&PM Pocket como a maior coleção de livros de bolso do país, por causa da periodicidade do seu catálogo e das estratégias de distribuição e comercialização ligadas exclusivamente à coleção. Ele acrescenta que a L&PM também edita livros em formatos convencionais, mas cita Ivan Pinheiro Machado, um dos seus sócios, o qual afirma que o maior lucro vem da coleção de bolso. Oliveira ainda menciona algumas estratégias editoriais e comerciais dessa editora:

Pinheiro Machado retomou estratégias do século XIX exclusivas para esse tipo de livro para fazer com que sua coleção chegasse a tal posição no mercado editorial brasileiro. Os livros são vendidos não só em livrarias, mas também em bancas de jornal, farmácias e supermercados. Os livros, assim, são facilmente encontrados nas cidades médias e grandes e em vários pontos. Há também uma estratégia específica em rodoviárias e aeroportos, cujos pontos-de-venda são abastecidos sempre. Além disso, a coleção tem destaque nesses pontos, já que os livros ficam em totens específicos, onde cabem vários títulos e são de fácil identificação e localização. (OLIVEIRA, 2007: 11)

De acordo com dados informados pela própria L&PM Editores, em sua página na *Internet*<sup>106</sup>, sua fundação aconteceu em 24 de agosto de 1974, por Paulo de Almeida Lima e Ivan Pinheiro Machado. Localiza-se em Porto Alegre, Rio Grande do Sul. Nesta época, durante a ditadura militar, notabilizou-se por publicar alguns clássicos de ideologia contrária ao autoritarismo e à repressão, como o personagem “Rango”, de seu primeiro lançamento, que se tornou símbolo da resistência à ditadura militar, criado por Edgar Vasques, cartunista e desenhista. A publicação de textos dos senadores Paulo Brossard e Pedro Simon, e também do deputado Teotônio Vilela acompanhavam aquela tendência. Posteriormente, essa empresa alcançou projeção nacional, graças à publicação de obras de autores como Millôr Fernandes, Josué Guimarães, Luis Fernando Veríssimo e Woody Allen.

Na década de 1990, diante de um cenário difícil por causa da recessão econômica e da concorrência com multinacionais, a L&PM passou por grandes dificuldades, até que, em

---

<sup>106</sup> Disponível em: <<http://www.lpm-editores.com.br/v3/site/default.asp?TroncoID=805133&SecaoID=845253&SubsecID=384748>>. Acesso em 24 de dezembro de 2008.

1997, a editora iniciou o projeto da coleção L&PM Pocket, de livros de bolso, que salvou a empresa da falência, correspondendo até hoje ao seu projeto mais importante. Sobre esta coleção, a própria L&PM registra seus quatro pilares: “textos integrais, alta qualidade editorial e industrial, preços baixos e distribuição ‘total’, atingindo todo o Brasil”. Esta editora publicou dois romances de John Steinbeck em português: *Ratos e homens (Of mice and men)*, de 2005, e *O inverno da nossa desesperança (The winter of our discontent)*, de 2006, traduzidos por Ana Ban.

Ivan Pinheiro Machado (2009), editor da coleção L&PM POCKET<sup>107</sup>, afirma que, dentre os critérios para seleção de obras para serem traduzidas e publicadas, em conformidade com o projeto editorial da L&PM, está o critério da edição de grandes autores modernos, clássicos e contemporâneos. Obviamente, trata-se de um critério de seleção reconhecido no sistema literário de partida (EVEN-ZOHAR, 1990: 47-59). Sobre o grau de influência da Editora no processo de revisão, edição e publicação, Machado (2009) destaca que:

primeiro, a L&PM contrata aqueles que ela acredita serem tradutores de primeiríssima linha. As traduções, ao chegarem na editora, passam por uma revisão crítica. Muito poucas são as traduções devolvidas por insuficiência técnica, mas sempre há dúvidas, e melhorias que são realizadas aqui na L&PM.

Machado (2009) também expõe um dos critérios para a seleção de autores:

Um autor expressivo, um prêmio Nobel, é uma razão suficiente para ser cobiçado por um editor. *Ratos e homens* é uma novela curta, uma obra-prima do autor e deu origem a um grande filme. É um livro que menos do que um sucesso comercial é um livro que qualifica o catálogo do editor.

O prestígio de dada obra é uma das justificativas para que ela seja selecionada para ser traduzida e comercializada, conforme destaca Even-Zohar (1990: 59). Assim, o critério apontado por Machado está em consonância com Even-Zohar. John Steinbeck aparece ao lado de outros autores importantes, como enfatiza Machado (2009):

a editora decidiu colocar em sua coleção de bolso grandes autores modernos e contemporâneos, entre outros títulos e gêneros. Steinbeck foi selecionado com Faulkner, Hemingway, Fitzgerald, Henry Miller e outros autores mais recentes como Voneguth, Tom Wolfe, Truman Capote, Norman Mailer, Salinger e muitos outros.

---

<sup>107</sup> De acordo com respostas ao questionário enviado à L&PM, obtidas via e-mail de 3 de fevereiro de 2009.

É importante lembrar que Ivan Pinheiro Machado (IPM), em entrevista a Cláudio Willer (CW)<sup>108</sup>, manifestou seu gosto pessoal por John Steinbeck, junto a outros nomes de autores, o que evidencia o papel de influência do editor na seleção dos autores/obras para tradução e publicação:

**CW** Editores são leitores. Fale de suas leituras, suas preferências, sua vida cultural.

**IPM** Meu trabalho me impõe uma leitura que nem sempre seria a minha opção de lazer e/ou estudo. Mas de qq [sic] forma eu, embora suspeito, sou fã da linha editorial da L&PM. Gosto de ler quase tudo. Tive momentos inesquecíveis lendo dezenas de romances de Balzac (para editar a *Comédia Humana*), gosto muito de todos os beats, dos policiais “noir” como Hammett, Chandler, David Goodis. Adoro Tolstoi, principalmente *Guerra e Paz*, Dostoiévski e o maravilhoso “Crime e castigo”. Curto os americanos Hemingway, Fitzgerald, Faulkner, Steinbeck, Norman Mailer, Paul Auster, John Dunning. Gosto de quadrinhos, de Hugo Pratt, Guido Crepax, Breccia (...).

O papel decisório sobre a seleção das obras a serem traduzidas, a partir da alegação da tradutora Ana Ban, que traduziu *Of mice and men*, pela L&PM, parece ser mais ativo por parte da editora, enquanto que o tradutor tem um papel mais passivo:

geralmente a editora passa o livro para o tradutor, que aceita ou não o trabalho – foi o que aconteceu neste caso. É bastante raro a proposição [sic] partir do tradutor – apesar de isto acontecer, como foi o caso do livro “Flush”, de Virginia Woolf, também da L&PM, também traduzido por mim (BAN, 2008)

A necessidade de renovar a linguagem das obras em novas traduções, tornada obsoleta devido ao tempo, é comprovada pelo testemunho de Machado (2009) em relação a *Of mice and men*:

nossa idéia na coleção L&PM POCKET é sempre renovar. Isto significa fazer novas traduções, de acordo com a visão e a, digamos, terminologia da nossa época. O fato de existirem outras traduções [de Érico Veríssimo, 1940 e 1968, e de Myriam Campello, 1991, por exemplo] não influenciou em nada, pois a decisão foi relativa à obra de Steinbeck e não em relação às traduções de Steinbeck. Mesmo porque a tradução de E. Veríssimo é datada e a outra eu não conheço.

Com base nessa afirmação, fica evidente que a editora L&PM entende a tradução como reescritura, pois, quando Machado (2009) expõe um dos princípios dessa editora como a idéia de “sempre renovar”, fica nítida a necessidade de atualização das traduções, ou seja,

<sup>108</sup> WILLER, Cláudio. *Ivan Pinheiro Machado: A leitura no Brasil e os pockets da L&PM Editores* (entrevista de Ivan Pinheiro Machado a Cláudio Willer). *Agulha – Revista de Cultura*, n. 65 – Fortaleza e São Paulo – setembro/outubro de 2008. Disponível em: <<http://www.revista.agulha.nom.br/ag65machado.htm>>. Acesso em 20 de março de 2009.



novos textos construídos de acordo com a subjetividade do tradutor, mas sem perder de vista o autor e a cultura de partida. A questão lingüística aparece nesse depoimento como um motivo explícito para se fazer uma nova tradução: a atualização da linguagem. Desse modo, a editora deve publicar essas reescrituras conforme algumas expectativas do sistema literário de chegada: o público, sua cultura, seu tempo etc. O foco na recepção, ou na cultura de chegada brasileira, fica bem claro quando Machado (2009) declara que:

nossa responsabilidade é fazer um trabalho intelectualmente correto, fiel e, pelo menos, tentar passar para o nosso idioma a “intenção” do autor no que se refere ao linguajar dos personagens. Se há uma deliberada “transformação” no linguajar, temos que aproximar esta idéia do nosso público no nosso idioma, para que ele identifique, através desta “deturpação” da língua, o nível social (no caso de *Ratos e homens*) ou, quando é o caso, a etnia do personagem.

Ao expor sobre a questão do dialeto do texto de partida (“uma deliberada transformação no linguajar”), Machado (2009) reconhece que não há como reproduzir essa linguagem integralmente, pois ele indica que “temos de *aproximar* esta idéia do nosso público no nosso idioma” (ênfase adicionada). Logo, parece certo afirmar que haverá alterações/manipulações referentes ao texto de partida, constituídas no texto de chegada, tais como: omissão de trechos, acréscimos, a opção por uma linguagem mais formal ou menos formal (dependendo do caso, norma-padrão ou desvios da norma-padrão etc.) e transcrição de trechos ou fragmentos do texto de partida (por problemas de intraduzibilidade cultural, por exemplo) etc.

#### 4. ANÁLISE COMPARATIVA DE TRÊS TRADUÇÕES DE *OF MICE AND MEN*: ASPECTOS GERAIS

*Que coisa é o livro? Que contém na sua  
frágil arquitetura aparente?  
São palavras, apenas, ou é a nua  
exposição de uma alma confidente?  
De que lenho brotou? Que nobre instinto  
da prensa fez surgir esta obra de arte  
que vive junto a nós, sente o que sinto  
e vai clareando o mundo em toda parte?*

Carlos Drummond de Andrade

Neste capítulo serão examinados o texto de partida, *Of mice and men*, de John Steinbeck, publicado pela Heineman Educational Books Ltd, na Inglaterra, sem data, e suas respectivas traduções em português, todas sob o mesmo título, *Ratos e homens*, quais sejam: tradução de Érico Veríssimo, publicada pela Editora do Globo, Porto Alegre-RS, em 1940<sup>109</sup>; tradução de Myriam Campello, publicada pelo Círculo do Livro, São Paulo-SP, em 1991; e tradução de Ana Ban, publicada pela editora L&PM POCKET, Porto Alegre-RS, em 2005.

O esquema teórico de descrição de traduções literárias de Lambert e Van Gorp (1985), apresentado anteriormente, fundamentará a análise. Esse esquema, que é composto por quatro estágios (dados preliminares, macroestrutura, microestrutura e contexto sistêmico), possibilita uma análise gradativa em que cada estágio prévio prepara o caminho com os dados obtidos para seu estágio subsequente. Cada um desses estágios contemplará principalmente os textos de chegada (ênfase no produto), mas também o texto de partida.

Os Anexos constantes desta dissertação ilustram os dados preliminares por meio da reprodução das capas, contracapas e folhas de rosto de cada uma das publicações examinadas neste estudo, referentes ao texto de partida (Anexo 1-A) e aos textos de chegada (Anexos 1-A, 1-B, 1-C e 1-D).

Uma vez que não será possível considerar de forma integral as passagens do texto de partida que poderiam servir de exemplos pertinentes para observar a postura dos tradutores no processo tradutório, será feita a escolha de alguns excertos relevantes e ilustrativos do todo. Os critérios para essa seleção consistirão, em primeiro lugar, de trechos onde forem detectados problemas ou dificuldades de tradução aos tradutores de língua portuguesa. O texto

---

<sup>109</sup> Há outras publicações desta tradução em anos posteriores. Um dos fatores que motivaram essas republicações foi a sua necessidade de atualização em virtude de uma nova reforma ortográfica que entrou em vigor em 1942. Assim, vez por outra, exemplos de uma edição de 1968, da Editorial Bruguera, serão também utilizados a fim de comparação com a edição de 1940 mencionada.

de partida e as suas traduções serão tratados de modo seqüencial, em que cada um deles será examinado conforme a seguinte ordem e caracterização: (1) texto de partida; (2) tradução de Érico Veríssimo de 1940; (3) tradução de Myriam Campello de 1991; e (4) tradução de Ana Ban de 2005. O texto de partida será apresentado em caracteres normais, respeitando as situações especiais em que Steinbeck optou por itálicos; quanto aos diálogos, esses virão entre aspas simples. Nos textos de chegada, os trechos que representam diálogos estarão separados por travessões. Quando houver necessidade de análise de palavras ou expressões particulares, estas virão sublinhadas tanto no texto de partida quanto nos textos de chegada.

#### 4.1 Dados preliminares

O texto de partida utilizado nesta análise, *Of mice and men*, de John Steinbeck, é uma edição de bolso, de capa dura, em inglês, sem data de publicação, da editora Heineman, série New Windmills, impressa em Oxford, Inglaterra. O Anexo 1-A mostra os dados da capa contracapa e folhas de rosto. Na capa há uma ilustração em que dois homens viajam a pé num cenário campestre, e representam os personagens principais, *George e Lennie*. Constam na capa e na lombada o título da obra e o nome do autor. A contracapa apresenta uma sinopse. No interior do livro, as seis primeiras páginas estão em branco, além da oitava, enquanto que a sétima apresenta outra sinopse precedida de um logotipo contendo o nome da editora (Heineman) e da série (New Windmills); a nona página repete o título, seguido do nome do autor e, logo abaixo, o logotipo com o nome da editora e a série. A décima página contém informações editoriais: locais da sede e das filiais da editora em vários países, número de registro ISBN, duas datas de publicação (*First published by William Heineman Ltd 1937. First published in the New Windmill Series 1965*) etc. Nestes dados preliminares não há informações sobre o autor, introdução, prefácio, posfácio, sumário ou notas de rodapé. Nas três últimas páginas constam nomes de outras obras publicadas por essa editora. A numeração das páginas consta apenas no texto principal. No romance propriamente dito, de I a 113. A obra contém seis capítulos numerados por extenso em letras maiúsculas. Trata-se de uma edição integral, não adaptada.

Os textos de chegada de Veríssimo (1940) e de Ban (2005) mesmo variando em suas dimensões, configuram-se como edições de bolso, ou seja, têm dimensões pequenas e preço acessível, popular. Quanto ao texto de Campello (1991), este pertence a outra categoria,

a dos clubes de livros, também de cunho popular, em linhas gerais, conforme caracterização dada por John Milton (2002). Apenas a tradução de Myriam Campello está em capa dura.

Também a tradução do título para o português é comum a essas três traduções: *Ratos e homens*. Os Anexos 1-A, 1-B, 1-C e 1-D contêm fotocópias das capas, das contracapas e de páginas com informações relevantes dessas edições. Estas publicações não possuem sumário, prefácio, posfácio, introdução, notas de fim, nem epígrafes. A tradução de Érico Veríssimo (1940) apresenta notas de orelha sobre outras publicações da Livraria do Globo: *Não Estamos Sós*, de James Hilton, e *O Príncipe Otto*, de Robert Louis Stevenson. Cada uma das traduções de Myriam Campello (1991: 101-103) e de Ana Ban (2005: 5-9) trazem biografias de John Steinbeck.

Na tradução de Veríssimo (1940), a capa apresenta em desenho uma cena da história, em que aparecem os personagens *Lennie* e a *mulher de Curley*. *Lennie* acaricia os cabelos da *mulher de Curley*, na cena em que ela morre acidentalmente pelas mãos daquele homem. É uma imagem que, aparentemente, justifica o título desse filme em português, *Carícia Fatal*, exibido no Brasil em meados de 1940 (título original: *Of mice and men*, dirigido por Lewis Milestone em 1939). Também na capa constam, de cima para baixo, o nome do escritor, o título *Ratos e homens*, o nome da coleção (Nobel), seguido pela expressão “Edição da Livraria do Globo” e local (Porto Alegre). A contracapa contém informações em linguagem que chama a atenção do leitor para o autor e para seus livros *Ratos e homens* e *As vinhas da ira* (sinopses dessas duas obras). Constam nesse texto de teor propagandístico, uma ênfase em relação a John Steinbeck: “O autor mais discutido do mundo!”, como também uma resenha sobre esse autor, em que se destacam dizeres em tom de apelo forte, como: “Bem disse um consagrado crítico americano, declarando que ‘a pena de Steinbeck é infinitamente mais poderosa do que muitas espadas’”. Esta tradução está dividida em seis capítulos, numerados em caracteres indo-arábicos. As páginas, no total, somam duzentas e nove. O título em inglês aparece na quarta página, seguido pelos direitos de tradução e outros dados editoriais.

A tradução de Myriam Campello (1991), publicada pelo Círculo do Livro, tem na capa, em tons de verde e rosa, principalmente, uma ilustração que representa os personagens *George* e *Lennie*. Entre os dois personagens há dois ratos intercalados com a marca de uma mão. O título em português está em posição superior, em letras minúsculas, e o nome do autor está na parte inferior da capa. Esta ordem entre o título em português (ainda em letras minúsculas) e o nome do autor se inverte na lombada. A contracapa verde apenas apresenta a imagem de um rato num quadrado rosa. O título em português se repete na primeira página

(isolado) e na segunda página (entre o nome do autor e o nome da editora); a terceira página exibe os dados postais da editora, os dizeres “Edição integral” e “Título do original: ‘*Of mice and men*’”, seguindo-se os direitos autorais, o nome da tradutora e do ilustrador da capa. Ainda na terceira página constam as seguintes informações: “Licença editorial para o Círculo do Livro por cortesia da Distribuidora Record de Serviços de Imprensa S.A. mediante acordo com Elaine A. Steinbeck”, “venda permitida apenas aos sócios do Círculo”, “composto, impresso e encadernado pelo Círculo do Livro S.A.” Esta publicação contém seis capítulos, em números indo-arábicos, e cento e três páginas.

A tradução de Ana Ban é uma publicação da L&PM Editores, de 2005. Pertence à coleção L&PM Pocket (livros de bolso). Sua capa é ilustrada com uma fotografia retirada do filme *Of mice and men*, de 1992, dirigido e estrelado por Gary Sinise (conforme informações já mencionadas). O título em português aparece todo em letras maiúsculas, seguido pelo nome do autor, também em letras maiúsculas; logo abaixo está a informação “Prêmio Nobel / 1962”. O nome da editora e da série aparecem verticalmente na lateral esquerda da capa, em letras maiúsculas. A lombada repete o título em português seguido do nome do autor e da editora, em maiúsculas, e também o número 413, que se refere ao número de catálogo (volume). Na contracapa, em destaque, a expressão “Prêmio Nobel 1962” novamente surge logo acima de informações sobre o livro, contendo uma sinopse em linguagem conativa, destacando a grandeza e o talento do autor, bem como apelos do tipo “um clássico sobre o doloroso período da Grande Depressão americana. Uma peça de ficção para ser lida e relida”. Seguem também na contracapa o nome da editora destacado e com a frase de efeito “A maior coleção de livros de bolso do Brasil” e a expressão “texto integral” em letras maiúsculas; num retângulo vermelho há outros lançamentos da coleção. O título se repete na primeira página, isolado, e na terceira, acompanhado no topo pelo nome do autor, e logo abaixo com o nome da tradutora Ana Ban; na parte inferior da terceira página também surge o endereço eletrônico da editora e seu nome em logotipo. Informações editoriais estão dispostas na quarta página (nome da coleção, número de catálogo, título em inglês, nome da tradutora, dos revisores e do ilustrador, ISBN etc.). Esta edição contém seis capítulos não numerados, a numeração das páginas vai até 145, exatamente onde termina a história. Seguem-se nas últimas páginas, não numeradas, uma sugestão de leitura e os títulos que constam no catálogo desta coleção.

Pelos dados preliminares apresentados, pode-se tecer algumas considerações sobre as traduções em exame. Com relação à tradução do título do romance, a solução unânime de *Ratos e homens* revela uma tendência consolidada desde a tradução mais antiga, de Érico Veríssimo (1940), contrariando o apelo comercial que poderia surgir por associação

à adaptação para o cinema de 1939, de Lewis Milestone, exibido no Brasil como *Carícia Fatal*. Entretanto, cogita-se que, para a tradução mais recente, de Ana Ban (2005), a refilmagem de 1992, *Ratos e homens*, de Gary Sinise, talvez possa ter tido influência sobre a escolha do título nessa tradução.

A posição em que aparecem o título do livro e o nome do autor, bem como o tamanho das letras, faz supor sobre o grau de importância relativo a cada um desses itens: na tradução de Veríssimo (1940), por exemplo, o nome do autor está acima do título; enquanto que na de Campello (1991) e de Ban (2005), essa posição se inverte. Assim, mesmo nos casos em que o nome de Steinbeck em posição superior, ele sempre surge em letras menores em relação às do título, do que se pode concluir que o título, por estar grafado em caracteres maiores, ganhou mais destaque e importância ligeiramente maior em todas estas edições. Ao tradutor é dada importância menor do que ao título e ao nome do autor, pois os nomes dos tradutores são colocados apenas nas primeiras páginas de cada exemplar. Também o tamanho menor das letras que indicam quem traduziu a obra coloca o tradutor em terceiro plano, numa posição de hierarquia inferior ao título e ao nome do autor, fato constatado em todos os exemplares em questão. A ausência dos nomes dos tradutores na capa pode também deixar a impressão equivocada, talvez, a leitores menos atentos, de que não se trata de traduções. A menção do título em inglês, entretanto, consta em todas estas publicações, nas primeiras páginas, fazendo com que o leitor brasileiro perceba que estes textos são traduções e não produzidos originalmente em português.

Nenhum dos textos de chegada apresenta prefácio, posfácio ou sumário. Há uma nota de rodapé da tradutora na tradução de Campello (2005: 43) e duas notas de rodapé do editor na tradução de Ban (2005: 36 e 38), enquanto que na tradução de Veríssimo não há nenhuma.

Cada uma das ilustrações de capa sugere ao leitor alguma coisa sobre a obra, dependendo, é claro, da subjetividade de cada pessoa. Dessas imagens, inferem-se impressões prévias que podem ser provocadas no consumidor/leitor, quando se tenta chamar sua atenção para o produto, por meio de associações possíveis entre as imagens e o provável conteúdo da história a ser lida. Nas traduções de Veríssimo (1940) e de Ban (2005), essas estratégias editoriais ganham apoio de imagens cinematográficas reproduzidas nas capas (em Veríssimo, a reprodução de uma cena do filme de 1939, e em Ban, a reprodução de uma cena da refilmagem de 1992). Alguns pontos que revelam a característica comercial, estratégias de *marketing*, dessas publicações, por exemplo, são a divulgação do nome das editoras e de seus dados (endereço, telefone, *e-mail* etc.), o uso da linguagem conativa, o anúncio de outras

obras de seus catálogos, além da presença de nomes considerados importantes na capa, contracapa, ou nos paratextos: nome do autor, do tradutor, como por exemplo, do escritor-tradutor Érico Veríssimo na publicação de 1940.

O objetivo comercial das traduções, como visto acima, atende a certos pressupostos, de modo a se conseguir sucesso num projeto editorial. Alguns pontos relevantes, nessa intenção, por exemplo, destacados por Machado (2009), editor da coleção L&PM Pocket, dizem respeito à seleção de autores renomados, como no caso de John Steinbeck:

A editora decidiu colocar em sua coleção de bolso grandes autores modernos e contemporâneos, entre outros títulos e gêneros. Steinbeck foi selecionado com Faulkner, Hemingway, Fitzgerald, Henry Miller e outros mais recentes como Voneguth, Tom Wolfe, Truman Capote, Norman Mailer, Salinger e muitos outros. (MACHADO, 2009)

Outro aspecto levantado por Machado (2009) diz respeito à escolha dos tradutores, de forma que o resultado do trabalho seja de ótima qualidade: “[...] a L&PM contrata aqueles que ela acredita serem tradutores de primeiríssima linha”. Essa afirmação deixa margem para outra conclusão, que diz respeito, outra vez, à questão comercial: um bom produto, então, terá boa aceitação por parte do público consumidor.

## 4.2 Macroestrutura

As três traduções analisadas apresentam texto integral em relação ao seu texto de partida. A macroestrutura dessas três traduções, em geral, segue aquela do texto de partida, pois não há, por exemplo, alteração no número de capítulos (seis) das traduções examinadas em relação ao texto de partida. Em nenhum dos capítulos desses textos de chegada houve omissões ou cortes significativos. O tamanho do conteúdo textual, portanto, permaneceu bastante similar à do texto de partida. A diferença em quantidade de páginas em cada um dos textos (113 para o texto de partida; 209 para a tradução de Veríssimo; 103 para a tradução de Campello; e 145 para a tradução de Ban) se deve principalmente ao tamanho e formato de cada edição. O enredo, o número de personagens e o tema não são alterados.

Uma diferença marcante, neste nível, diz respeito às notas de rodapé, presentes na tradução de Campello e de Ban, mas ausentes na tradução de Veríssimo. Em Campello, trata-se de uma nota do editor, em itálico, referindo-se a um trocadilho com o nome de *Lennie Small*: “Trocadilho com o nome do personagem: ‘small’ significa ‘pequeno’” (CAMPELLO,

1991: 34); e uma única nota da tradutora na página 43, referindo-se ao vocábulo inglês *airedale*: “Espécie de cão terrier originário da Inglaterra”; e em Ban, são apenas duas notas do editor: uma na página 36, explicando o sobrenome do personagem *Lennie*, “*Small*: literalmente, ‘pequeno’, em inglês” e a outra, na página 38, explicando o nome do personagem *Slim*: “*Slim*: ‘magro’ ou ‘delgado’, em inglês”.

Os capítulos não apresentam títulos, em conformidade com o texto de partida, e a sua identificação é representada por números cardinais indo-arábicos (Veríssimo e Campello) ou escritos por extenso (caso do texto de partida), ou, simplesmente, pela conclusão do texto de um capítulo numa página e a retomada do texto como um novo capítulo na página seguinte (neste caso, o intervalo entre um capítulo e outro é apenas representado por um espaço em branco – caso da tradução de Ana Ban). Estas podem ser preferências tanto dos tradutores como dos editores. A palavra “capítulo” é sempre omitida.

O texto de partida possui parágrafos mais longos do que as traduções: parágrafos maiores em inglês tendem a ser subdivididos em dois, ou, às vezes, três, nos textos de chegada em português. Isso pode ser evidenciado no seguinte exemplo:

Evening of a hot day started the little wind to moving among the leaves. The shade climbed up the hills toward the top. On the sand-banks the rabbits sat as quietly as little grey, sculptured stones. And then from the direction of the state highway came the sound of footsteps on crisp sycamore leaves. The rabbits hurried noiselessly for cover. A stilted heron laboured up into the air and pounded down-river. For a moment the place was lifeless, and then two men emerged from the path and came into the opening by the green pool. They had walked in single file down the path, and even in the open one stayed behind the other. Both were dressed in denim trousers and in denim coats with brass buttons. Both wore black, shapeless hats and both carried tight blanket rolls slung over their shoulders. The first man was small and quick, dark of face, with restless eyes and sharp, strong features. Every part of him was defined: small, strong hands, slender arms, a thin and bony nose. Behind him walked his opposite, a huge man, shapeless of face, with large, pale eyes, with wide, sloping shoulders; and he walked heavily, dragging his feet a little, the way a bear drags his paws. His arms did not swing at his sides, but hung loosely and only moved because the heavy hands were pendula. (STEINBECK, s.d.: 2)

O anoitecer dum dia cálido pôs em movimento a brisa por entre as fôlhas. A sombra subiu as colinas na direção dos topos. Os coelhos estavam sentados imóveis nas margens arenosas como pequenas esculturas de pedra cinzenta. E depois, das bandas da estrada estadual, veio o som de passos sobre as fôlhas secas de sicômoro. Os coelhos correram furtivos para seus esconderijos. Uma garça empertigada se ergueu pesadamente no ar e sobrevoou o rio, corrente abaixo. Por um momento a vida como que cessou naquele recanto e depois dois homens emergiram do sendeiro e desceram para a clareira junto do poço verde.

Caminhavam em fila indiana, estrada abaixo, e mesmo na clareira ficaram um atrás do outro. Vestiam ambos calças e casacos de sarja de algodão azul com botões de cobre. Tinham ambos chapéus pretos e informes e traziam às costas cobertores, num rôlo apertado.

O primeiro dos homens era pequeno e vivo, moreno de rosto, de olhos inquietos e penetrantes e traços bem marcados. Tudo nele era definido: mãos pequenas e fortes, braços delgados, nariz fino e ossudo. Atrás dêle vinha o seu



oposto: um homem enorme, de cara sem forma, grandes olhos pálidos e ombros largos e caídos; caminhava pesadamente, arrastando um pouco os pés, assim no jeito como os ursos arrastam as patas. Seus braços não oscilavam, acompanhando o movimento das pernas, mas pendiam frouxos ao longo do torso. (VERÍSSIMO, 1940: 8)

Ao anoitecer daquele dia quente, uma brisa começou a mover-se entre as folhas. A sombra escalava as colinas em direção ao topo, e os coelhos sentavam-se quietos, como pequenas esculturas de pedra cinzenta nas margens arenosas. Vindo da rodovia estadual, um som de passos estalou nas folhas secas dos sicômoros. Rápidos, sem ruído, os coelhos se esconderam. Uma pomposa garça ergueu-se pesadamente no ar e bateu asas rio abaixo. Durante um momento o lugar tornou-se inanimado. Então, a seguir, dois homens surgiram no caminho e pararam na clareira junto ao lago verde.

Caminhavam em fila indiana e, mesmo ali na clareira, permaneciam um atrás do outro. Ambos vestiam calças e casacos de brim com botões de cobre. Os dois usavam chapéu preto disforme e carregavam nos ombros cobertores bem enrolados. O primeiro homem era pequeno, moreno e ágil, com olhos inquietos e traços fortes, marcantes. Tudo nele era bem definido: mãos pequenas e vigorosas, braços delgados e nariz fino e ossudo. O homem à retaguarda era o seu oposto. Enorme, rosto inexpressivo, olhos grandes e mortiços e ombros largos, caídos. Caminhava pesadamente, arrastando um pouco os pés, como os ursos. Seus braços não oscilavam de forma natural, pendiam frouxos ao longo do tronco. (CAMPELLO, 1991: 6)

O anoitecer de um dia quente fez com que uma brisa começasse a soprar por entre as folhas. A sombra ia subindo pelas montanhas, em direção ao topo. Nas margens arenosas, as lebres se acomodaram como se fossem pedrinhas cinzentas e esculpidas. E então, dos lados a auto-estrada estadual, veio o som de passos sobre as folhas de plátano secas. As lebres saíram correndo em silêncio, em busca de abrigo. Uma garça que ali descansava saiu voando rio abaixo. Por um instante o lugar ficou sem vida, e então dois homens surgiram da trilha e passaram à clareira ao lado da lagoa verde.

Haviam caminhado em fila indiana pela trilha, e mesmo ali, em terreno aberto, continuavam um atrás do outro. Ambos usavam calças de brim e jaquetas de brim com botões de latão. Ambos usavam um chapéu preto disforme e ambos carregavam cobertores enrolados bem apertados, pendurados no ombro. O primeiro era pequeno e rápido, moreno de rosto, com olhos inquietos e traços bem definidos e fortes. Cada parte dele era bem definida: mãos pequenas e fortes, braços delgados, nariz fino e ossudo. Atrás dele vinha sua antítese, um homem enorme, sem formas definidas no rosto, com olhos grandes e claros, com ombros caído e amplos, que caminhava pesadamente, arrastando um pouco os pés, da maneira como um urso arrasta as patas. Os braços não balançavam ao lado do corpo, apenas permaneciam soltos. (BAN, 2005: 12-13)

Em termos de conteúdo, não há omissões ou acréscimos significativos em todas as traduções. A quantidade dos diálogos permanece inalterada nas traduções, e a sua proporção é similar à do texto de partida adotado nesta dissertação. Em todas as traduções examinadas, verifica-se o uso de travessões para marcar os diálogos (discurso direto), enquanto que no texto de partida há o uso de aspas simples, marcando o discurso direto e, em menor frequência, há o discurso indireto livre marcado por aspas duplas, como indicado nos trechos sublinhados. Além disso, as aspas duplas também marcam o discurso indireto livre nas traduções desse trecho:

‘We could just as well of rode clear to the ranch if that bastard bus-driver knew what he was talkin’ about. “Jes’ a little stretch down the highway.” he says. “Jes’ a little stratch.” [...]’ (STEINBECK, s.d.: 4)

- Nós bem podíamos ter ido direito à fazenda – disse êle, colérico – se aquele condutor cachorro soubesse o que estava dizendo. “Só mais uma puxadinha depois da estrada real” – disse êle – “Só mais uma puxadinha” [...] (VERÍSSIMO, 1940: 10)

- A gente bem que podia ter ido direto pra fazenda – disse com raiva – se aquele motorista nojento soubesse o que tava falando. “Só uma esticadinha estrada abaixo”, ele disse. “Só uma esticadinha.” (CAMPELLO, 1991: 7)

- A gente bem que podia tê chegado direto na fazenda se aquele idiota daquele motorista de ônibus soubesse o que tava falando. “Só uma caminhadinha curtinha, saindo da estrada”, ele disse. “Só uma caminhadinha curtinha.” (BAN, 2005: 14)

A narrativa, em terceira pessoa (discurso indireto), é mantida nas seguintes traduções:

The day was going fast now. Only the tops of the Gabilan mountains flamed with the light of the sun that had gone from the valley. [...] (STEINBECK, s.d.: 7)

O dia agora morria de-prensa. Apenas o cume dos montes Gabilan estavam incendiados da luz do sol, que descera para o vale. [...] (VERÍSSIMO, 1940: 17)

O dia se extinguiu agora rapidamente. Só os topos das montanhas Gabilan flamejavam à luz do sol que abandonara os vales. [...] (CAMPELLO, 1991: 10)

O dia estava indo embora rapidamente. Apenas o topo das montanhas Gabilan queimava com a luz do sol que já tinha ido embora do vale. [...] (BAN, 2005: 19)

### 4.3 Microestrutura

Os dados indicam que estas traduções são orientadas para o público da língua de chegada, pois as suas edições seguem a tradição do sistema de chegada brasileiro, ou seja, os recursos que promovem estes produtos, de modo geral, fazem parte de estratégias comerciais comumente adotadas no Brasil, com referências do ponto de vista brasileiro: as imagens das produções cinematográficas exibidas neste país, nas capas da tradução de Veríssimo e de Ana Ban, o português brasileiro de cada época (1940, 1991 e 2005).

As diferentes datas dessas três traduções deixam clara a necessidade de atualização das traduções, cada qual pretendendo comunicar ao seu leitor numa voz

contemporânea, conforme argumentam Landers (2001: 10-11), Milton (1998: 40), Benjamin (2001: 197), Schulte, apud Hatje-Faggion (2001: 13), entre outros. Nesse sentido, também, cada um dos textos traduzidos fala por si mesmo, cada qual com a ortografia e o tom de sua própria época.

Nas traduções de Veríssimo (1940), Campello (1991) e Ban (2005), observa-se a escolha unânime para o título *Of mice and men* (STEINBECK, s.d.) em português como *Ratos e homens*, em que se observa que a palavra “rato” não é uma correspondente perfeita para *mouse* (plural *mice*). *Mouse* designa *camundongo*, ou seja, uma espécie de rato pequeno, enquanto que para “rato” teria-se, em inglês, *rat*. Todavia, resta saber que impressão causaria ao leitor, por exemplo, “Camundongos e Homens” ou “Ratinhos e Homens”. Haveria, talvez, um estranhamento pela distorção causada em relação ao título na língua de partida, pois “camundongo” ou “ratinho”, em português, parecem conferir um significado jocoso, contrariamente ao significado intencional de *mouse*. A escolha do vocábulo *ratos*, de acordo com a cultura brasileira, mantém o significado conforme o texto de partida, e sugere algo mais, já que se trata de um animal um pouco maior ao qual se associa a repugnância e a imagem da sujeira onde normalmente ele vive.

Conforme explicitado anteriormente, a intertextualidade presente no título deste romance a partir do poema *To a Mouse*<sup>110</sup>, de Robert Burns, deixa clara uma intenção por trás do simbolismo do título: neste poema, a insignificância de um camundongo e de seu ninho destruído pelo acaso ou pelo Destino por meio da ação de outro ser muito mais forte é comparada à fragilidade dos planos ou sonhos dos homens (conforme sétima estrofe, *vide* abaixo). O ser humano, numa metáfora pessimista, é marginalizado e animalizado, assumindo os atributos do camundongo: pequeno, frágil e que vive de restos.

Os nomes próprios em *Of mice and men* (ou a ausência deles) são, em boa parte, sugestivos. *Soledad*, por exemplo, que é o nome da cidade mais próxima da fazenda onde a história se passa, é uma clara alusão a um dos temas principais, pois essa palavra significa *solidão*, em espanhol. Neste caso, tanto Veríssimo como Campello e Ban transcrevem este nome. A maior parte dos personagens do romance é do sexo masculino, e quando se faz referência à mulher, ou ela é uma imagem do passado, como *Aunt Clara* (a *Tia Clara* de *Lennie*, já morta e só aparece no final da história durante uma visão de *Lennie* em que ela o repreende por causar problemas a *George*), ou é malvista e fonte freqüente de problemas, como no caso do único personagem feminino com participação ativa, que é o caso da mulher

---

<sup>110</sup> Segundo Otto Maria Carpeaux (1968: 6), *To a Field Mouse*.

de *Curley* (*Curley's wife*), da qual o autor nunca revela o nome, e este “apagamento” reforça a imagem negativa da mulher. O nome do patrão também nunca é mencionado. Este personagem só aparece uma vez, sempre referido como *the boss*. Quanto a outros personagens, *Aunt Clara* é sempre a *Tia Clara*, bem como *Curley's wife* é simplesmente traduzida como *a mulher de Curley*, e *the boss* é o patrão.

Dentre os personagens masculinos, há certa ironia com *Lennie Small*, pois seu sobrenome – *Small* – significa “baixo”, o contrário de uma de suas características físicas – a estatura alta. Seu companheiro é *George Milton*, talvez numa alusão ao poeta inglês do século XVII, John Milton e seu poema épico *Paraíso Perdido*. O velho *Candy*: em português, “doce”, mas, aparentemente, este significado não se aplica aqui. Para *Crooks*, o negro do estábulo, entretanto, seu nome é uma referência direta ao seu defeito físico: significa “torto”. O nome de *Curley*, o filho do patrão, é uma referência aos seus cabelos enrolados, a que sua esposa refere serem “parecidos com arame”: “*Take Curley. His hair is jus' like wire*” (STEINBECK, s.d.: 96). *Slim* é o “condutor de mulas” (VERÍSSIMO, 1940: 68) ou “arrieiro” (CAMPELLO, 1991: 32) e “carroceiro” (BAN, 2005: 52), o “príncipe do rancho” (VERÍSSIMO, 1940: 68; CAMPELLO, 1991: 32; mas, para BAN, 2005: 52, o “príncipe da fazenda”) e o único personagem que parece estar em paz consigo mesmo. Seus companheiros de trabalho sempre lhe pedem conselhos. É tranqüilo e pensativo, e é somente ele quem compreende a natureza da amizade entre *George* e *Lennie*, consolando *George* após o final trágico da história. É esguio de corpo, o que seu nome sugere. *Carlson*: seu nome não tem significado aparente, bem como o de *Whit*. Na tradução de Veríssimo (1940) os nomes dos personagens ora são traduzidos, ora transcritos: *George Milton/George Milton*, *Lennie Small/Lennie Small*, *Candy/Candy*, *Crooks/Crooks*, *Curley/Crespinho*, *Slim/Magro*, *Carlson/Carlson*, *Whit/Whit*. As tradutoras Campello (1991) e Ban (2005), por sua vez, apenas transcrevem os nomes de pessoas.

Assim, percebe-se que os tradutores optam, de modo geral, por preservar a nacionalidade dos personagens relacionada aos seus nomes, à maneira que Newmark (1988) aconselha em primeiro lugar, ou seja, a simples transcrição dos nomes. As exceções ficam por conta de Veríssimo, que “abrasileirou” os nomes dos personagens *Curley* e *Slim* por *Crespinho* (traduzido e adaptado) e *Magro* (traduzido), respectivamente, em desalinho com o nome dos outros personagens, os quais permaneceram com nomes estrangeiros. Isso poderia talvez significar uma preocupação do tradutor com o público da língua de chegada. Veríssimo manteve os outros nomes de personagens intactos, mas percebe-se, por exemplo, que o nome *George* facilmente se adaptaria a *Jorge*; *Crooks* – que remete à palavra inglesa *crook*, que

alude a desvio, curvatura e, portanto, a uma característica física deste personagem – também poderia encontrar uma solução em português, tal como *Torto*.

Quanto a localidades e nomes geográficos, algumas soluções tradutórias são às vezes idênticas, às vezes diferentes:

1) Steinbeck: The Salinas River/Gabilan mountains/Soledad (p. I)/Howard Street (p. 5)/Weed (p. 6)/The Riverside Dance Palace (p. 93).

2) Veríssimo: Rio Salinas/montanhas Gabilan/Soledad (p.5)/Howard Street (p. 12)/Weed (p. 15)/Palácio da Dansa (p.172).

3) Campello: Rio Salinas/montanhas Gabilan/Soledad (p. 5)/Howard Street (p. 8)/Weed (p. 9)/Riverside Dance Palace (p. 83).

4) Ban: Rio Salinas/montanhas Gabilan/Soledad (p. 11)/rua Howard (p. 15)/Weed (p. 17)/Dance Palace de Riverside (p. 121).

Nota-se que, para *The Salinas River/Gabilan mountains/Soledad*, não houve nenhuma diferença nos textos de chegada, pois os três tradutores optaram pelas mesmas soluções, fazendo *transferências* (BARBOSA, 2004: 71-77) por *estrangeirização* (VENUTI, 1998: 241), traduzindo os vocábulos onde possível (*River/Rio*; *mountains/montanhas*): Rio Salinas/montanhas Gabilan/Soledad. Para *Howard Street/Weed*, o mesmo procedimento é adotado pelos tradutores, apenas com uma diferença em relação a Ana Ban: Howard Street/Weed (VERÍSSIMO); Howard Street/Weed (CAMPELLO); Rua Howard/Weed (BAN).

Por fim, *River Side Dance Palace* encontra uma *domesticação* (VENUTI, 1998: 240) feita por Veríssimo, “Palácio da Dansa” (em que a palavra *dansa* obedece à ortografia da época dessa tradução, 1940); Campello faz uma *transferência* (BARBOSA, 2004) por *estrangeirização* (VENUTI, 1998): “Riverside Dance Palace”. Ana Ban, por seu turno, deixa uma expressão híbrida: “Dance Palace de Riverside”.

As formas de tratamento e vocativos, no texto de partida, na maioria das vezes, são mais informais, a exemplo de *he, she, it, you* etc. Algumas exceções:

*‘Mr Slim! (...) You told me to warm up tar for the mule’s foot (...)’* (STEINBECK, s.d.: 53);

– Seu Magro! (...) – O senhor me disse que aquecesse o alcatrão pro casco da mula (...)” (VERÍSSIMO, 1940: 99);

- Seu Slim! (...) – O senhor me disse pra esquentar o alcatrão pro casco da mula (...) (CAMPELLO, 1991: 47);
- Seu Slim. (...) – O sinhô me mandô isquentá piche pro casco daquela mula (...) (BAN, 2005: 73).

Nos exemplos acima, percebe-se um ligeiro grau de formalidade ou respeito por causa do vocativo *Mr* traduzido por *Seu*. O pronome *you* possui um tom neutro, e somente pelo contexto é que se presume certa formalidade, facilmente reconhecida em *senhor* (VERÍSSIMO e CAMPELLO) e em *sinhô* (BAN). Outro exemplo está no uso de *ma'am* (*madam*):

- 'Why ... Curley ... he got his han' caught in a machine, ma'am (...) (STEINBECK, s.d.: 82);
- Ora... o Crespinho... meteu a mão numa máquina, moça (...) (VERÍSSIMO, 1940: 152);
- Ora... ele prendeu a mão numa máquina (...) (CAMPELLO, 1991: 73);
- Ah... o Curley... ele ficô co'a mão presa numa máquina, moça (...) (BAN, 2005: 108).

Neste último caso, *ma'am* é traduzido por *moça* (VERÍSSIMO e BAN), revelando um misto de insegurança, respeito e hesitação, pois o personagem *Candy* conta uma mentira para a *mulher de Curley*. Esses efeitos, todavia, se perdem no texto de Campello, que omite esse vocativo.

O texto de partida apresenta, às vezes, o uso de itálico para dar ênfase a algumas passagens, como em:

- 'Give it here', said George.
- 'Aw, leave me have it, George.'
- '*Give it here!*' (STEINBECK, s.d.: 6)
  
- Passa isso pra cá!
- Oh! Deixa-me ficar com êle, George.
- **Passa isso pra cá!** (VERÍSSIMO, 1940: 14)
  
- Me dá aqui!
- Ah, George, deixa eu ficar com ele...
- *Me dá aqui!* (CAMPELLO, 1991: 9)
  
- Dá aqui! – disse George.
- Ah, deixa eu ficá com ele, George.
- *Dá aqui!* (BAN, 2005: 16)

Na tradução de Veríssimo, essas mesmas passagens estão em negrito. Nas traduções de Campello e Ban, elas estão em itálico, como no texto de partida.

O recurso do negrito ou do itálico também identifica, nos textos de chegada, o uso de palavras estrangeiras, como “*airedale*” (CAMPELLO, 1991: 43), ou “**rings de box**” (VERÍSSIMO, 1940: 54). A tradução de Ban, entretanto, não usa nenhum desses dois recursos para essa finalidade.

No que diz respeito à pontuação em geral, as diferenças ocasionais entre o texto de partida e os respectivos textos de chegada, relacionados sempre uns com os outros, não representam mudanças semânticas significativas. Nas traduções, ela diverge um pouco daquela do texto de partida (e também divergem entre si), o que provoca, às vezes, ligeira alteração semântica. Assim, quando Veríssimo, Campello e Ban traduzem a primeira linha do exemplo citado acima, “‘*Give it here*’, *said George*”, respectivamente por “- Passa isso pra cá!”/ “Me dá aqui!”/ “Dá aqui!”, respectivamente, a ênfase resultante, com a impressão de impaciência no humor do personagem *George*, é maior do que no texto de partida graças ao uso da exclamação. Na segunda linha do diálogo, ‘*Aw, leave me have it, George.*’, há uma alteração de significado provocada pelo uso de reticências por parte de Campello: “- Ah, *George*, deixa eu ficar com ele...”, pois, se o texto de partida usa um ponto, isso representa um fechamento na oração, enquanto que as reticências dão um ar de pensamento sem conclusão, como se ainda houvesse algo mais a dizer.

As singularidades perceptíveis nas traduções de Veríssimo, Campello e Ban ficam ainda mais ressaltadas quando se exploram outras características pertencentes ao universo sociocultural retratado no texto de partida, não necessariamente coincidentes nas três traduções comparadas. Isso é o que se percebe ao se examinar os exemplos de palavras, expressões e vocábulos sublinhados dos fragmentos a seguir, retirados do capítulo 2, que se referem a estrangeirização e domesticação, escolhas que resultam em alterações de significado nas diferentes traduções, diferenças de ortografia, ou simples preferências por parte de cada tradutor:

*A tall man stood in the doorway. He held a crushed Stetson hat under his arm while he combed his long, black, damp hair straight back. Like the others, he wore blue jeans and a short denim jacket. (...) This was Slim, the jerkline skinner. His hatchet face was ageless. He might have been thirty-five or fifty.(...) His hands, large and lean, were as delicate in their action as those of a temple dancer. (STEINBECK, s.d.: 34-35)*

Um homem alto apareceu à porta. Manteve o Stetson amassado debaixo do braço enquanto penteava para trás o cabelo longo, negro e úmido. Como os outros, vestia calças azues e uma jaqueta curta de estamena. (...) Era o Magro das mulas. A cara

delgada não tinha idade. O homem podia ter trinta e cinco como cinquenta anos. (...) Suas mãos grandes e descarnadas, eram na ação tão delicadas como as de uma dansarina de templo. (VERÍSSIMO, 1940: 68-69)

Um homem alto apareceu à porta. Trazia um chapéu Stetson amassado sob o braço enquanto penteava o cabelo preto, longo e úmido para trás. Como os outros, usava jeans e uma curta jaqueta de brim. (...) Era Slim, o arrieiro de primeira linha. Seu rosto fino e comprido não tinha idade. Poderia ter trinta e cinco ou cinquenta anos. (...) Suas mãos longas e esbeltas eram tão delicadas ao agir como as de uma dançasina do templo. (CAMPELLO, 1991: 32-33)

Um homem alto estava parado à porta. Segurava um chapéu de caubói amassado embaixo do braço ao mesmo tempo em que penteava para trás o cabelo comprido, preto e molhado. Assim como os outros, usava jeans e uma jaqueta de brim curta. (...) Tratava-se de Slim, o melhor carroceiro. Seu rosto bem talhado não tinha idade. Podia ter 35 ou cinquenta anos. (...) As mãos, grandes e delgadas, eram tão delicadas no agir quanto as de um dançasino de corpo de baile. (BAN, 2005: 51-52)

Para traduzir *Stetson* (STEINBECK, s.d.: 34), Veríssimo (1940: 68) transcreve “Stetson”. Campello (1991: 32), por sua vez, além de transcrever essa palavra, acrescenta um vocábulo explicativo “chapéu Stetson”, de modo a tornar mais clara ao leitor a referência àquele objeto. Já Ban (2005: 51) prefere substituir esse nome estrangeiro, optando por “chapéu de caubói”.

Em relação às palavras *blue jeans*, Veríssimo faz a escolha por “calças azues”, segundo a ortografia oficial da época. Campello, opta por “*jeans*”, em itálico, omitindo ou deixando subentendida a palavra “calça”. Na tradução mais recente, de Ana Ban prefere “jeans”, sem itálico (vocábulo já naturalizado em português).

Há mudança de sentido quando a expressão *short denim jacket* é traduzida por “jaqueta curta de estamenha” (Veríssimo) e “jaqueta de brim curta” (Ban) e “curta jaqueta de brim” (Campello), pois a antecipação do adjetivo em relação ao substantivo (curta jaqueta) intensifica o significado do adjetivo “curta”, quer dizer, “bem curta”, “mais curta”. “Estamenha”, hoje um vocábulo de uso mais raro, talvez evidencie um sinal da época de Veríssimo (1940), quando o vocábulo “brim” (Campello e Ban), possivelmente, não era ainda de uso comum, difundido.

Em *This was Slim, the jerkline skinner*, Veríssimo decide traduzir o nome do personagem *Slim* acrescentando um qualificativo (“Era o Magro das mulas”), o que não são muitos detalhes sobre sua ocupação/profissão; não há coincidência ou exatidão entre “arrieiro de primeira linha” (Campello) e “o melhor carroceiro” (Ban).

Nas soluções para *His hatchet face*, há similaridade de significado entre “A cara delgada” (Veríssimo) e “Seu rosto fino e comprido” (Campello), embora “cara” soe, hoje, mais rude e coloquial do que “rosto”; “Seu rosto bem talhado” (Ban) pode não revelar com



clareza ao leitor as adjetivações decorrentes de “*hatchet face*”. Hornby (2000: 619), dá a seguinte definição para *hatchet-faced*: “*adj. (disapproving) (of a person) having a long thin face and sharp features*”, o que, portanto, está de mais acordo com as opções de Veríssimo e Campello, além de revelar um valor pejorativo do vocábulo.

Para *temple dancer*, têm-se *dansarina de templo* (Veríssimo)/*dançarina do templo* (Campello)/*dançarino de corpo de baile* (Ban). Mais uma vez, percebe-se a diferença de ortografia conforme a época de cada tradução em *dansarina/dançarina/dançarino*. Há ligeira diferenciação quando se usa “de” (preposição) ou “do” (preposição + artigo definido). Outro aspecto é o gênero escolhido, feminino (*dançarina* – Veríssimo e Campello) ou masculino (*dançarino* – Ban). A maior diferença entre essas escolhas está no vocábulo *templo*, por Veríssimo e Campello, e *corpo de baile*, por Ban.

Percebe-se nessas três traduções, tanto a tendência pela estrangeirização quanto pela domesticação. Por exemplo, há estrangeirização quando a palavra *Stetson* (STEINBECK, s.d.: 34) é transcrita por Veríssimo (“Stetson”, p. 68) e Campello (“chapéu Stetson”, p. 32). Ban, por sua vez, a domestica, ao preferir a expressão “chapéu de caubói” (p. 51).

A expressão *blue jeans* (STEINBECK, s.d.: 34) ganha um tom estrangeirizado quando Campello opta por “*jeans*”, em itálico. Essa mesma expressão é domesticada por Veríssimo (“calças azues”, p. 68, talvez, porque, no contexto da época dessa tradução, 1940, as calças jeans ainda não eram de uso tão difundido no Brasil) e Ban (“jeans”, p. 51, sem itálico, o que confere o uso já normalizado pelo costume brasileiro, com uma palavra já totalmente incorporada em nossa cultura).

Mais exemplos de estrangeirização ou domesticação são encontrados em outras partes da obra, como neste caso, retirado do capítulo 2:

(...) *He done quite a bit in the ring* (...). (STEINBECK, s.d.: 27)

– (...) Já andou lutando um pedaço nos **rings de box** (...). (VERÍSSIMO, 1940: 54).

– (...) Já fez um bom papel entre as cordas de um ringue (...). (CAMPELLO, 1991: 26).

– (...) Já se deu bem memo na arena (...). (BAN, 2005: 42).

Assim, o vocábulo *rings de box*, por Veríssimo, é estrangeirizado, pois, *ring* e *box* são palavras inglesas; a exceção fica por conta da preposição “de”. Naturalmente, as outras soluções são domesticadas pelo uso das palavras da língua portuguesa *cordas de um ringue*, por Campello, e *arena*, por Ban. De modo geral, percebe-se que Veríssimo opta mais pela estrangeirização do que suas colegas tradutoras, incluindo em seu vocabulário, em outras

passagens, outros vocábulos estrangeiros como “milhas” (VERÍSSIMO, 1940: 6) enquanto que Campello (1991: 5) e Ban (2005: 11), respectivamente, optam por “quilômetros”.

No capítulo 2 há outro exemplo de escolhas diferentes por parte dos tradutores, na seguinte passagem:

She had full, rouged lips (...) (STEINBECK, s.d.: 32)

uma rapariga de lábios cheios, encarnados de rouge. (VERÍSSIMO, 1940: 63)

A moça ali (...) tinha lábios cheios e vermelhos. (CAMPELLO, 1991: 30)

Tinha lábios cheios, cobertos de batom (...). (BAN, 2005: 48)

Quanto ao pronome *she*, Veríssimo o traduz por *rapariga*, uma palavra que, atualmente, ganhou um significado negativo, referindo-se a *prostituta*, de acordo com a cultura popular brasileira. Essa mesma palavra inglesa recebe de Campello a tradução *moça*, vocábulo relativamente neutro, enquanto que Ban simplesmente omite o pronome *ela* (ou outra palavra cabível) pelo recurso do verbo *ter* conjugado na terceira pessoa do singular: *[ela] tinha*. Percebe-se que Veríssimo usa o vocábulo *rouge*, uma estrangeirização (pois esta palavra é francesa), enquanto que Campello usa a palavra *vermelhos* e Ban prefere a expressão *cobertos de batom*.

No tocante à questão estrangeirização/domesticação, a situação se inverte entre os tradutores na tradução do substantivo ‘*coons*’ (STEINBECK, s.d.: I), pois Veríssimo domestica ao optar por *coatís*<sup>111</sup> (1940: 6, segundo a ortografia da época para *quatis*), enquanto Campello e Ban traduzem o vocábulo por *guaxinins* (CAMPELLO, 1991: 5; BAN, 2005: 11).

Outro recurso expressivo de Steinbeck são as expressões idiomáticas e as gírias, que recebem as seguintes traduções:

“*He was sore as hell when you wasn’t here to go out this morning.*” (STEINBECK, s.d.: 19);

– Ficou queimado quando não viu vocês saírem pro trabalho hoje de manhã. (VERÍSSIMO, 1940: 38);

– Ficou uma fera quando viu que não tavam aqui pra trabalhar esta manhã. (CAMPELLO, 1991: 20);

<sup>111</sup> A palavra ‘*coon*’, em forma abreviada, refere-se a *racoon*, ou seja, *guaxinim*, um animal mamífero que não existe no Brasil. *Quati*, por sua vez, é um animal aparentado ao guaxinim, mas é bem típico em algumas regiões brasileiras

– Ficô loco da vida quando viu qu’oceis num tavam aqui pra trabaiá hoje de manhã. (BAN, 2005: 32).

Em “*He was sore as hell*”/“Ficou queimado”/“Ficou uma fera”/Ficô loco da vida” (Steinbeck, Veríssimo, Campello e Ban, respectivamente) cada tradutor procurou transmitir uma impressão sobre o humor do personagem, o que representa muito mais do que uma tradução mecânica, ao pé da letra. Nesse sentido, as diferenças notadas se referem ao nível do léxico/sintagma escolhido; entretanto, o resultado geral é homogêneo em significado.

Outro exemplo pertinente ao caso das expressões idiomáticas e das gírias pode ser ilustrado pelo fragmento abaixo, extraído do capítulo 4:

*‘Baloney! What you think you’re sellin’ me? Curley started somep’in he didn’t finish (...)’* (STEINBECK, s.d.: 82);

– Isso é galinha morta! Pensam que estão me levando no embrulho? Pensam que eu vou nessa? O Crespinho foi buscar lã e saiu tosquiado. (VERÍSSIMO, 1940: 152);

– Besteira! Acham que conseguem me tapear? Curley foi buscar lã e saiu tosquiado. (CAMPELLO, 1991: 73);

- Quanta bestera! Oceis acha que eu vô acreditá nisso? O Curley começô algum negócio que num conseguiu terminá. (BAN, 2005: 108)

Quando Veríssimo traduz ‘*Baloney!*’ por “- Isso é galinha morta!”, *galinha morta* parece ser um pouco mais expressiva. Já as escolhas de Campello e Ban, respectivamente, “- Besteira!”/ “- Quanta bestera!”, parecem soar no mesmo nível de expressividade apresentada pelo texto de partida.

A opção *levar no embrulho/pensam que eu vou nessa?*, de Veríssimo, é relativamente atual, mas as tradutoras fazem escolhas diferentes: enquanto Campello utiliza *tapear*, Ban decide por uma linguagem normalizada, sem se constituir como gíria ou expressão idiomática (“- Oceis acha que eu vô acreditá nisso?”).

Percebe-se um paralelismo entre as opções de Veríssimo e de Campello no que diz respeito ao uso que ambos fizeram de *foi buscar lã e saiu tosquiado*. Ban, por sua vez, de novo preferiu não utilizar uma expressão idiomática.

Até esta etapa da leitura comparativa, percebe-se que os **dados preliminares** mostraram dados mais gerais, que compõem a estrutura externa das publicações, onde constam elementos de acordo com os objetivos dos agentes responsáveis pela publicação (estratégias de sedução do consumidor). De modo seqüencial e gradativo, o terreno foi

preparado para o próximo estágio, a **macroestrutura**, que examinou a estrutura e divisão geral dos textos em partes menores (capítulos, parágrafos, frases, sentenças). A **microestrutura**, por sua vez, num nível mais específico, permitiu que fossem verificados aspectos mais direcionados à questão da seleção lexical (nível de linguagem).

Pôde-se notar, então, que essas três etapas constituíram o que cada projeto editorial percebia ou cogitava serem, de modo geral, as *expectativas* da recepção. Tais expectativas, entretanto, só podem ser confirmadas, ou refutadas, pelo *feedback* da recepção. Esta é uma função elementar do quarto estágio do esquema de Lambert e Van Gorp, o **contexto sistêmico**, que, pela análise de dados obtidos a partir da fortuna crítica publicada em revistas e jornais, permite verificar esse retorno, seja por parte do leitor-consumidor, seja pela parte da crítica informal ou especializada.

#### 4.4 Contexto sistêmico

Os dados obtidos mostram que a resposta da recepção (nos sistemas de chegada estadunidense, mundial e, mais especificamente, brasileiro), no tocante a John Steinbeck e sua obra *Of mice and men/Ratos e homens* e suas respectivas traduções em português brasileiro, é bastante positiva.<sup>112</sup>

Na página da *Internet Digestivo Cultural*<sup>113</sup>, há uma resenha de Jonas Lopes (2005), intitulada *A América de John Steinbeck*, sobre o livro *A América e os Americanos e Ensaio Relacionados* (2004), não-ficcional, com crônicas e artigos produzidos por Steinbeck.

Em sua crítica, Lopes resume o contexto histórico e social dos Estados Unidos, em que destaca a importância desse país e sua ascensão no cenário internacional entre as décadas de 1920 e o final da década de 1950. Nesse período, o chamado *American way of life* se apresentava como modelo de vida e ideal a ser alcançado, e também as artes e a cultura estadunidenses alcançaram *status* relevante, sobretudo a literatura. Por isso, John Steinbeck é citado entre os principais escritores desse período:

um dos principais autores do período e, sem dúvida, o mais americano de todos eles, foi John Steinbeck (1902-1968). Vencedor do Prêmio Nobel em 1962, Steinbeck

<sup>112</sup> Apesar da opinião negativa de alguns críticos. Vide capítulo 3 desta dissertação, item 3.2 (p. 101-102). O referido capítulo também mostra outras respostas positivas da recepção (item 3.1, p. 96-97; item 3.2, p. 98, 101-102).

<sup>113</sup> Disponível em <<http://www.digestivocultural.com/colunistas/coluna.asp?codigo=1689>>. Acesso em 3 de junho de 2009.

tornou-se célebre por sua literatura de teor social e pela delicadeza com que tratou temas complicados, como a pobreza durante a depressão. Em particular com *As Vinhas da Ira*, que narra a saga da família Joad em busca de um emprego na Califórnia, e o ainda melhor *A Leste do Éden*. (LOPES, 2005)

Lopes ainda apresenta o posicionamento pessoal de Steinbeck em relação a *Of mice and men* (*Ratos e homens*), destacando que:

Steinbeck surpreende ao afirmar que considera *Ratos e homens*, uma de suas obras fundamentais, um fracasso. Não pela qualidade, mas pelas ambições técnicas que previa para o livro: sua intenção era criar uma peça-novela, um texto escrito em formato de romance, mas com pouca descrição e profusão de diálogos, o que favoreceria a adaptação ao palco sem perda de conteúdo e, ao mesmo tempo, fugiria da leitura sem tanta fluidez das peças. John acreditava que não alcançara esse equilíbrio: “Não servia para ser encenado porque eu não tinha experiência e conhecimento suficiente da arte do palco. O ritmo estava errado, a hora do pano foi mal escolhida, algumas cenas passaram do limite e muitos métodos comumente usados no romance e que empreguei no livro não ficaram claros no palco”.

Em outro momento, Lopes apresenta Steinbeck como um escritor que tinha fascínio por livros, objetos genuinamente criados pelo homem, chegando a declarar, em tom de exaltação, que esse objeto era “uma das pouquíssimas mágicas autênticas que nossa espécie criou” (STEINBECK, apud LOPES, 2005). A posição de Steinbeck como entusiasta dos livros de bolso é destacada, principalmente por causa do seu preço acessível: “com as edições baratas (...) você enche de livros os braços dos amigos. (...) *quando acabar de lê-los, passe adiante*. Isso é uma coisa maravilhosa” (STEINBECK, apud LOPES, 2005).

A crítica elaborada a Steinbeck nessa resenha tem tom positivo:

Steinbeck é um escritor norte-americano em essência. O país e suas particularidades transbordam em suas frases – a forte identificação é comparável com a de nomes anteriores (Twain) e posteriores (Updike) a ele. Ao mesmo tempo em que é mordaz e impiedoso nas críticas, derrama ternura pela sua terra. Ressalta as qualidades e defeitos de um país que é cada vez mais criticado. Seria interessante ver como o escritor se comportaria em relação ao antiamericanismo atual. (LOPES, 2005)

Danilo Corci (2002), na página da *Internet Speculum*<sup>114</sup>, traz dados sobre a vida de John Steinbeck, e deixa um comentário pessoal sobre a produção literária desse escritor:

seus romances podem ser classificados como obras sociais, que lidam com os problemas econômicos do trabalho rural, mas também apresentam uma paixão pela terra, que entram em choque com sua visão mais politizada. Cheio de humor agressivo e de verve afiada, Steinbeck foi um agudo observador das realidades criadas pelo homem, o que influenciava diretamente toda a condição humana. Em resumo, o romance social nunca mais foi o mesmo após as linhas de Steinbeck terem sido redigidas.

<sup>114</sup> Disponível em <[http://www.speculum.art.br/module.php?a\\_id=6](http://www.speculum.art.br/module.php?a_id=6)>. Acesso em 3 de junho de 2009.

Moacyr Scliar (2004), em seu artigo da *Revista Veja*, declara que Steinbeck é pouco lembrado fora das escolas e universidades dos Estados Unidos, porém, argumenta sobre a sua importância: “estamos falando de um autor que arrebatou legiões de leitores, teve romances como *As vinhas da ira* adaptados com sucesso para o cinema e ganhou o Nobel de Literatura”.

Nas três traduções de *Of mice and men* analisadas nesta dissertação, fica patente a importância do apelo comercial, uma força que, por sustentar as editoras, faz com que estas adotem estratégias de vendas específicas, de modo a atender a um público maior e assim, garantir a sua sobrevivência e sustentabilidade no mercado. O barateamento das edições, tanto no custo de produção como no preço final dos produtos para o público leitor (consumidor), bem como a ampla distribuição, podem ser colocados como fatores principais, materializados nos livros de bolso (caso das traduções de Érico Veríssimo e de Ana Ban) ou nos clubes de livros (caso da tradução de Myriam Campello). Estes critérios são levados em conta na opinião da crítica:

A Livraria do Globo diversifica o mercado com coleções de baixo custo e as grandes tiragens trazem-lhes bons resultados. São edições, afirma o *Correio do Povo*, que devem configurar nas estantes dos bons leitores, pelo preço, formato e critério de escolha dos editores (TORRESINI, 2004: 9).

A imprensa exerce um papel de divulgação das editoras, às vezes com forte aspecto positivo, por meio da crítica ou da propaganda. Torresini enfatiza que:

as edições da Globo são comentadas na imprensa diária. Exemplo disso, encontra-se no *Jornal da Manhã* [9 de janeiro de 1933]: “(...) O Rio Grande intelectual está de parabéns, possuímos uma das maiores casas editoras do Brasil, e os seus dirigentes não têm poupado esforços no sentido de difundir entre nós o gosto pela leitura, gosto que define o homem, tornando-o verdadeiramente feliz na tristeza e na inquietação da terra.” (TORRESINI, 2004: 10)

Barcellos (2002: 9) afirma que a Livraria do Globo fazia propaganda não só na *Revista do Globo*, mas também por meio de anúncios no jornal *Correio do Povo*, em catálogo da Editora do Globo, e em cartazes e folhetos. Quanto à Editora do Globo, esta contava com a *Revista do Globo*, o jornal *Correio do Povo* e a *Revista Província de São Pedro*, além de outros meios de divulgação.

As próprias edições dos livros da Editora e da Livraria do Globo também desempenhavam esse papel de divulgação, tentando atrair a atenção dos leitores. Na tradução

de Veríssimo (1940), por exemplo, a contracapa contém um texto de teor propagandístico, uma ênfase em relação a John Steinbeck: “fiel ao seu programa de possibilitar ao público brasileiro a leitura das maiores obras da literatura mundial contemporânea, a LIVRARIA DO GLOBO apresenta JOHN STEINBECK (...)”. Destacam-se expressões de apelo como “O autor mais discutido do mundo!”, como também uma opinião da crítica: “Bem disse um consagrado crítico americano, declarando que ‘a pena de Steinbeck é infinitamente mais poderosa do que muitas espadas’”.

Segundo Barcellos (2002: 11), na Editora do Globo, para a sua coleção Nobel, por exemplo, os editores selecionavam obras estrangeiras, escolhiam tradutores, discutiam títulos em português, formato de livros e prazos de lançamento. As obras escolhidas para tradução eram de autores célebres da literatura contemporânea. Barcellos ainda relaciona a preocupação de Érico Veríssimo com o público consumidor médio, quando ele incentivava “não apenas a literatura de códigos da elite, mas também a literatura de fácil acesso e assimilação, como o gênero policial, no qual identificamos a classificação de literatura secundária” (BARCELLOS, 2002: 11).

Machado (2009) expõe critérios para a seleção de autores da Editora L&PM:

um autor expressivo, um prêmio Nobel, é uma razão suficiente para ser cobiçado por um editor. *Ratos e homens* é uma novela curta, uma obra-prima do autor e deu origem a um grande filme. É um livro que menos do que um sucesso comercial é um livro que qualifica o catálogo do editor.

A contracapa da edição de *Ratos e homens* da L&PM (2005) traz comentários que promovem esse romance de Steinbeck em linguagem de propaganda, com a exposição de opinião crítica: “*Ratos e homens*, publicado originalmente em 1937, é uma obra-prima de John Steinbeck (1902-1968) – um dos maiores romancistas do século 20 – e até hoje um dos livros mais lidos do autor”. Constam ainda elogios à técnica de Steinbeck e a características de sua produção literária: “em *Ratos e homens*, Steinbeck levou à maestria sua capacidade de compor personagens tão cativantes quanto realistas e de, ao contar uma história específica, falar de sentimentos comuns a todos os seres humanos, como a solidão e a ânsia por uma vida digna”. Outro argumento reforça o apelo à leitura da obra: “um clássico sobre o doloroso período da Grande Depressão americana. Uma peça de ficção para ser lida e relida”.

Carla Milhazes Gomes (2007), disponibilizou em seu *blog À Margem*<sup>115</sup>, um texto em que, além de apresentar um resumo sobre o livro *Ratos e homens*<sup>116</sup>, traz sua opinião pessoal acerca desse romance: “é um livro de rápida leitura porque interessantíssimo e pouco extenso (...) quando deres por ela já terminaste a leitura... (...) vale muito a pena”.

A página da *Internet Criticaliteraria.com*<sup>117</sup> apresenta alguns depoimentos de leitores sobre o livro *Ratos e homens*, de Steinbeck. Cada opinante também avalia o livro, classificando-o de acordo com um número de estrelas que varia de uma a cinco. Bruna Moraes (2009), por exemplo, atribui cinco estrelas e afirma que a obra é “muito emocionante”:

*Ratos e homens* é uma história muito interessante de dois rapazes pobres estadunidenses. Lennie e George representam o valor de uma amizade e de uma vida. No decorrer da história percebe-se as relações humanas. Frágeis! Pessoas carentes de diálogo. A modernidade apresentada no livro aparece junto às máquinas que são usadas no arado e na colheita de cevada. É um livro pequeno, porém muito significativo, sendo classificado até mesmo como livro de auto-ajuda por demonstrar o valor da vida dos ratos e dos homens.

Outra leitora, Lúcia Oliveira (2009), atribui quatro estrelas ao romance e destaca que o enredo é motivador:

Li em dois dias o livro, e o que mais me motivou na história era esperar que Lennie conseguisse no final ter sua criação de coelhos. Entre tantos desacertos ficou óvio que ele realmente era esquisito e que realmente precisa [sic] de um guia para caminhar com ele.

Jorge Almeida (2009), declarando-se “sempre steinbeckiano”, avalia o romance com quatro estrelas, expondo sua opinião em tom emotivo:

MAIS UM LIVRO DE UM GRANDE AUTOR: A FRAGILIDADE DAS RELAÇÕES HUMANAS, A CUMPLICIDADE, O DESESPERO. Um rato, um homem, um sonho...

A leitora Tiasmin (2009) declara que se trata de “uma tocante história humana”. Ela atribui cinco estrelas ao romance, afirmando que:

---

<sup>115</sup>Disponível em: <<http://amargemblog.blogspot.com/2007/09/ratos-e-homens-de-john-steinbeck.html>>. Acesso em 3 de junho de 2009.

<sup>116</sup> Editora Livros do Brasil, tradução de Érico Veríssimo, 2007.

<sup>117</sup> Disponível em <<http://www.criticaliteraria.com/9723827468>>. Acesso em 03 de junho de 2009.



este livro trata de homens reduzidos à condição de objeto, de resto social que buscam significantes que os reconduzam à condição de sujeitos, onde possam encontrar alguma dignidade e valor humano. É uma história situada no espaço e tempo - Estados Unidos, década de 30 - mas esta busca, em alguma medida, não é a busca de todos nós?

As análises descritivas a partir do esquema teórico de Lambert e Van Gorp (1985), permitem perceber que os textos em questão (STEINBECK, s.d.; VERÍSSIMO, 1940; CAMPELLO, 1991; BAN, 2005) ainda que compartilhem algumas semelhanças, sobretudo, apresentam muitas diferenças. Pode-se concluir que cada um desses projetos editoriais atendiam (ou ainda atendem) a necessidades ou expectativas específicas, conforme o contexto em que eles se inseriam, sob a influência de fatores, pessoas ou instituições que, à sua maneira, agiam durante o processo em que o texto de partida e as suas traduções foram criados. Assim, as traduções que Veríssimo, Campello e Ban fizeram de *Of mice and men*, portanto, não poderiam se valer de soluções, escolhas ou estratégias tradutórias idênticas o tempo todo.

Apesar dessas diferenças, as respostas de cada contexto sistêmico (estadunidense e brasileiro) assinalam que algumas expectativas dos agentes envolvidos no processo tradutório foram – em sua devida época e contexto sociocultural – confirmadas, pois, por exemplo, as opiniões dos leitores e da crítica, em geral, sugerem/sugeriam uma apreciação de tom positivo no que diz respeito à obra em si, ao seu autor, John Steinbeck, e às suas traduções, estimulando e favorecendo a perpetuação desses textos em polissistemas de que a língua inglesa e a língua portuguesa fazem parte.

## 5. A LINGUAGEM DE *OF MICE AND MEN* NAS TRADUÇÕES EM PORTUGUÊS BRASILEIRO: OUTROS ASPECTOS

*Fico eu, portanto, destinado, como diz o clichê, a ser ambos, juiz e jurado. Aqui minha natureza ambivalente e ambígua torna a decisão algo difícil, chegando perto do impossível, do mesmo modo que a tradução, ao revés, pode apenas chegar perto do possível e nunca alcançá-lo.*<sup>118</sup>

Gregory Rabassa

De modo geral, a análise comparativa das três traduções em português brasileiro de *Of mice and men* e seu respectivo texto de partida, seguindo o esquema teórico descritivo de Lambert e Van Gorp (1985), no capítulo anterior, deixa algumas incompatibilidades visíveis, principalmente em nível de uso de linguagem e entre as duas culturas em contato, a estadunidense e a brasileira.

Neste capítulo essas incompatibilidades serão abordadas e será enfatizada a questão da presença da língua estigmatizada na literatura e os dilemas de sua tradução para os tradutores de língua portuguesa.

### 5.1 A linguagem da narrativa

A linguagem da narrativa de *Of mice and men*, em terceira pessoa, realiza-se na norma-padrão, e, portanto, é formal, polida e se consubstancia em certas impressões que podem ser causadas ao leitor, por exemplo, quando a paisagem natural é descrita, ou seja, a visualização imaginativa de um cenário de beleza e tranquilidade, como ocorre no trecho a seguir, extraído do primeiro capítulo:

A few miles south of Soledad, the Salinas River drops in close to the hill-side bank and runs deep and green. The water is warm too, for it has slipped twinkling over the yellow sands in the sunlight before reaching the narrow pool. On one side of the river the golden foot-hill slopes curve up to the strong and rocky Gabilan mountains, but on the valley side the water is lined with trees – willows fresh and green with every debris of the winter's flooding; and sycamores with mottled, white, recumbent limbs and branches that arch over the pool. (STEINBECK, s.d.: 1)

---

<sup>118</sup> “So I am left, as the cliché goes, to be both judge and jury. Here my ambivalent and ambiguous nature makes a decision difficult, approaching the impossible, just as translation, in reverse, can only approach the possible and never get there.” Tradução para o português por Paula Góes. Disponível em: <http://talqualmente.wordpress.com/2008/03/15/para-entrar-no-clima-uma-citacao-de-gregory-rabassa/>. Acesso em 20 de maio de 2009.

ALGUMAS milhas ao sul de Soledad, o rio Salinas desce bem junto flanco da colina e corre profundo e verde. A água é também morna, porque antes de chegar ao estreito poço ela desliza cintilando ao sol por sobre as areias amarelas. De um lado do rio as douradas encostas da colina sobem numa curva até as montanhas Gabilan, fortes e rochosas, mas do lado do vale a água está orlada de árvores: salgueiros frescos e verdes a cada primavera, e cujas fôlhas inferiores retêm nas suas intersecções o cisco das enchentes de inverno; sicômoros de fôlhas e galhos dum branco mosqueado que se alongam e arqueiam sobre a água parada. (VERÍSSIMO, 1940: 6)

A poucos quilômetros ao sul de Soledad, o rio Salinas desce bem junto ao flanco da colina e corre profundo e verde. Sua água é morna, pois desliza cintilando ao sol por sobre areias amarelas antes de alcançar o estreito lago natural. De um lado do rio, os flancos dourados da colina sobem sinuosos até as montanhas Gabilan, fortes e rochosas, mas do lado do vale a água acha-se orlada de árvores – salgueiros frescos e verdes a cada primavera, mostrando nas junções das folhas interiores fragmentos rochosos das enchentes de inverno; sicômoros com troncos e ramos brancos, pintalgados, debruçam-se também sobre a água imóvel. (CAMPELLO, 1991: 5)

ALGUNS QUILOMETROS ao sul de Soledad, o rio Salinas aproxima-se do sopé das colinas e fica bem profundo e verde. A água também é quente, por deslizar, reluzente, sobre as areias amarelas banhadas pelo sol antes de chegar à lagoa estreita. De um lado do rio, as encostas das colinas sobem até as montanhas Gabilan, fortes e rochosas, mas, do lado do vale, a água se faz acompanhar por uma fileira de árvores – chorões que se renovam verdejantes a cada primavera, segurando nos entroncamentos das folhas mais baixas os restos das enchentes de inverno; e plátanos com troncos e galhos cobertos de manchas, brancos e recurvados, que se arqueiam por sobre a lagoa. (BAN, 2005: 11)

Essa tendência da narrativa permeia toda a obra. A seguinte amostra retirada do início do segundo capítulo apresenta a descrição da casa dos peões:

THE bunk-house was a long, rectangular building. Inside, the walls were whitewashed and the floor unpainted. In three walls there were small, square windows, and in the fourth a solid door with a wooden latch. (...). (STEINBECK, s.d.: 18)

A casa dos peões era um comprido edifício retangular. Por dentro as paredes estavam caiadas e o piso não tinha pintura. Em três dessas paredes havia pequenas janelas quadradas e na quarta uma sólida porta com trinco de madeira (...). (VERÍSSIMO, 1940: 36)

A casa dos peões era um edifício comprido e retangular, com paredes internas caiadas. Seu piso não fora pintado, e três das paredes exibiam pequenas janelas quadradas; na quarta parede havia uma porta sólida com trinco de madeira (...). (CAMPELLO, 1991: 19)

A CASA DOS PEÕES era uma construção comprida e retangular, um tipo de barracão. Lá dentro, as paredes eram caiadas e o chão não tinha pintura. Em três paredes havia janelas quadradas pequenas e, na quarta, uma porta bem sólida com uma tranca de madeira (...). (BAN, 2005: 31)

Na primeira sentença, em destaque, pode-se perceber que há variações em cada tradução, na estrutura das sentenças, na sua extensão e nas escolhas lexicais: enquanto

Veríssimo elabora uma tradução que segue a mesma estrutura sintática do texto de partida, percebe-se que Campello constrói uma sentença maior, intercalando parte da próxima sentença do texto em inglês (“com paredes internas caídas”). A tradução de Ban possui uma expressão explicativa (“um tipo de barracão”), ausente no texto de partida. Algumas diferenças são observadas na tradução de “a long, rectangular building”: *um comprido edifício retangular* (Veríssimo)/*um edifício comprido e retangular* (Campello)/*uma construção comprida e retangular* (Ban). Assim, enquanto Veríssimo e Campello preferem a palavra *edifício*, Ban usa *construção*. Veríssimo antecipa a posição do adjetivo (*comprido*) em relação ao substantivo (*edifício*) em “comprido edifício retangular”. Tanto Campello como Ban, nesse caso, colocam o adjetivo depois do substantivo. Percebe-se que a antecipação do adjetivo intensifica o seu valor e, portanto, há ligeira mudança de significado na expressão escolhida por Veríssimo em relação às escolhas dessas duas tradutoras.

O capítulo três também principia com uma descrição do cenário onde a ação será desenvolvida:

ALTHOUGH there was evening brightness showing through the windows of the bunk-house, inside it was dusk. Through the open door came the thuds and occasional clangs of a horseshoe game, and now and then the sound of voices raised in approval or derision. (STEINBECK, s.d.: 40).

EMBORA ainda se visse o resplendor do entardecer nas janelas do dormitório dos peões, lá dentro havia lusco-fusco. Através da porta aberta vinham batidas abafadas, tinidos espaçados de um jogo de ferraduras e de vez em quando o som de vozes que se erguiam para aplaudir ou mofar. (VERÍSSIMO, 1940: 76)

Embora o brilho do crepúsculo ainda se mostrasse pelas janelas do alojamento dos peões, a obscuridade se instalara do lado de dentro. Através da porta aberta chegavam as batidas abafadas e os tinidos de um jogo de ferradura. De vez em quando, vozes se erguiam para aplaudir ou zombar. (CAMPELLO, 1991: 37)

APESAR DE A CLARIDADE do anoitecer penetrar pelas janelas da casa dos peões, lá dentro estava escuro. Pela porta aberta vinham os ruídos abafados e os tinidos de um jogo de ferradura, e, de vez em quando, o som das vozes que se erguiam em sinal de aprovação ou de lamento. (BAN, 2005: 58)

Em *evening brightness* (Steinbeck)/*o resplendor do entardecer* (Veríssimo)/*o brilho do crepúsculo* (Campello)/*A CLARIDADE do anoitecer* (Ban), as palavras *resplendor* (Veríssimo) e *brilho* (Campello) têm significado mais próximos entre si e entre *brightness* (Steinbeck), enquanto que *claridade* (Ban) perde um pouco da intensidade expressiva. Há diferenças entre *evening* (Steinbeck)/*entardecer* (Veríssimo)/*crepúsculo* (Campello)/*anoitecer* (Ban) devido à sutileza da palavra *evening*, que não pode ser expressa em português por uma

só palavra sem que haja imprecisão de significado. Na verdade, essa palavra inglesa refere-se ao período do dia compreendido entre o final da tarde e o início da noite. Quanto à tradução de *the bunk-house*, em outros trechos traduzidos pelos três tradutores como *a casa dos peões*, verificam-se mudanças de escolha por parte de Veríssimo (*o dormitório dos peões*) e Campello (*o alojamento dos peões*). Ban demonstra regularidade, pois mantém a mesma escolha que fez anteriormente (*a casa dos peões*). A observação mais marcante se faz em relação a *in approval or derision* (Steinbeck)/*para aplaudir ou mofar* (Veríssimo)/*para aplaudir ou zombar/em sinal de aprovação ou de lamento* (Ban), em que as opções de Veríssimo e Campello são bem próximos em significado, e Ban, por sua vez, apresenta um vocábulo de significação bem diferente (*lamento*) em relação ao texto de partida (*derision*) e às escolhas de Veríssimo (*mofar*) e Campello (*zombar*).

No capítulo 4, surge o negro *Crooks* em suas acomodações, junto do celeiro que também servia de estábulo:

Crooks, the negro stable buck, had his bunk in the harness room; a little shed that leaned off the wall of the barn. (...). (STEINBECK, s.d.: 70)

CROOKS, o peão negro, tinha a sua tarimba no quarto dos arreios; um pequeno puxado junto da parede do celeiro que também fazia as vezes de estábulo. (...). (VERÍSSIMO, 1940: 129)

O catre de Crooks, o peão negro, ficava no quarto dos arreios; um pequeno depósito junto à parede do celeiro. (...). (CAMPELLO, 1991: 63)

O CATRE DE CROOKS, o estribeiro negro, ficava no quarto dos arreios, um puxadinho que saía da parede do celeiro (...). (BAN, 2005: 93)

Nesse trecho, a primeira diferença lexical notada é referente à palavra inglesa *bunk*, traduzida por Veríssimo como *tarimba*, enquanto que Campello e Ban usam a palavra *catre*. Outra diferença diz respeito à expressão *the negro stable buck*, traduzida por Veríssimo e Campello como *o peão negro*, e por Ban como *o estribeiro negro*. Também há diferenças relativas a *a little shed*: *um pequeno puxado* (Veríssimo)/*um pequeno depósito* (Campello)/*um puxadinho* (Ban). É importante perceber que, em relação ao vocábulo *barn*, Veríssimo sente necessidade de dizer algo mais sobre o seu significado: além da escolha pela palavra *celeiro*, esse tradutor acrescenta uma expressão explicativa, isto é, *que também fazia as vezes de estábulo*. As tradutoras Campello e Ban apenas traduzem *barn* como *celeiro*.

As primeiras linhas do capítulo 5 seguem a mesma tendência de descrever o ambiente onde a ação vai se realizar:

ONE end of the great barn was piled high with new hay and over the pile hung the four-taloned Jackson fork suspended from its pulley. The hay came down like a mountain slope to the other end of the barn, and there was a level place as yet unfilled with the new crop. At the sides the feeding racks were visible, and between the slats the heads of horses could be seen (...). (STEINBECK, s.d.: 89)

NUMA das extremidades do grande celeiro, que em parte era também estábulo, via-se alta pilha de feno novo. Por cima dela pendia a forquilha mecânica de quatro pontas, suspensa de sua roldana. O feno caía como a encosta duma montanha para a outra extremidade do celeiro, e havia um lugar no nível do chão ainda não ocupado pela nova colheita. Dos lados ficavam as mangedouras e entre as barras de cada um distinguíam-se as cabeças dos cavalos. (VERÍSSIMO, 1940: 164)

Numa das extremidades do grande estábulo jazia um alto monte de feno; pendurada sobre ele, suspensa de uma roldana, via-se a forquilha mecânica de quatro pontas. O feno descia como uma encosta de montanha até o outro extremo do estábulo, havendo um local no chão que ainda não fora preenchido com a nova colheita. Nas partes laterais ficavam as manjedouras, podendo-se ver por entre suas barras as lustrosas cabeças dos cavalos. (CAMPELLO, 1991: 79)

EM UMA DAS EXTREMIDADES do grande celeiro havia uma pilha alta de feno novo e sobre a pilha estava pendurado pelo cabo o grande garfo de quatro dentes para recolher feno. O monte caía como a encosta de uma montanha do outro lado do celeiro, onde havia um local nivelado que ainda não tinha recebido a nova colheita. Ao lado, viam-se as manjedouras e, entre as tábuas, as cabeças dos cavalos. (BAN, 2005: 116)

Nesse fragmento, novamente, a palavra *barn*, de acordo com o contexto da história, é um celeiro, mas que também serve, em parte, como estábulo. Assim, Veríssimo preocupa-se em dar essa explicação (*grande celeiro, que em parte era também estábulo*), ausente no texto de partida. Assim, as duas tradutoras divergem entre si quanto ao vocábulo empregado: *estábulo* (Campello) e *celeiro* (Ban).

O sexto e último capítulo retoma o cenário bucólico do início da obra, em que a natureza da região da Califórnia, onde a história se passa, é mostrada em seus aspectos mais belos:

The deep green pool of the Salinas River was still in the late afternoon. Already the sun had left the valley to go climbing up the slopes of the Gabilan mountains, and the hilltops were rosy in the sun. But by the pool among the mottled sycamores, a pleasant shade had fallen. (STEINBECK, s.d.: 105)

A funda bacia verde do Rio Salinas estava muito parada naquele fim de tarde. O sol já havia deixado o vale para ir trepando pelas encostas das montanhas de Gabilan, e os cumes dos outeiros estavam tocados duma luz rosada. Junto do poço, porém, entre os sicômoros mosqueados, havia caído uma sombra agradável. (VERÍSSIMO, 1940: 195)

O profundo lago verde do rio Salinas estava imóvel naquele fim de tarde. O sol já abandonara o vale para escalar as encostas das montanhas Gabilan, com seus cumes agora rosados pela luz. Junto ao lago, entretanto, e por entre os sicômoros pintalgados, descera uma agradável sombra. (CAMPELLO, 1991: 93)

A LAGOA PROFUNDAMENTE verde do rio Salinas estava imóvel naquele fim de tarde. O sol já tinha deixado o vale para escalar as encostas das montanhas Gabilan, e o topo das colinas estava rosado. Mas, ao lado da lagoa, entre os plátanos sarapintados, uma sobra agradável tinha caído. (BAN, 2005: 135)

A partir desses trechos traduzidos, percebe-se uma diferenciação lingüística não só no que diz respeito às escolhas feitas por cada tradutor, mas também no que diz respeito à ortografia oficial da língua portuguesa, diferente para cada época. Isto se deve às reformas ortográficas que ocorreram no Brasil. Dentre elas, as de 1942 e 1971 compreendem o período das traduções de *Of mice and men* utilizadas aqui como material de estudo: as traduções de 1940, de Érico Veríssimo (revista e reeditada outras vezes, em conformidade com a reforma ortográfica de 1942, por exemplo, numa publicação de 1968 da Editorial Bruguera), de 1991, de Myriam Campello, e de 2005, de Ana Ban. Estas duas traduções mais recentes apresentam a ortografia oficial de 1971, ressalvadas as questões relacionadas com o dialeto dos personagens. A tradução de Veríssimo de 1940 é a que contém mais diferenças ortográficas em relação à norma-padrão de 1971<sup>119</sup>. Além disso, é claro, normalmente se percebem mudanças que ocorrem de modo natural nas escolhas lexicais, em virtude da passagem do tempo e das idiossincrasias de cada tradutor.

Assim, por exemplo, podem ser notadas diferenças entre as traduções, como no fragmento abaixo, extraído do capítulo 1, em que a diferença mais notável é em relação à ortografia: enquanto Campello e Ban grafam a preposição *sobre* conforme a norma-padrão atual, Veríssimo usa essa palavra com um acento circunflexo (*sôbre*), conforme a norma-padrão de seu tempo:

over the yellow sands (STEINBECK, s.d.: 1)

por sôbre as areias amarelas (VERÍSSIMO, 1940: 6)

por sobre areias amarelas (CAMPELLO, 1991:5)

sobre as areias amarelas (BAN, 2005: 11).

---

<sup>119</sup> É imprescindível lembrar que anda em curso uma última reforma ortográfica da língua portuguesa, graças a um acordo internacional entre os países lusofônicos, em vigor a partir de janeiro de 2009. Seus efeitos, entretanto, serão mais perceptíveis no decurso de um prazo mais longo no tempo, o que não se pode determinar com precisão. Por isso, para as escritas e análises desta dissertação, será tomada como referência principal a reforma anterior, ou seja, a que foi publicada conforme a Lei nº 5765, de 18 de dezembro de 1971 e que ainda hoje vigora (2009).

Espécies de árvores, citadas no capítulo 1, por exemplo, como *willows* e *sycamores* (STEINBECK, s.d.: 1) têm nomes diferentes: enquanto Veríssimo e Campello traduzem *willows* por *salgueiros*, Ban prefere *chorões*. Quanto a *sycamores*, a opção de Veríssimo e de Campello é por *sicômoros*; e a de Ban é por *plátanos*.

Outra diferença de ortografia aparece no capítulo 5, na tradução de *feeding racks* (STEINBECK, s.d.: 89), que Veríssimo traduz por *mangedoura*, escrita com “g”, enquanto Campello e Ban, escrevem essa palavra com “j” (*manjedoura*), conforme a ortografia oficial vigente.

## 5.2 A linguagem dos diálogos

Quanto aos diálogos, escritos em itálico nos exemplos abaixo, Steinbeck procurou adequar a linguagem ao perfil dos personagens, habitantes da zona rural. Trata-se de um dialeto regional enquadrado numa variedade estigmatizada e que, ao mesmo tempo, é coloquial e rude. Entretanto, cada um dos três tradutores traz um tipo de linguagem diferente em português, tratando o dialeto à sua própria maneira, como se vê no exemplo abaixo, retirado do primeiro capítulo:

*'Lennie!' he said sharply. 'Lennie, for God's sake don't drink so much.'* Lennie continued to snort into the pool. The small man leaned over and shook him by the shoulder.

*'Lennie. You gonna be sick like you was last night.'*

(...) *'Tha's good,'* he said. *'You drink some, George. You take a good big drink.'*(...)

*'I ain't sure it's good water,'* he [George] said. *'Looks kinda scummy.'* (STEINBECK, s.d.: 2-3)

– *Lennie!* – disse êle secamente. – *Lennie, por amor de Deus não bebas tanto assim.* O outro continuava a refocilar ruidosamente no poço. O camarada inclinou-se sobre ele e sacudiu-o pelos ombros.

– *Lennie. Vais ficar doente como na noite passada.*

(...) – *Que coisa boa!* – disse êle. – *Bebe um pouco, George. Bebe um gole bem grande (...).*

– *Não sei se essa água é boa* [disse George]. *Parece meio escumosa.* (VERÍSSIMO, 1940: 8-9)

– *Lennie!* – disse, ríspido. – *Lennie, pelo amor de Deus, não bebe tanto!* O outro continuou a resfolegar no lago. O homem pequeno inclinou-se e sacudiu-o pelo ombro.

– *Lennie, você vai ficar doente que nem na noite passada.*

(...) – *Tá ótima. Toma um pouco, George. Toma um bom gole (...).*

– *Não sei se essa água é boa. Parece meio espumosa.* (CAMPELLO, 1991: 6-7)



– *Lennie!* – disse com severidade. – *Lennie, pelo amor de Deus, num bebe tanto assim.* Lennie continuou a beber ruidosamente. O homenzinho se abaixou e o sacudiu pelo ombro.  
 – *Lennie. Ocê vai se sentir mal, igual na noite passada.*  
 (...) – *Foi bom* – disse. – *Bebe um pouco, George. Bebe um golão.* (...)  
 – *Num sei se essa água é boa* – disse [George]. – *Parece meio cheia de lodo.* (BAN, 2005: 12-13)

A observação desses fragmentos traduzidos permite concluir que a tradução de Érico Veríssimo utiliza uma variedade lingüística mais formal e que resulta em alterações mais substanciais em relação ao texto de partida, pois, apesar de conservar a coloquialidade, os efeitos da fala característica do texto em inglês são suavizados ou perdidos. Myriam Campello, por sua vez, transforma essa linguagem numa variedade que, embora permaneça coloquial e menos formal que a de Veríssimo, ainda assim soa mais “educada” do que a linguagem escolhida por Steinbeck, isto é, os falantes parecem ter um nível educacional maior do que no texto de partida. Ana Ban tenta conservar os efeitos do dialeto dos personagens.

O maior grau de formalidade da tradução de Veríssimo pode ser vista, por exemplo, na sua preferência pelo uso dos verbos na segunda pessoa do singular: “- (...) Lennie, por amor de Deus não bebas tanto assim.” / “- Lennie. Vais ficar doente (...)” (VERÍSSIMO, 1940: 8-9). Campello, por sua vez, em lugar da segunda pessoa *tu*, utiliza uma forma mais popular, *você*, ou o verbo no imperativo “bebe”, de uma bem comum de falar do brasileiro em situações cotidianas, informais, mas que ainda constitui um meio-termo entre a polidez de Veríssimo e a linguagem mais rude, estigmatizada, dos personagens de Steinbeck: “(...) Lennie, pelo amor de Deus, não bebe tanto!” / “- Lennie, você vai ficar doente (...)” (CAMPELLO, 1991: 6-7). Por fim, Ban adota um dialeto caipira, transformando *você* em *ocê*: “- Lennie. Ocê vai se sentir mal (...)” (BAN, 2005: 12-13). O dialeto caipira utilizado por Ban fica evidente também pelo uso da palavra *num* em lugar de *não*: “nã” (VERÍSSIMO, 1940: 8-9); “nã” (CAMPELLO, 1991: 6 – 7); “num” (BAN, 2005: 12-13).

No capítulo 2, outra amostra da linguagem dos diálogos é traduzida da seguinte maneira:

*‘Tell you what,’ said the old swamper. ‘This here blacksmith – name of Whitey – was the kind of guy that would put that stuff around even if there wasn’t no bugs – just to make sure, see? Tell you what he used to do (...)’* (STEINBECK, s.d.: 20)

- *Vou lhe dizer*, retorquiu o velho. – *Êsse ferreiro, um tal Whitey, era desses camaradas que usam inseticida até quando não há piolhos. Só por precaução, compreende? Pois vou lhe contar o que êle costumava fazer... (...)* (VERÍSSIMO, 1940: 40)

- Vou te contar – disse o velho. – *Esse ferreiro, um tal de Whitey, era o tipo do sujeito que espalhava esse negócio por aí mesmo sem qualquer inseto. Só por segurança, sabe? Vou te contar o que costumava fazer... (...)* (CAMPELLO, 1991: 20)

- *Vô te dizê uma coisa* – respondeu o velho ajudante. – *Esse ferrero aí... o nome dele era Whitey... era o tipo de sujeito que espalhava uns negócio desses aí, memo quando num tinha bicho nenhum... só pra tê certeza, sabe como é? Vô te contá o que ele costumava fazê...(...)* (BAN, 2005: 33)

Nessas traduções, há uma inconsistência por parte de Veríssimo, que utiliza o pronome oblíquo *lhe*, quando, na verdade, o pronome *te* ficaria em consonância com a tendência desse tradutor em usar a segunda pessoa do singular – *tu*. Isso se configura, portanto, como um desvio da norma-padrão. Campello e Ban, por sua vez, se valem do pronome oblíquo *te*, não por esse motivo, mas por causa do uso comum da linguagem coloquial brasileira, que não obriga a concordância de *te* com *tu*. Nesse caso, *te* refere-se a *você* (padrão utilizado por Campello) ou *ocê* (padrão utilizado por Ban), ou seja, há também um desvio da norma-padrão, mas que está de acordo com a linguagem mais informal (oral) escolhida pelas tradutoras.

As traduções dos recortes do capítulo 3, abaixo, revelam mais dados sobre diferenças de linguagem:

*'He ain't no cuckoo', said George. 'He's dumb as hell, but he ain't crazy. An' I ain't so bright neither, or I wouldn't be buckin' barley for my fifty and found (...)*' (STEINBECK, s.d.: 41)

- *Não, êle não é maluco* – replicou George. – *É imbecil como um burro, mas não é louco. E eu também não sou tão vivo, pois si fosse não estava carregando cevada por cincoenta dólares e mais a comida (...)*. (VERÍSSIMO, 1940: 78-79)

- *Ele não é maluco* – disse George. – *É bastante imbecil, mas não é maluco. E eu também não sou tão esperto assim, ou não iria carregar cevada por cinqüenta pacotes e mais a comida (...)*. (CAMPELLO, 1991: 38)

- *Ele num é tonto* – George disse. – *Ele é burro feito uma porta, mas num é loco. E eu também num sô tão isperto assim, se não num ia tá aqui carregando cevada pra ganhá cinqüenta pau e a comida (...)*. (BAN, 2005: 59)

Nessas traduções, percebe-se com bastante clareza que Veríssimo também utiliza uma linguagem coloquial. Na passagem “pois si fosse não estava carregando cevada (...)” (VERÍSSIMO, 1940: 78-79), a expressão “não estava” não segue a norma-padrão, pois o verbo, conjugado no pretérito imperfeito do indicativo, deveria ser colocado no futuro do pretérito (“não estaria”). Tal coloquialismo, no entanto, somente provoca um “decréscimo” no

grau de formalidade expressa por Veríssimo, não constituindo essa linguagem, ainda, um padrão estigmatizado. Campello, desta vez, apresenta uma linguagem mais formal, seguindo a norma-padrão. Já Ban continua apresentando regularidade quanto ao dialeto que escolheu.

Em outro exemplo, no capítulo 4, o nível coloquial do texto de partida se apresenta principalmente pelo uso de expressões idiomáticas, o tom (expressando ironia), além da fala típica dos personagens, em seu dialeto estigmatizado da língua inglesa:

*'Sure I've gotta husban'. You all seen him. Swell guy, ain't he? Spends all his time sayin' what he's gonna do to guys he don't like, and he don't like nobody. (...) Say – what happened to Curley's han'?' (...)* (STEINBECK, s.d.: 82)

- *Claro que tenho marido. Todos sabem. Um homem formidável, não é? Passa todo o tempo dizendo o que vai fazer com os tipos que êle tem raiva: e êle não gosta de ninguém. (...) Escutem,... o que é que o Crespinho tem na mão?* (VERÍSSIMO, 1940: 151-153)

- *Claro que tenho marido! Todos vocês já viram. Sujeito formidável, não é? Passa o tempo todo dizendo o que vai fazer com os caras que detesta. E ele detesta todo mundo. (...) – Me digam... o que que houve com a mão do Curley?* (CAMPELLO, 1991: 73)

- *É claro que eu tenho marido. Oeis tudo já viu ele. Ele é um bom sujeito, né? Passa o tempo todo falando o que é que ele vai fazê com os sujeito que ele num gosta. E ele num gosta de ninguém. (...) Diz uma coisa... o que foi que aconteceu co'a mão do Curley?* (BAN, 2005: 108)

Assim, a expressão '*Sure I've gotta husban'*' (ou *Sure I've got a husband*) encontra nas suas três traduções muita semelhança: “- Claro que tenho marido.” (Veríssimo)/“- Claro que tenho marido!” (Campello)/“- É claro que eu tenho marido.” (Ban). Uma das diferenças fica por conta do ponto de exclamação utilizado por Campello, enquanto que Veríssimo e Ban usam um ponto. O ponto de exclamação confere mais expressividade, denotando o humor ou estado psicológico da personagem – entretanto, ele está ausente no texto de partida. A expressão idiomática '*Swell guy, ain't he?*', característica pelo uso do adjetivo *swell*, de uso informal ou antigo, conforme Hornby (2000: 1369), e o desvio da norma-padrão *ain't* (contração do verbo *to be* + *not*), revela, pelo contexto, uma ironia, traduzida assim: “- Um homem formidável, não é?” (Veríssimo)/“- Sujeito formidável, não é?” (Campello)/“- Ele é um bom sujeito, né?” (Ban). Nessas traduções, a ironia é mantida.

O seguinte exemplo retirado do capítulo 1 serve para ilustrar como os pronomes são traduzidos:

*'The hell with what I says. You remember about us goin' into Murray and Ready's, and they give us work cards and bus tickets?'* (STEINBECK, s.d.: 5)

- *Diabo! Pouco importa o que eu disse. Tu te lembrás que fomos à casa de Murray e Ready e que nos deram cartões de trabalho e passagens de ônibus?* (VERÍSSIMO, 1940: 12)

- *Que se dane o que eu disse. Lembra que a gente foi na casa de Murray e Ready e eles deram pra nós cartões de trabalho e passagens de ônibus?* (CAMPELLO, 1991: 8)

- *Que se dane o que eu disse. Ocê lembra que a gente entrou no escritório do Murray e do Ready, e que eles deu pra gente uns cartão de trabaio e umas passagem de ônibus?* (BAN, 2005: 16)

Novamente se observa a preferência de Veríssimo pelo pronome *tu* regendo o verbo: “– Tu te lembrás (...)?””, o que é uma marca incomum na oralidade da língua portuguesa, e também em termos dos personagens de Steinbeck. Já Campello estrutura a oração deixando implícito o sujeito “você”, por causa da regência do verbo “lembra” (“você lembra...”). Ban, prefere colocar o sujeito expresso por “ocê”, mantendo-se consistente com a sua proposta de estilo.

Nesse mesmo capítulo, outros exemplos ilustram o uso de pronomes nas seguintes traduções:

*'Uh-huh. Jus' a dead mouse, George. I didn't kill it. Honest! I found it. I found it dead.'* (STEINBECK, s.d.: 5)

- *Ahá. Só um rato morto, George. Não fui eu que matei. Palavra! Achei êle. Achei êle morto.* (VERÍSSIMO, 1940: 14).

- *Hã-hã. Só um rato morto, George. Eu não matei ele, juro! Já tava morto. Encontrei ele morto.* (CAMPELLO, 1991: 8)

- *Não. Só um rato morto, George, num fui eu que matou. Sério! Eu achei. Achei morto.* (BAN, 2005: 16)

Veríssimo usa o tom coloquial e pratica desvios da norma-padrão, como no caso do uso de pronomes do caso reto como objeto direto (“Achei êle”). Campello repete essa estrutura (ao escolher “não matei ele”, ao invés de “não o matei”); e, ao usar o verbo “tava” em lugar de “estava”, assinala o tom coloquial. Ban, apesar de não repetir essa mesma estrutura sintática (ela decide por “que matou”, “achei morto”), conserva o estilo do dialeto caipira ao usar as palavras “num” em lugar de “não”.

### 5.2.1 O dialeto dos personagens

O dialeto do texto de partida, nos diálogos, apresenta relativa uniformidade ou regularidade conforme o uso individual dos personagens. Isso demonstra a preocupação de Steinbeck com uma espécie de identidade de classe (trabalhadores humildes, oprimidos e de baixa escolaridade), representando uma fala típica localizada em um tempo (década de 1930) e espaço específicos (região rural da cidade de Soledad, Califórnia – Estados Unidos). Steinbeck, de modo geral, não coloca ou explora muito eventuais diferenças lingüísticas individuais dos personagens de *Of mice and men*. Trata-se de um registro lingüístico que apresenta variações de tom, como qualquer manifestação da língua oral. No caso, as variações de tom, perceptíveis, por exemplo, pelo uso de sinais de pontuação, pela segmentação ou interrupção do texto, ou ainda, pelo uso do itálico, como em oscilações de humor ou outros estados momentâneos dos personagens, como: a) irritação; b) hesitação; c) entusiasmo; d) dúvida.

a) irritação:

- Exemplo I (Capítulo 1):

(...) “Jes’ a little stretch.” God-damn near four miles, that’s what it was! (...)  
(STEINBECK, s.d.: 4);

- (...) “Só mais uma puxadinha”: Uma ova! Quase quatro milhas, isso é que é! (...)  
(VERÍSSIMO, 1940: 10)

- (...) “Só uma esticadinha”. Seis quilômetros desgraçados, isso sim! (...)  
(CAMPELLO, 1991: 7)

- (...) “Só uma caminhadinha curtinha.” Que diabo, foi mais de seis quilômetro, isso sim! (...)  
(BAN, 2005: 14)

No fragmento acima, o discurso indireto, marcado no texto de partida pela expressão “*Jes a little stretch*” entre aspas normais, revela certo inconformismo do personagem *George*, imitando a fala de outro personagem do romance – um motorista de ônibus que lhe deu uma informação errada. As palavras “*a little stretch*” encontram nas três traduções o recurso do diminutivo pelo sufixo *-inha*, bem característico do português: “uma puxadinha” (Veríssimo)/“uma esticadinha” (Campello)/“uma caminhadinha curtinha” (Ban).

Apenas se nota, entre os três tradutores, que a solução de Ban é um pouco mais longa e, por isso, é menos direta, talvez soando um pouco menos natural para a fala mais comum do brasileiro, normalmente rápida e sintética em situações semelhantes.

Segue-se, em discurso direto, uma imprecação que deixa clara a irritação do personagem *George*: ‘*God-damn near four miles, that’s what it was!*’. De forma geral, as três traduções mantêm esse tom de irritação, mesmo havendo escolhas diferentes, por exemplo, ao se comparar as expressões “Uma ova!” (Veríssimo)/“desgraçados” (Campello)/“Que diabo” (BAN, 2005: 14), semanticamente similares nesse contexto. A imprecisão das medidas de distância – “Quase quatro milhas” (Veríssimo)/“Seis quilômetros” (Campello)/“mais de seis quilômetro” (Ban) – não afeta significativamente a mensagem dos textos, pois o mais importante nesse trecho parece ser a manutenção do tom expresso pelo texto de partida. Apenas se observa que Veríssimo estrangeiriza ao utilizar a palavra *milhas*, enquanto que as outras tradutoras preferem domesticar com a referência a *quilômetros*.

- Exemplo II (Capítulo 2):

‘You was pokin’ your big ears into our business,’ George said. ‘I don’t like nobody to get nosey.’ (STEINBECK, s.d.: 25)

- Não, você estava escutando o que dizíamos – insistiu George. – Não gosto de gente curiosa. (VERÍSSIMO, 1940: 50)

- Você tava pondo o nariz onde não é chamado – disse George. – E eu não gosto de gente abelhuda. (CAMPELLO, 1991: 25)

- Ocê tava metendo as orelhona nos nosso assunto – George disse. – Num gosto nem um pogo de gente inxerida. (BAN, 2005: 40)

O tom de irritação novamente se conserva nas traduções. Veríssimo, entretanto, ameniza um pouco esse tom ao traduzir numa linguagem menos agressiva que as escolhas de Campello e Ban: ‘*pokin’ your big ears*’ (Steinbeck)/”escutando” (Veríssimo)/”pondo o nariz” (Campello)/”metendo as orelhona” (Ban).

b) hesitação:

- Exemplo I (Capítulo 1):

‘Why sure, George. I remember that... but... what’d we do then? I remember some girls come by and you says... you says...’ (STEINBECK, s.d.: 5)

- Claro, George, claro que me lembro... mas... que foi que a gente fez depois? Eu me lembro dumas moças que passaram e tu disseste... tu disseste... (VERÍSSIMO, 1940: 12)

- Ora, George, claro que eu lembro daquilo... mas... o que que a gente fez depois? Lembro que algumas garotas chegaram e você disse... você disse... (CAMPELLO, 1991: 8)

- Mas claro que sim, George, lembro sim... mas... o que foi memo que a gente fez depois? Lembro de umas moça que passô, e ocê disse... ocê disse... (BAN, 2005: 15)

Nesse trecho, os três tradutores, conforme o texto de partida, marcam a hesitação de Lennie com reticências. A coloquialidade se manifesta em graus diferentes (em parte, por causa dos dialetos utilizados em cada tradução), variando do tom mais formal, de Veríssimo, ao mais informal, de Ban. O tom coloquial é principalmente marcado pelo uso de *a gente* nas três traduções.

- Exemplo II (Capítulo 2):

‘Why... he... just quit, the way a guy will.’ (STEINBECK, s.d.: 20)

- Pois... o homem... foi embora... quero dizer... foi embora bem como os outros. (VERÍSSIMO, 1940: 40)

- Ora... ele... foi embora, pronto, do mesmo modo que qualquer sujeito vai. (CAMPELLO, 1991: 21)

- Sei lá... ele... só pego e foi imhora, do jeito que uns home vai. (BAN, 2005: 33)

No exemplo II acima, observa-se novamente o emprego das reticências marcando a hesitação nas três traduções. Nesse ponto, a tradução de Veríssimo expressa um registro mais formal em relação à sua tradução apresentada no Exemplo I, devido principalmente ao uso de expressões mais relacionadas à linguagem escrita do português brasileiro (quando, na verdade, o texto de partida se refere a personagens humildes da zona rural numa conversa rotineira, do dia-a-dia, segundo seu ambiente habitual): “pois”/”o homem”/”quero dizer”. As duas tradutoras mantêm a tendência do tom coloquial.

c) entusiasmo:

- Exemplo I (Capítulo 1):

Lennie broke in. *'But not us! An' why? Because... because I got you to look after me, and you got me to look after you, and that's why.'* He laughed delightedly (...). (STEINBECK, s.d.: 14)

- **Mas conosco é diferente!** – interrompeu Lennie. – **E por quê? Porque... porque eu tenho a ti pra cuidar de mim, e tu tens a mim pra cuidar de ti, por isso.** – Soltou uma gargalhada de prazer (...). (VERÍSSIMO, 1940: 30)

- *Mas nós não!* – interrompeu Lennie. – *E por quê? Porque... porque eu tenho você pra tomar conta de mim e você me tem pra tomar conta de você, é por isso.* – Riu, encantado (...). (CAMPELLO, 1991: 16)

Lennie interrompeu:

- *Mas isso num vai acontece co'a gente! E por quê? Porque... porque eu tenho ocê pra cuidá de mim, e ocê tem eu pra cuidá d'ocê, e é por isso* – riu de tanta alegria (...). (BAN, 2005: 27)

Os elementos gráficos (itálico, negrito) e os sinais de pontuação (exclamação e interrogação) têm um papel importante neste exemplo, revelando o entusiasmo ou alegria de *Lennie*. Assim, enquanto Veríssimo utiliza o negrito na sua tradução, as tradutoras Campello e Ban preferem o itálico. O efeito produzido por cada tradução é bastante similar e independe da escolha por itálico ou negrito. O mesmo pode ser dito em relação ao uso das exclamações e interrogações, sem diferenças aparentes em cada uma das três traduções. O nível da linguagem das traduções apresenta constância, conforme explicações anteriores, variando do registro mais formal de Veríssimo (“eu tenho a ti”), mediano, de Campello (“eu tenho você”), e baixo, estigmatizado, de Ban (“eu tenho ocê”).

- Exemplo II (Capítulo 3):

*'Jesus Christ! I bet we could swing her.'* His eyes were full of wonder. (STEINBECK, s.d.: 63)

- **Jesús Cristo! Acho que podemos comprar a chácara.** – Seus olhos estavam cheios de admiração. (VERÍSSIMO, 1940: 117)

- **Puxa! Aposto que a gente podia segurar o sítio.** – Seus olhos estavam cheios de assombro. (CAMPELLO, 1991: 56)



- Jesus Cristo! Aposto memo que dava pra segurá ela. – Seus olhos estavam cheios de maravilhamento. (BAN, 2005: 85)

Neste exemplo, “Jesús Cristo!” (Veríssimo)/”Puxa!” (Campello)/”Jesus Cristo!” são escolhas que podem produzir o mesmo efeito, a despeito da diferença entre as expressões. Nota-se que Veríssimo grafa “Jesús”, com acento agudo, assinalando a ortografia de sua época (1940). As exclamações, utilizadas pelos três tradutores na mesma situação, revelam a surpresa e a satisfação/entusiasmo de *George*, ao vislumbrar a possibilidade de realizar seu sonho compartilhado por *Lennie* (adquirir uma pequena propriedade rural e levar uma vida independente e feliz). Escolhas tradutórias diferentes podem ser percebidas, principalmente em “chácara” (Veríssimo)/“sítio” (Campello)/“ela” (Ban), que não revelam a mesma coisa para a cultura brasileira em termos de propriedades rurais. No caso de Ban, a escolha por “ela” não deixa nítido a que tal palavra se refere, entretanto, isso está de acordo com o texto de partida (“her”).

d) dúvida:

- Exemplo I (Capítulo 4):

‘Then if you know, why you want to ast us where Curley is at?’ (STEINBECK, s.d.: 81)

- Se sabe, então – retrucou o velho varredor – por que vem nos perguntar onde está o Crespinho? (VERÍSSIMO, 1940: 150)

- Se sabe, por que que tá perguntando? (CAMPELLO, 1991: 72)

- Então, se a senhora sabe, por que é que a senhora veio até aqui perguntá pra gente se a gente sabe onde que o Curley tá? (BAN, 2005: 107)

Não há dificuldade em se perceber a expressividade do ponto de interrogação expressando sua característica essencial, a pergunta, a dúvida. Nesse caso, os três tradutores deixam isso bem marcado, de modo bem similar ao texto de partida. Outra vez, o que mais conta, neste exemplo, são os diferentes dialetos de cada um dos três tradutores, reforçando a tendência já mencionada anteriormente (do nível mais formal em Veríssimo, mediano em Campello, até a língua estigmatizada utilizada por Ban).

- Exemplo II (Capítulo 6):

‘Now what the hell ya suppose is eatin’ them two guys?’ (STEINBECK, s.d.: 113)

- Que diabo de bicho terá mordido aqueles dois camaradas? (VERÍSSIMO, 1940: 209)

- O que será que tá roendo esses caras? (CAMPELLO, 1991: 100)

- Caramba, o que é qu’ocê acha que é o problema desses dois aí? (BAN, 2005: 145)

Neste último exemplo, o texto de partida expressa algo mais do que a mera dúvida. Trata-se de uma fala do personagem *Carlson* no final da obra, que revela sua indiferença em relação à morte de *Lennie* pela ação de *George*, numa cena em que *Slim* consola *George*. As três traduções mantêm esse sentido, apesar das escolhas serem diferentes, notadamente pelas expressões “Que diabo de bicho (...)?” (Veríssimo)/ “O que será (...)?” (Campello)/ “Caramba, o que qu’ocê acha que é o problema (...)?” (Ban).

O que foi dito a respeito do tom, que foi relativamente mantido nos exemplos acima mencionados, todavia, não se aplica de forma plena quando o assunto é o dialeto dos personagens. Percebe-se nitidamente a falta de paralelismo entre as características do dialeto inglês utilizado e as características dos dialetos da língua portuguesa utilizados nas traduções. Isso será demonstrado com exemplos, quando algumas características do dialeto vernacular ou estigmatizado estadunidense presentes no dialeto dos personagens de *Of mice and men*, são destacadas ao lado das traduções em português. Essas características serão divididas em sete grupos, a saber: a) formas verbais regularizadas como na terceira pessoa do singular; b) uso generalizado da terceira pessoa do singular no passado simples do verbo *to be* como padrão; c) terceira pessoa do singular com o auxiliar *do* regularizado; d) a dupla negativa; e) omissão do verbo *to have* como auxiliar do *present perfect*; f) uso de verbos irregulares no passado simples como se fossem regulares; g) a redução de palavras, quando faltam letras ou no seu início, ou meio, ou fim.

a) Formas verbais regularizadas como na terceira pessoa do singular:

- Exemplo I (Capítulo 1):

- ‘The hell with what I says. (...)’ (STEINBECK, s.d.: 5) (*I say*);
- Diabo! Pouco importa o que eu disse. (...) (VERÍSSIMO, 1940: 12);
  - Que se dane o que eu disse. (...) (CAMPELLO, 1991: 8);
  - Que se dane o que eu disse. (...) (BAN, 2005: 16)

- Exemplo II (Capítulo 1):

- ‘(...) I remember some girls come by and you says... you says...’ (STEINBECK, s.d.: 5) (*you say*);
- (...) Eu me lembro dumas moças que passaram e tu disseste...tu disseste... (VERÍSSIMO, 1940: 12)
  - (...) Lembro que algumas garotas chegaram e você disse... você disse... (CAMPELLO, 1991: 8)
  - (...) Lembro de umas moça que passô, e ocê disse... ocê disse... (BAN, 2005: 15)

As irregularidades apontadas nos verbos em *I says* e *you says* não encontram similaridade em português. Normalmente, o verbo correspondente a *to say* (dizer) se conjuga assim: eu *disse*, tu *disseste*/você *disse*, ele/ela *disse*, nós *dissemos*, vós *dissestes*/vocês *disseram*, eles/elas *disseram*. Mesmo que haja algum tipo de desvio dessas formas, nunca haverá simetria ou similaridade do português em relação à característica em inglês do uso regularizado da terceira pessoa, referindo-se à primeira pessoa do singular (*I*) e à segunda pessoa do singular (*you*), conforme os exemplos.

Desta feita, é impossível transmitir em português o efeito dos verbos em inglês na terceira pessoa do singular com esse uso generalizado para todas as pessoas. As traduções acima apenas revelam, conforme cada caso, variações lingüísticas que vão desde o nível mais formal (ainda que presente, em dados momentos, características da oralidade e da fala coloquial) utilizado por Veríssimo, passando pela língua essencialmente coloquial utilizada por Campello, até chegar ao nível da língua estigmatizada, a opção de Ana Ban.<sup>120</sup>

b) Uso generalizado da terceira pessoa do singular no passado simples do verbo *to be* como padrão:

- Exemplo I (Capítulo 1):

---

<sup>120</sup> Essa tendência por parte dos tradutores, do nível mais formal para o coloquial, até chegar ao nível do dialeto estigmatizado, se confirma em todos os exemplos utilizados a partir de *Of mice and men*, segundo a preferência de Érico Veríssimo (1940), Myriam Campello (1991) e Ana Ban (2005), respectivamente.

‘They was so little (...)’ (STEINBECK, s.d.: 10) (*they were*);

- Êles eram tão pequenos... (...) (VERÍSSIMO, 1940: 22)

- Eram tão pequenos! (...) (CAMPELLO, 1991: 12)

- Eles era tão pequenininho (...). (BAN, 2005: 22)

- Exemplo II (Capítulo 2):

‘(...) Says we was here when we wasn’t. (...)’ (STEINBECK, s.d.: 22) (*we were/we weren*’t);

- (...) Disse que estávamos perto da fazenda e não estávamos. (...) (VERÍSSIMO, 1940: 44)

- (...) Disse que a gente tava perto e era mentira. (...) (CAMPELLO, 1991: 22)

- (...) Ele disse que já tava perto, mais num tava (...) (BAN, 2005: 36)

O verbo na terceira pessoa do singular generalizado para todas as pessoas, tanto do singular quanto do plural, é um fenômeno análogo em português. As formas do verbo *to be* em inglês, no passado simples, em conformidade com a norma-padrão (singular: *I was, you were, he/she/it was*; plural: *we were, you were, they were*), como os exemplos mostram, são unificadas somente pela forma *was*, constituindo um desvio característico do dialeto de *Of mice and men*. Tal desvio pode ser transferido para o português estigmatizado: eu *era*, tu/você *era*, ele/ela *era*, nós/a gente *era*, vocês *era* (o pronome *vós* não é de uso comum na língua estigmatizada ou coloquial), eles/elas *era*.

Outro significado atribuído ao verbo *to be* é *estar*, que no pretérito imperfeito assume as formas eu *estava*, tu *estavas*/você *estava*, ele/ela *estava*, nós *estávamos*, vós *estáveis*/vocês *estavam*, eles/elas *estavam*, que pode, na língua estigmatizada ou coloquial, assumir a única forma *tava* (eu *tava*, você *tava*, vocês *tava* etc.). A única diferença entre o inglês e o português ficaria por conta dos pronomes pessoais do caso reto: em inglês, eles são imutáveis, ou seja, as formas básicas *I, you, he/she/it, we, you, they* permanecem constantes na transposição para o inglês estigmatizado. Em português, ao contrário, os pronomes *você, nós* e *vocês* podem se constituir de outras maneiras na linguagem estigmatizada num âmbito geral, que se refere à média comumente encontrada nas variedades do português brasileiro:

Norma-padrão → Desvios:Singular

Eu → ∅

Tu → ∅

**Você** → *ocê/cê*

Ele → ∅

Ela → ∅

Norma-padrão → Desvios:Plural**Nós** → *nóis/a gente*

Vós → ∅

**Vocês** → *ocêis/cêis*

Eles → ∅

Elas → ∅

Apesar dessas possibilidades, Veríssimo (1940), Campello (1991) e Ban (2005) adotam posturas divergentes tanto no que diz respeito ao uso do verbo ser/estar no passado quanto ao uso formas pronominais em suas traduções.

- Exemplo I (Capítulo 1):

‘They was so little (...)’ (STEINBECK, s.d.: 10)

- Êles eram tão pequenos... (...) (VERÍSSIMO, 1940: 22)

- Eram tão pequenos! (...) (CAMPELLO, 1991: 12)

- Eles era tão pequenininho (...). (BAN, 2005: 22)

- Exemplo II (Capítulo 2):

‘(...) Says we was here when we wasn't. (...)’ (STEINBECK, s.d.: 22)

- (...) Disse que estávamos perto da fazenda e não estávamos. (...) (VERÍSSIMO, 1940: 44)

- (...) Disse que a gente tava perto e era mentira. (...) (CAMPELLO, 1991: 22)

- (...) Ele disse que já tava perto, mais num tava (...) (BAN, 2005: 36)

A opção pela linguagem mais formal utilizada por Veríssimo em suas traduções, tende a omitir os pronomes ou, quando eles são utilizados, as suas formas obedecem ao português padrão, que são seguidas de formas verbais não desviantes.

As soluções de Campello transmitem não exatamente a língua estigmatizada, mas a coloquial, estampada, por exemplo, pelo uso do pronome *a gente*, em vez de *nós*. Os verbos *ser* e *estar*, dependendo do caso, assumem suas formas padrão ou não padrão (nos exemplos, *eram* – como na norma-padrão, e *tava* – em lugar de *estava*):

Já a tradutora Ana Ban procura marcar o dialeto com desvios de concordância do verbo com o sujeito, ou utilizando a forma verbal *tava* em lugar de *estava*. A configuração desse dialeto fica mais evidente ainda quando a conjunção adversativa *mas* se transforma em *mais*, e o advérbio de negação *não* se adultera em *num*.

c) Terceira pessoa do singular com o verbo “to do” (como auxiliar) regularizado:

- Exemplo I (Capítulo 2):

‘(...) A guy on a ranch don’t never listen nor he don’t ast no questions’  
(STEINBECK, s.d.: 25) (*A guy doesn’t/he doesn’t*).

- (...) Numa fazenda a gente não escuta o que os outros dizem, nem anda fazendo perguntas. (VERÍSSIMO, 1940: 50)

- (...) Quem trabalha numa fazenda nunca ouve nada, nem faz perguntas. (CAMPELLO, 1991: 25)

- (...) A gente aqui na fazenda nunca ouve nada nem faiz nenhuma pergunta. (BAN, 2005: 40)

- Exemplo II (Capítulo 4):

‘Oh, she don’t care.’ (STEINBECK, s.d.: 73)

- Ora, a cadela deixa. (VERÍSSIMO, 1940: 134)

- Ah, ela não se importa. (CAMPELLO, 1991: 65)

- Ah, ela num tá nem aí. (BAN, 2005: 96)

O verbo auxiliar *do* não encontra par ou similar na língua portuguesa e acontece como fenômeno gramatical exclusivo da língua inglesa. Este é um argumento que pode servir para entender que o tradutor, muitas vezes, não pode seguir o texto de partida palavra por palavra, mas sim, tomar o sentido da língua de partida pelo sentido na língua de chegada. Por isso mesmo, o problema da generalização do verbo auxiliar *do* para todas as pessoas verbais (a terceira pessoa do singular acompanha, normalmente, a forma *does*) é intransponível para o português no nível da palavra em si mesma. Se for levado em conta o sentido pelo sentido, também não há solução possível que possibilite a identificação dessa marca dialetal inglesa para outra, em português.

## d) A dupla negativa:

## • Exemplo I (Capítulo 1):

‘They don’t belong no place.’ (STEINBECK, s.d.: 14)

- Não pertencem a nenhum lugar. (VERÍSSIMO, 1940: 29 – 30)

- Não pertencem a lugar nenhum. (CAMPELLO, 1991: 15)

- Essa gente num pertence a lugá nenhum. (BAN, 2005: 27)

## • Exemplo II (Capítulo 2):

‘I won’t get in no trouble, George.’ (STEINBECK, s.d.: 16)

- Não vou me meter em enrascadas, George. (VERÍSSIMO, 1940: 34)

- Não vou me meter em confusão, George. (CAMPELLO, 1991: 17)

- Eu num vô me metê em confusão nenhuma, George. (BAN, 2005: 29)

## • Exemplo III (Capítulo 2):

‘(...) A guy on a ranch don’t never listen nor he don’t ast no questions’  
(STEINBECK, s.d.: 25) (*A guy doesn’t/he doesn’t*).

- (...) Numa fazenda a gente não escuta o que os outros dizem, nem anda fazendo perguntas. (VERÍSSIMO, 1940: 50)

- (...) Quem trabalha numa fazenda nunca ouve nada, nem faz perguntas. (CAMPELLO, 1991: 25)

- (...) A gente aqui na fazenda nunca ouve nada nem faiz nenhuma pergunta. (BAN, 2005: 40)

A dupla negativa, outro desvio da norma-padrão da língua inglesa, também é um fenômeno que não encontra similaridade na língua portuguesa. A caracterização do dialeto estigmatizado, a exemplo do que fez Ban no exemplo III, se vale de outros recursos, pela coloquialidade expressa pela locução pronominal *a gente* e a sonoridade popular do verbo fazer na terceira pessoa do singular resultante em *faiz*, em lugar de *faz*.

e) Omissão do verbo *to have* como auxiliar do *present perfect*:

## • Exemplo I (Capítulo 1):

‘I been mean, ain’t I?’ (STEINBECK, s.d.: 13) (*I’ve been*);

- Fui mesquinho contigo, hein? (VERÍSSIMO, 1940: 28)

- Fui mau, não é? (CAMPELLO, 1991: 15)

- Eu fui mau, né? (BAN, 2005: 26)

- Exemplo II (Capítulo 2):

‘I seen her give Slim the eye.’ (STEINBECK, s.d.: 29)

- Eu vi ela namorar o Magro. (VERÍSSIMO, 1940: 57)

- Eu vi ela lançando olhares pro Slim. (CAMPELLO, 1991: 28)

- Já vi ela olhando pro Slim. (BAN, 2005: 45)

- Exemplo III (Capítulo 5):

‘I done a bad thing.’ (STEINBECK, s.d.: 97)

- Fiz uma coisa ruim. (VERÍSSIMO, 1940: 179)

- Fiz uma coisa ruim. (CAMPELLO, 1991: 85)

- Eu fiz outra coisa ruim (...). (BAN, 2005: 125)

Em inglês, o *present perfect* caracteriza-se pela estrutura *sujeito + have + verbo principal no particípio passado*. O exemplo acima *I been mean* deveria seguir a forma *I have been mean* ou, com contração do sujeito com o verbo auxiliar, *I’ve been mean*. Trata-se de um tempo verbal que pode expressar uma ação realizada num passado indeterminado, estendendo-se ao tempo presente, de modo diferente do *simple past* (passado simples), que expressa uma ação concluída num tempo definido. Percebe-se aqui, pelas traduções, que não há, em português, como expressar essa característica sem par do *present perfect*: o resultado das traduções parece soar como se o tempo verbal no inglês tivesse sido o *simple past*.

Há, portanto, pelo menos duas incompatibilidades entre as duas línguas demonstradas no exemplo selecionado: a primeira diz respeito à impossibilidade, em português, de se expressar a mesma característica do *present perfect* – seja na estrutura frasal, seja no significado preciso; a segunda está relacionada com a não correspondência do desvio do inglês padrão ao português, palavra por palavra. Em todas as três traduções, portanto, há o apagamento dessa marca dialetal do inglês estigmatizado.



f) A regularização de verbos irregulares no passado simples:

- Exemplo I (Capítulo 5):

‘- I think I knowed from the very first. I think I knowed we’d never do her.’ (...) (STEINBECK, p. 100) (*knew*).

- Acho que eu sabia desde o princípio. Sabia que a gente nunca ia conseguir aquilo (...). (VERÍSSIMO, 1940: 185)

- Acho que eu sabia desde o início (...). – Acho que eu sabia que a gente nunca ia conseguir. (...) (CAMPELLO, 1991: 88)

- ...Acho que eu já sabia desde o começo. Acho que eu sempre soube que nunca ia acontecer. (...) (BAN, 2005: 129)

Neste caso também não há como reproduzir em português essa característica verbal peculiar do inglês estigmatizado. O único recurso, se a intenção for traduzir o texto literário em dialeto estigmatizado para outro dialeto estigmatizado na língua de chegada, é trazer outras características dessa linguagem, que não espelham, necessariamente, as características da língua de partida. Percebe-se certo paralelismo ou proximidade entre as traduções de Veríssimo e Campello no que diz respeito, por exemplo, à locução *a gente*, que revela informalidade na fala. Ban, apesar de não usar esse mesmo recurso, transmite algo mais do que a coloquialidade: o verbo *acontecer*, na terceira pessoa do singular, grafado como *acontecê*, caracteriza o falar do povo humilde, de baixa escolaridade.

g) A redução de palavras, quando faltam letras ou no seu início, ou meio, ou fim:

- Por omissão de letras no início das palavras, pelo exemplo retirado do Capítulo 5:

‘(...) I guess we gotta get ‘im an’ lock ‘im up. (...)’ (STEINBECK, s.d.: 99) (*him*)

- (...) Acho que temos de agarrar êle e prender (...). (VERÍSSIMO, 1940: 183)

- (...) Acho que a gente tem de pegar ele e prender (...). (CAMPELLO, 1991: 88)

- (...) Acho que a gente precisa pegá ele e mandá prendê (...). (BAN, 2005: 128 – 129)

Os tradutores não se preocuparam em manter essa característica. Quiseram, sim, revelar a informalidade/coloquialidade ou desvio da norma-padrão por meio do uso de um pronome como objeto direto, conquanto o emprego normatizado dessa palavra (*ele*) deve ser

na função de sujeito, em posição anterior ao verbo. Novamente, é Ban quem emprega o dialeto menos prestigiado, com as formas verbais *pegá* (pegar), *mandá* (mandar) e *prendê* (prender).

- Por omissão de letras no meio das palavras, como no exemplo abaixo retirado do Capítulo 3:

‘(...) Like she says when we come up on the front porch las’ Sat’day night (...). (STEINBECK, s.d.: 55) (*Saturday*)

- (...) O que ela diz quando a gente chega sábado de noite (...). (VERÍSSIMO, 1940: 102)

- (...) Como faz todo sábado, quando a gente chega lá (...). (CAMPELLO, 1991: 49)

- (...) Igual ela feiz quando saiu na varanda na noite de sábado passado (...). (BAN, 2005: 75)

Não há efeito similar em português, pelo menos quanto à palavra destacada, *Sat’day*, que invariavelmente assume a forma *sábado*. A omissão de letras no meio de palavras, entretanto, é uma característica comum no gerúndio dos verbos, em português falado, quando o final *-ndo* (ex.: brincando, pulando, cantando etc.) assume a forma *-no* (brincano, pulano, cantano etc.).

- Por omissão de letras no final das palavras:

‘I was only foolin’, George. (...)’ (STEINBECK, s.d.: 12) (*fooling*)

- Eu estava brincando, George (...). (VERÍSSIMO, 1940: 26)

- Eu tava só brincando (...). (CAMPELLO, 1991: 14)

- Eu só tava brincando, George (...) (BAN, 2005: 25)

Não existe aplicação semelhante dessa característica em português, no que diz respeito ao uso do gerúndio. A única possibilidade seria omitir a consoante da última sílaba (e, portanto, não se trata da última letra da palavra, como o que acontece no inglês), como foi mencionado no item imediatamente anterior. Nenhum dos tradutores, entretanto, utilizou essa opção.

Em linhas gerais, o exame das traduções, no que diz respeito à linguagem dos diálogos, indica que os tradutores tendem a manter as características gerais do dialeto

escolhido em português, cada qual ao seu modo. Apenas se percebe ligeira variação na linguagem de Veríssimo, por vezes formal e cerimoniosa pelo tom conferido pelo uso da segunda pessoa do singular – *tu*, e a conjugação verbal correspondente, mas também coloquial, com alguns desvios da norma-padrão. A linguagem utilizada por Campello e Ban, nesse sentido, é mais homogênea em sua caracterização.

Pode-se afirmar que os textos de chegada analisados são integrais, não havendo grandes interferências por conta dos tradutores ou outros agentes. Assim, por exemplo, se há manipulações (omissões ou acréscimos), isso não acontece em grandes blocos (capítulos ou parágrafos), mas tão somente no nível de estruturas sintáticas ou no conjunto lexical, não imprimindo alterações muito significativas ao texto de partida, a ponto de provocar desvios do núcleo semântico da obra como um todo ou alterando os rumos da história contada.

No nível lexical, as escolhas de cada tradutor tendem a ser consistentes, isto é, as tomadas de decisão são, em geral, homogêneas para cada situação tradutória. A esse respeito, apenas vale reafirmar como Veríssimo se portou, por exemplo, na tradução dos nomes dos personagens, traduzindo ou adaptando alguns, ou apenas transferindo outros, apesar de também serem, em alguns casos, passíveis de mudança na língua portuguesa. No tocante a isso, como já foi comentado, as tradutoras optaram pela transferência desses nomes, conferindo-lhes um toque estrangeiro.

Em todos os exemplos, o tom do texto de partida é o elemento que se sobressai e que parece merecer maior atenção por parte dos tradutores, muito embora cada um, em sua subjetividade, tenha feito escolhas tradutórias diferentes quanto ao léxico, aos sintagmas, frases ou a composição geral de cada um dos fragmentos que ilustram cada item. O resultado ou efeito, no todo, apesar disso, representa a manutenção do tom do texto de partida, sem que nenhum dos tradutores tenha causado prejuízo ao significado geral perceptível no texto em inglês.

## 6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O estudo desenvolvido nesta dissertação, pautado principalmente na descrição e comparação de três traduções para o português de *Of mice and men* (de Érico Veríssimo, 1940; Myriam Campello, 1991; e Ana Ban, 2005), procurou demonstrar como cada um desses textos de chegada apresenta manipulações entre si, mesmo tendo como referência apenas uma mesma obra e um só escritor, John Steinbeck. Muito longe de querer atribuir valor ou juízo sobre qual dessas traduções seria a melhor, ou de prescrever como deveria ser tal ou qual solução tradutória, procurou-se, pelo contrário, ressaltar o papel de cada uma dessas reescritas em relação ao seu próprio contexto referente ao tempo (épocas diferentes em que essas traduções foram produzidas), ao espaço geográfico e a cultura do Brasil, a individualidade de cada tradutor, bem como suas relações com outros agentes, como as editoras e suas motivações e influências sobre a publicação dessas reescritas.

Foi destacado que a formatação final das três traduções mencionadas, dado o seu caráter comercial, estão diretamente ligadas ao consumidor, ou seja, ao leitor de língua portuguesa. São verificadas normas inerentes à cultura brasileira e, portanto, ao relativo exercício de poder em seus variados graus, ao prestígio, a certas preferências da recepção. Por isso, várias implicações para a seleção, produção e publicação dessas traduções foram consideradas. Ao se investigar fatores como os citados acima, que exercem um papel fundamental para que as traduções sejam elaboradas e publicadas, pode-se facilmente perceber a complexidade que envolve o processo que leva à publicação de reescritas desse tipo. Tal complexidade, encaixada no polissistema cultural e nas suas ramificações, principalmente o sistema literário e a literatura traduzida, se deve ao fato de que essas produções escritas não são aleatórias, mas sim, dependem de influências diversas, às vezes consonantes, às vezes dissonantes, isoladas ou intercambiantes, tudo segundo a dinâmica da sociedade e da cultura, com características estabelecidas, mas também em constante mudança.

Mesmo antes de comparar as três traduções entre si e também com o respectivo texto de partida, presume-se que várias manipulações vão ocorrer, particularmente quando se parte do pressuposto que há diferenças lingüístico-culturais inerentes ao fator cronológico (isto é, quanto maior a distância no tempo, maiores as diferenças) e à subjetividade de cada tradutor e de outros agentes responsáveis pela seleção, elaboração e publicação das traduções.

A comparação entre as três traduções e o texto de partida deixa evidente a importância da tradição do sistema literário de chegada, em função do qual as traduções são

elaboradas, um processo do qual participam, além de cada tradutor, outros agentes, como os editores e o público leitor de chegada no sistema brasileiro. No intuito de se fazer esse estudo descritivo e comparativo de traduções, o esquema teórico de descrição de traduções literárias de Lambert e Van Gorp (1985), composto de quatro níveis de análise (dados preliminares, macroestrutura, microestrutura e contexto sistêmico) foi utilizado a fim de se examinar aspectos gerais no que diz respeito às publicações em questão, desde, por exemplo, suas características físicas e aparência externa até ao que diz respeito ao texto principal no que tange a certos problemas e escolhas tradutórias, bem como a resposta da recepção diante de cada exemplo dessas traduções. Deste modo, percebeu-se, por meio desse esquema teórico, que as três traduções, da Editora do Globo (1940), do Círculo do Livro (1991), e da L&PM Pocket (2005), cada qual, com seus respectivos tradutores, adotaram critérios e estratégias de tradução, visando claramente o público brasileiro.

Buscando-se compreender as motivações dos profissionais envolvidos no processo tradutório, incluíram-se nesta pesquisa dados colhidos em várias fontes, por meio da pesquisa bibliográfica, da *Internet*, bem como pelo uso de questionários submetidos via *e-mail* aos agentes responsáveis pelas traduções. O uso de questionários neste estudo mostrou-se um recurso muito importante para a coleta de dados, pois constitui-se de registro em primeira mão que revela e elucida vários aspectos dos projetos editoriais de cada tradução, tais como as motivações que levam à escolha de determinada obra para ser traduzida, publicada e comercializada, as estratégias de tradução aplicadas e diretrizes apontadas pelas editoras.

Visto que, durante o processo tradutório, a responsabilidade repousa não só nos tradutores, mas também em outros agentes, as perguntas elaboradas em cada questionário voltaram-se também para outras pessoas ou instituições. Porém, por causa da variedade de agentes envolvidos, os questionários elaborados tiveram como foco os tradutores e as editoras, estas, representadas por seus dirigentes ou responsáveis diretos pelas publicações das traduções examinadas. Entretanto, nem sempre foi fácil ou possível realizar os contatos necessários para a aplicação das questões elaboradas para uma entrevista ou questionário.

No presente caso, referindo-se primeiro a cada um dos tradutores de *Of mice and men*, somente foi possível o contato com Ana Ban, visto que Érico Veríssimo faleceu em 1975 e Myriam Campello não pôde ser localizada. Quanto às respectivas editoras, Ivan Pinheiro Machado, da L&PM, respondeu ao questionário enviado por *e-mail*. No caso da Editora do Globo, de Porto Alegre, devido à antiguidade da sua tradução publicada (1940), não foi possível a coleta de dados por meio de seu editor responsável direto daquela época,

Henrique Bertaso, falecido em 1977. Consta, entretanto, que a Editora do Globo foi incorporada à Editora Globo, do Rio de Janeiro, do jornalista Roberto Marinho, em 1986 (vide Anexo VI). Houve tentativas de contato por e-mail e por telefone com os atuais membros da diretoria da Livraria do Globo, Cláudio Bertaso (diretor-presidente), Henrique Ferreira Bertaso (diretor vice-presidente) e Elisa Morganti Bertaso (diretora-superintendente), entretanto, essas tentativas não lograram sucesso. Em relação à Editora Círculo do Livro, por ela ter encerrado suas atividades em 1998 (MILTON, 2002: 21), somente foi possível reunir dados a partir de fontes bibliográficas e da *Internet*.

Os questionários que foram efetivamente respondidos, pela tradutora Ana Ban e pela Editora L&PM, representada por Ivan Pinheiro Machado, resultaram na obtenção de respostas importantes para esta pesquisa, revelando, de modo geral, posturas e opiniões dessa tradutora e do seu respectivo editor. O projeto editorial, bem como as estratégias de tradução, se baseiam na recepção, ou seja, tanto Ban como Pinheiro Machado se preocuparam com expectativas do público leitor brasileiro, desde a escolha da obra a ser traduzida (papel preponderante da editora) e à sua compreensão geral da obra traduzida.

A tradutora Ana Ban (2008), em suas respostas ao questionário, revelou que, em geral, a indicação da obra a ser traduzida é feita pela editora, que também revisa o trabalho. A maior dificuldade apontada por ela no caso da tradução de *Of mice and men* foi em relação ao dialeto estigmatizado da fala dos personagens. Nesse sentido, a tradutora buscou uma identidade brasileira a essa fala. Ban também revela a necessidade de atualização de traduções, por serem antigas e, por isso, há diferenças na linguagem marcada pelo tempo. Essas opiniões (a atualização das traduções antigas e ao desejo de respeitar a linguagem utilizada pelo autor traduzido) são compartilhadas por Ivan Pinheiro Machado (2009), editor da L&PM.

Ivan Pinheiro Machado (2009) declarou que o prestígio é um fator relevante para a seleção de autores e suas respectivas obras literárias para serem traduzidas, ou seja, autores de várias épocas, mas, principalmente, de renome (por prêmios recebidos, canonizados ou que de alguma forma tenham seu nome bem recebido nos sistema cultural brasileiro). O papel da editora como agente que contribui nessas reescrituras foi confirmado pelas declarações de Machado (2009), com critérios e normas para a seleção, tradução, revisão e publicação de obras literárias.

Tomando como referência o texto de partida adotado nesta dissertação, uma edição de bolso com texto integral, não adaptado e dividido em seis capítulos, percebe-se que as três traduções tendem a guardar semelhanças entre si, por exemplo, no formato e

classificação (livros de bolso, no caso das traduções de Veríssimo e Ban, ou tipologia dos clubes de livros, no caso da tradução de Campello), na questão do preço popular (atingindo, por isso, um público maior) e por elas não apresentarem alterações relevantes na estrutura textual: são edições integrais que seguem também a divisão em seis capítulos sem título, conforme o texto de partida; o número de parágrafos é maior em relação ao texto de partida adotado, mas a quantidade de diálogos é proporcional, similar à do texto de partida. Há também similaridade na caracterização da narrativa, em terceira pessoa. A marcação dos diálogos segue a estrutura de apresentação brasileira, caracterizada pelo uso dos travessões, enquanto que no texto de partida isso é feito com aspas. Esta última observação permite concluir que as três traduções visam o público brasileiro, pois seguem a tradição textual gráfica desse sistema cultural.

Há sinais gráficos de destaque nas traduções – negrito e itálico – utilizados para dar ênfase a alguma passagem e também assinalar algum estrangeirismo. Enquanto que no texto de partida e nas traduções de Campello (1991) e Ban (2005) essas funções são evidenciadas pelo uso de itálicos, Veríssimo tende a preferir o negrito. A pontuação, em geral, segue o texto de partida, mas há também ligeiras diferenças de uma tradução para outra, dependendo do estilo de cada tradutor. Essas mudanças ou variações, entretanto, não provocam grandes alterações de sentido quando comparadas ao texto de partida.

O título da obra é idêntico em português, *Ratos e homens*, nas três traduções. Já a questão dos nomes dos personagens segue outra tendência: Myriam Campello e Ana Ban apenas transcreveram os nomes, tanto no caso em que eles são convencionais quanto no caso em que eles trazem consigo algum significado particular, conforme sugere Newmark (1988); Érico Veríssimo, entretanto, optou por traduzir alguns, como *Curley (Crespinho)* e *Slim (Magro)*, o que revela uma inconsistência quando esse tradutor transcreveu nomes que também poderiam ser traduzidos (*Crooks, George* etc.).

Nos três textos de chegada, as soluções tradutórias, por exemplo, para localidades e nomes geográficos, os três tradutores optaram, às vezes, pela transferência dos nomes estrangeiros, traduzindo o que fosse possível. A subjetividade de cada tradutor (ou de outros agentes e também a ação do tempo sobre a língua), entretanto, aponta para algumas diferenças (ou preferências): a tendência geral dos três tradutores, para localidades e nomes geográficos não é consistente, por vezes alternando entre a transferência (ocorrendo a estrangeirização) e a tradução para o português (domesticação).

As formas de tratamento e vocativos, no texto de partida, por causa das características da língua inglesa, não são marcados claramente como no uso da língua

portuguesa. Em inglês, seu uso soa mais informal do que nas traduções. Nas traduções, portanto, é a situação que define o uso.

Quanto às expressões idiomáticas e gírias do texto de partida, as três traduções, apesar das diferenças entre si, apresentam resultados que não interferem muito no que talvez Steinbeck desejasse expressar.

Os dados apontados pelo contexto sistêmico mostram que as traduções de Veríssimo, Campello e Ban atendem às expectativas de um público geral, em sua própria época, principalmente por causa da tipologia dessas reescrituras: livros de bolso (no caso de Veríssimo e Ban) ou clubes de livros (no caso de Campello), com edições de tiragens amplas, a um preço acessível. Não há, pelas características de cada tradução, uma segmentação muito evidente do público brasileiro a ser atingido, a não ser por parte da tradução de Veríssimo, pertencente à coleção Nobel da Editora do Globo, que, conforme Barcellos (2002) afirma, era voltada para obras do campo erudito. Apesar disso, a linguagem da tradução de Veríssimo é relativamente simples (principalmente por retratar personagens de baixo *status* social, na sua fala cotidiana) e, por isso mesmo, o público leitor médio não teria dificuldades para a sua leitura.

Esta característica da linguagem utilizada por Veríssimo, aliás, está de certo modo em consonância com os objetivos de Steinbeck, ou seja, elaborar um texto em linguagem simples e direta, de modo a ser lido pelas camadas mais simples da população – ou então, para que essas pessoas possam, eventualmente, ter a oportunidade de ver a obra encenada nos teatros (LI e SCHULTZ, 2005: 145). Algo semelhante pôde ser observado nas traduções de Campello e de Ban, embora o texto desta última tradutora, por vezes, seja menos direto por causa das escolhas feitas, em que as estruturas sintáticas utilizam maior número de palavras. Deve-se ressaltar que, não obstante os dialetos empregados por cada tradutor sejam diferentes, isso não depõe contra o estilo direto e a simplicidade do texto de partida, características estas que, em essência, foram mantidas nos textos de chegada em questão.

A despeito de algumas características das três traduções apontarem para o texto de partida (e.g.: estratégias estrangeirizadoras, tais como nomes e palavras transcritos conforme o texto de partida, principalmente nomes geográficos, de ruas e de lugares), conforme visto anteriormente, a maior parte das estratégias adotadas pelos tradutores é domesticadora e, portanto, refletem expectativas do público de chegada, isto é, trazem o texto de partida para o público brasileiro, adequando-o, de modo geral, aos seus costumes, a sua tradição e seu tempo. Algumas evidências, que mostram como e porque essas traduções foram traduzidas



podem ser constatadas em cada uma dessas traduções, destacando-se o papel dos tradutores e das editoras na sua produção.

Mesmo que uma tradução busque atender a alguns pressupostos e normas de seu sistema e de sua época, muitas vezes limitando o papel do tradutor, submetido a certas formas de poder e/ou autoridade, algumas vezes pode-se perceber que esse profissional pode ter um maior grau de autonomia. No caso presente, pôde-se constatar que Érico Veríssimo, em relação às tradutoras Myriam Campello e Ana Ban, foi quem provavelmente teve maior grau de autonomia para traduzir *Of mice and men*, graças ao grande papel desse escritor-tradutor desempenhado na Editora do Globo, pois, segundo afirmam Wyler (2003), Torresini (2004) e Barcellos (2002), ele era um dos maiores responsáveis pelas políticas editoriais da Editora do Globo, desde, por exemplo, a escolha das obras a serem traduzidas e publicadas, a seleção de tradutores, além do fato de ele mesmo traduzir e revisar esses produtos. Também, o simples fato de um escritor de sucesso, como Veríssimo, não só traduzir, como também assinar esses trabalhos, por si só já constituía um forte apelo comercial para o público brasileiro (WYLER, 2003).

A análise comparativa das três traduções, no que diz respeito à língua característica dos diálogos de *Of mice and men*, teve como propósito de verificar suas semelhanças, diferenças, peculiaridades e, sobretudo, como cada tradutor (e os agentes institucionais) caracterizou essa linguagem: mais formal, menos formal, mais próxima ou mais distante do texto de partida quanto às características essenciais de um dialeto estigmatizado da língua inglesa, na década de 1930, na zona rural de Soledad, Califórnia – Estados Unidos, falado, em geral, por trabalhadores de origem humilde, de baixa escolaridade.

O problema do uso diversificado da língua nas produções literárias e tentar ou não reproduzir essas variedades lingüísticas nas traduções foi abordado, em linhas gerais, no que tange o seguinte: se a opção mais fácil da “correção” dos dialetos menos prestigiados anula em grande parte os efeitos que um escritor propõe, sobretudo na reprodução da oralidade e do perfil social dos seus personagens, a tentativa de respeitar e reproduzir essas impressões num dialeto recriado na tradução, por melhor que seja, sempre terá algo de exótico em seu resultado (LANDERS, 2001: 116-117).

A impossibilidade de transposição perfeita dos dialetos estigmatizados na tradução, portanto, ao apresentar essas duas facetas (neutralizar ou imitar), colocou-se então diante do texto de *Of mice and men* e das três traduções analisadas: nos diálogos que

Steinbeck construiu, retratando o dialeto estigmatizado de trabalhadores rurais, e na proposta de cada tradutor para representar essa linguagem.

Tratando-se de uma linguagem que reproduz a oralidade, percebeu-se uma diferenciação por parte de cada tradutor. Mesmo que todas as três traduções apresentem, de modo geral, aspectos da linguagem coloquial, as variedades adotadas são bem diferentes entre si, indo de um nível mais polido (às vezes soando formal), utilizado por Veríssimo (1940), “decrecendo” em relação à norma-padrão da língua portuguesa, isto é, na coloquialidade do dialeto utilizado por Campello (1991), e na linguagem estigmatizada que Ban (2005) tentou recriar.

A tendência brasileira em adotar a norma-padrão e variedades de prestígio em lugar de variedades estigmatizadas em traduções, fenômeno apontado por Milton (2002) e localizado entre as décadas de 1940 e 1970 pode, talvez, ter desempenhado um papel central dentro do sistema de chegada brasileiro. Tal postura pode ter sido um reflexo de comportamento da recepção, agindo de acordo com as forças constituintes do sistema dominante, segundo um processo de manipulação do texto de partida que, neste caso, trata especificamente da linguagem adotada nas traduções.

A exposição do tema aqui proposto, ao estabelecer relações entre as bases da teoria da tradução na Europa dos séculos XVII e XVIII – na Inglaterra e principalmente na França – e a tradição brasileira comum de sonegar ou “trair” obras da literatura estrangeira, ao serem feitas traduções que não levam em conta a riqueza e os efeitos dos desvios da norma-padrão, desperta novas reflexões sobre o traduzir tupiniquim, na forma em que uma ideologia dominante (francesa) pode incutir, sorrateiramente, noções de “bom gosto” no público receptor das traduções, calcado em preconceitos, principalmente de ordem lingüística.

O modelo das “belas infieis” que, segundo Milton (2002), exerceu influência importante sobre a cultura brasileira até principalmente meados da 2ª Guerra Mundial parece, de alguma forma, ter influenciado a tradução que Érico Veríssimo produziu a partir de *Of mice and men*. Veríssimo, apesar de incorrer em formas coloquiais e em pequenos desvios da norma-padrão da língua portuguesa, usa uma linguagem mais formal do que as duas tradutoras, Campello (1991) e Ban (2005).

A língua possui uma natureza dinâmica, evolutiva, e não é representada apenas em seu registro formal, normativo. As suas variedades representam uma riqueza que não pode ser deixada de lado, pois conferem à literatura – um caráter que deixa transparecer impressões também mais ricas e que podem, no exemplo de Steinbeck, dar um aspecto mais verossímil conforme o perfil desses personagens. É uma questão complexa, entretanto, tentar reproduzir

os efeitos de variedades lingüísticas estigmatizadas em traduções, restando ao tradutor optar pelo modo tradicional ou então, envolver-se na árdua tarefa de recriar um dialeto.

A proposta de Pym (2000) sobre a tradução de variedades lingüísticas, convergente em muitos aspectos com Esteves (2005), parece ser adequada em muitas dessas situações: não se trata de uma *mimesis* lingüística que preconiza traduzir dialeto por dialeto numa pretensão inalcançável, mas sim, apresentar uma linguagem na tradução que apenas apresente os marcadores essenciais da língua traduzida, caracterizando-a segundo o seu papel desempenhado em seu contexto de origem.

Todavia, a questão da linguagem estigmatizada, como no exemplo de *Of mice and men*, permanece fruto de uma discussão sem respostas definitivas. Apesar das diferenças relativas aos dialetos que podem ser escolhidos por cada tradutor e das possíveis perdas ou acréscimos advindas de manipulações, cada tradução cumpre um propósito segundo o contexto em que foi concebida.

O caminho percorrido por esta pesquisa de mestrado, dialogando com vários pontos de vista teóricos, pode contribuir para o estudo e a prática da tradução literária, deixando alguns pontos aclarados, mas ao mesmo tempo mantém outras questões que não podem ser resolvidas de modo categórico, definitivo, por exemplo, o que se afirmou acima acerca da tradução de dialetos estigmatizados. Podem-se entrever caminhos possíveis, porém, cada caso merece atenção específica.

Diante do que foi exposto, percebe-se que a tradução, entendida como reescritura, é um modo variável de reelaborar textos, segundo perspectivas não só diferentes, mas também mutáveis, dinâmicas. Assim sendo, não pode existir “a tradução”, mas tão somente “uma tradução possível”, moldada de acordo com propósitos possíveis, mediante forças, desejos e expectativas às vezes atendidas satisfatoriamente ou não, segundo o universo multicultural e complexo da recepção inserida em polissistemas culturais. Logo, existe um processo infinito, incessante, em que cada nova tradução atende a novas expectativas, mas nem por isso pode-se julgar traduções anteriores como inferiores ou menos adequadas, pois cada uma dessas reescrituras atende a propósitos de seu próprio contexto, em sua própria época.

## REFERÊNCIAS

### 1. Obras de John Steinbeck e suas respectivas traduções

STEINBECK, John. *Of mice and men*. Oxford: Heineman Educational Books Ltd, s.d.

\_\_\_\_\_. *Ratos e homens*. Tradução de Ana Ban. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2005.

\_\_\_\_\_. *Ratos e homens*. Tradução de Érico Veríssimo. Coleção Nobel. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1940.

\_\_\_\_\_. *Ratos e homens*. Tradução de Érico Veríssimo. Rio de Janeiro: Editorial Bruguera, 1968.

\_\_\_\_\_. *Ratos e homens*. Tradução de Myriam Campello. São Paulo: Círculo do Livro, 1991.

\_\_\_\_\_. *The grapes of wrath*. London: Penguin Books, 2002.

### 2. Obras e outras referências citadas

AMADO, Jorge. *Terras do sem fim*. São Paulo: Record, 1942. Disponível em: <[http://groups.google.com/group/Viciados\\_em\\_Livros](http://groups.google.com/group/Viciados_em_Livros)>. Acesso em 21 de outubro de 2008.

ANDRADE, Ana Maria Bernardes de. *A velhacaria nos paratextos de Tutaméia – terceiras estórias*. Dissertação de mestrado. Campinas – SP: Universidade Estadual de Campinas, 2004, 157 p. Disponível em: <<http://libdigi.unicamp.br/document/?code=vtls000317257>>. Acesso em 18 de maio de 2009.

ANDRADE, Carlos Drummond de. Antigamente. In: *Quadrante* (1962), obra coletiva reproduzida em *Caminhos de João Brandão*, José Olympio, 1970. Disponível em: <<http://www.algumapoesia.com.br/drummond/drummond07.htm>> Acesso em 27 de novembro de 2008.

ARNOLD, Martin. Making books: Of mice and men and Novelis. *The New York Times*. Nova York, 7 de fev. 2002. Disponível em: <<http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=9A05E6D71F3DF934A35751C0A9649C8B63>>. Acesso em 31 de dezembro de 2008.

BAGNO, Marcos. *A norma oculta: língua e poder na sociedade brasileira*. 4ª ed., São Paulo: Parábola Editorial, 2005.

\_\_\_\_\_. *Preconceito lingüístico: o que é, como se faz*. 40ª ed., São Paulo: Loyola, 2006.

BAKER, Mona. *In other words: A coursebook on translation*. Londres e Nova York: Routledge, 1992.

\_\_\_\_\_. Corpus linguistics and translation studies: implications and applications. In: BAKER, Mona, FRANCIS, Gill e TOGNINI-BONELLI, Elena. *Text and technology: in honour of John Sinclair*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Co, 1993, p. 233-250.

\_\_\_\_\_. (Ed.) *Routledge encyclopedia of translation studies*. London: Routledge, 1998.

BAN, Ana. *Blog*. Disponível em: <<http://anaban.blogspot.com/>>. Acesso em 30 de junho de 2007.

BAN, Ana. Questionário respondido em 9 de julho de 2008.

BARBOSA, Heloísa Gonçalves. *Procedimentos técnicos da tradução: uma nova proposta*. 2ª ed. Campinas-SP: Pontes, 2004.

BARCELLOS, Marília de Araújo. *O editor Érico Veríssimo e a produção editorial da Globo*. In: XXV CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 2002, Salvador, DC. Anais da INTERCOM Online. Salvador, 2002. Disponível em: <[http://intercom.org.br/papers/nacionais/2002/Congresso2002\\_Anais/2002\\_NP4barcellos.pdf](http://intercom.org.br/papers/nacionais/2002/Congresso2002_Anais/2002_NP4barcellos.pdf)>. Acesso em 14 de abril de 2009.

BASE NACIONAL DE DADOS BIBLIOGRÁFICOS (Catálogo Colectivo das Bibliotecas Portuguesas). Disponível em: <<http://opac.porbase.org/ipac20/ipac.jsp?session=11974TB726C14.410279&menu=search&aspect=basic&npp=20&ipp=20&profile=porbase&ri=&term=john+steinbeck+ratos+e+homens+correia+alves&index=.GW&aspect=basic#focus>>. Acesso em 31 de dezembro de 2008.

BASSNETT, Susan. *Estudos de tradução: fundamentos de uma disciplina*. Tradução de Vivina de Campos Figueiredo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003.

\_\_\_\_\_. From comparative literature to translation studies. In: *Comparative literature*. Oxford, UK and Cambridge, USA: Blackwell, 1993, p. 138-161.

\_\_\_\_\_ e LEFEVERE, André (Ed.). *Constructing cultures: essays on literary translation*. Clevedon: Multilingual Matters, 1998.

\_\_\_\_\_ e TRIVEDI, Harish (Ed.). Introduction. In: \_\_\_\_\_ *Post-colonial translation: theory and practice*. Londres e Nova York: Routledge, 1999, p. 1-18.

BIBLIOTECA GERAL DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA. Disponível em: <[http://webopac.sib.uc.pt/search\\*por~S0/q?author=steinbeck%2C+john&title=Ratos+e+homens&searchscope=74&sortdropdown=t&x=22&y=16](http://webopac.sib.uc.pt/search*por~S0/q?author=steinbeck%2C+john&title=Ratos+e+homens&searchscope=74&sortdropdown=t&x=22&y=16)>. Acesso em 17 de dezembro de 2008.

BENJAMIN, Walter. A tarefa: renúncia do tradutor. In: HEIDERMAN, Werner (Org.). *Clássicos da Teoria da Tradução*. Vol. 1. Florianópolis: UFSC, 2001.

BURLINGTON PUBLIC LIBRARY. Disponível em: <<http://catalog.mvlc.org/ipac20/ipac.jsp?profile=mbu&limit=LO01+%3D+mbu&index=.GW&term=Of+mice+and+men+Steinbeck+John+1902+1968#focus>>. Acesso em 14 de dezembro de 2008.

CÂMARA JR., Joaquim Mattoso. *Dicionário de lingüística e gramática*. 12ª ed. Petrópolis: Vozes, 1985.

CÂNDIDO, Antônio. *Formação da literatura brasileira*. 4ª ed. São Paulo: Martins, 1975.

CARPEAUX, Otto Maria. Introdução. In: STEINBECK, John. *Ratos e homens*. Tradução de Érico Veríssimo. Rio de Janeiro: Editorial Bruguera, 1968, p. 5-13.

CATFORD, John C. *Uma teoria lingüística da tradução*. Tradução do Centro de Especialização de Tradutores de Inglês do Instituto de Letras da Pontifícia Universidade Católica de Campinas. São Paulo: Cultrix, 1980.

CHESTERMAN, Andrew. *From 'is' to 'ought': laws, norms and strategies in translation studies*. Target, Amsterdam, v. 5.1, p. 1-20, 1993.

CHRISTIANA, Cynthia. *Lennie's and George's nonstandard use of English as seen in John Steinbeck's "Of mice and men"*. 2001. 49 f. Monografia. Petra Christian University, Surabaya, 2001. Disponível em: <<http://digilib.petra.ac.id/viewer.php?page=1&submit.x=0&submit.y=0&qual=high&fname=/jiunkpe/s1/sing/2001/jiunkpe-ns-s1-2001-11496052-429-mice-chapter1.pdf>>. Acesso em 24 de março de 2009.

COLEÇÃO CADERNOS DE PESQUISA TEATRO DE ARENA, 2008, p. 16. Disponível em: <<http://www.centrocultural.sp.gov.br/cadernos/lightbox/lightbox/pdfs/Teatro%20de%20Arena.pdf>>. Acesso em 12 de dezembro de 2008.

CORCI, Danilo. Biografia de John Steinbeck do *site Speculum*, datada em 14 de agosto de 2002. Disponível em: <[http://www.speculum.art.br/module.php?a\\_id=6](http://www.speculum.art.br/module.php?a_id=6)>. Acesso em 3 de junho de 2009.

COSTA, Walter Carlos. *A linguistic approach to the analysis and evaluation of translated texts*. Birmingham, 1992, 316 f. Tese (PhD). School of English Faculty of Arts University of Birmingham, 1992. Disponível em: <<http://www.pget.ufsc.br/publicacoes/professores.php?autor=14>>. Acesso em 07 de dezembro de 2007.

CRYSTAL, DAVID. *The Cambridge encyclopedia of the English language*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

\_\_\_\_\_. *The Cambridge encyclopedia of language*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

DARIN, Leila. A mediação crítica do tradutor e do intérprete em contextos interculturais. *Tradução e comunicação*, Brasil, v. 0, n. 15, p. 65-71, 2006. Disponível em: <<http://sare.unianhanguera.edu.br/index.php/rtcom/article/view/127/126>>. Acesso em 30 de maio de 2009.

DOUTHAT, Ross e HOPSON, David. *SparkNote on Of mice and men*. Disponível em: <<http://www.sparknotes.com/lit/micemen/>>. Acesso em 31 de dezembro de 2008.

ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. *Teatro – personalidades – Gianfrancesco Guarnieri*. Disponível em:

<[http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia\\_teatro/index.cfm?fuseaction=personalidades\\_biografia&cd\\_verbete=751](http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=personalidades_biografia&cd_verbete=751)>. Acesso em 31 de dezembro de 2008.

ENGLISH RESOURCES. *Of mice and men*.

<<http://www.newi.ac.uk/englishresources/workunits/ks4/fiction/ofmicemen/smallheath/themes.html>>. Acesso em 29 de dezembro de 2008.

ESTEVES, Lenita Maria Rimoli. Algumas reflexões sobre a ética na tradução. *Estudos lingüísticos*, São Paulo, XXXIV, p. 340-344, 2005. Disponível em:

<<http://www.gel.org.br/estudoslinguisticos/edicoesanteriores/4publica-estudos-2005/4publica-estudos-2005-pdfs/algumas-reflexoes-618.pdf?SQMSESSID=a38ffc79c82bcbe561e1c641326fd16c>>. Acesso em 2 de maio de 2009.

EVEN-ZOHAR, Itamar. *Papers in culture research*. Tel-Aviv: The Porter Chair of Semiotics, 2005. Disponível em: <<http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/books/EZ-CR-2005.pdf>>. Acesso em 20 de maio de 2009.

\_\_\_\_\_. Polysystem studies. *Poetics today: international journal for theory and analysis of literature and communication*, v. 11, n. 1. 1990. Disponível em

<<http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/books/ez-pss1990.pdf>>. Acesso em 21 de novembro de 2008.

\_\_\_\_\_. The function of the literary polysystem in the history of literature. *Papers in historical poetics*. The Porter Institute for Poetics and Semiotics. Tel Aviv: Tel Aviv University, 1978, p. 11-13. Disponível em: <<http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/books/index.html>>. Acesso em 27 de maio de 2009.

\_\_\_\_\_. The relations between primary and secondary systems in the literary polysystem. *Papers in historical poetics*. The Porter Institute for Poetics and Semiotics. Tel Aviv: Tel Aviv University, 1978, p. 14-20. Disponível em:

<<http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/books/index.html>>. Acesso em 27 de maio de 2009.

FIGUEIREDO, Vivina Almeida Carreira de Campos. Joyce em português europeu: as funções dos paratextos em *Dubliners* e *A portrait of the artist as a young man*. *O Língua – Revista Digital sobre Tradução*, nº 5, dez. 2004. Disponível em: <<http://cvc.instituto-camoes.pt/olingua/05/lingua02.html>>. Acesso em 18 de maio de 2009.

FROMKIM, Victória e RODMAN, Robert. *Introdução à linguagem*. Tradução de Isabel Casanova. Coimbra: Livraria Almedina. 1993.

GARCEZ, Pedro de Moraes. *English into Brazilian Portuguese: the problems of translating address in literary dialogue*. *Ilha do Desterro*, nº 28. Florianópolis: Editora da UFSC, 2º semestre de 1992, p. 156-165.

GENETTE, Gérard. *Paratexts: thresholds of interpretation*. Tradução de Jane E. Lewin. Cambridge, New York, Melbourne: Cambridge University Press, 1997.

GOMES, Carla Milhazes. “Ratos e homens” de John Steinbeck. Blog *À Margem*, 23 de setembro de 2007. Disponível em: <<http://amargemblog.blogspot.com/2007/09/ratos-e-homens-de-john-steinbeck.html>>. Acesso em 3 de junho de 2009.

HAEBIG et al. *Apple Learning Interchange – Rediscovering Steinbeck: technology environments to support teaching the literature of John Steinbeck*. Disponível em: <<http://edcommunity.apple.com/ali/print.php?itemID=12423>>. Acesso em 29 de dezembro de 2008.

HALLEWELL, Laurence. *O livro no Brasil: sua história*. São Paulo: T.A. Queiroz; Editora da Universidade de São Paulo, 1985.

HART, James D. e LEININGER, Philip W. Naturalism. *The Oxford companion to American literature*. Oxford University Press. 1995. Disponível em: <<http://www.encyclopedia.com/doc/1O123-Naturalism.html>>. Acesso em 20 de dezembro de 2008.

HATJE-FAGGION, Válmí. *The translator’s discursive presence in translated discourse: Machado de Assis’ five novels in English multiple translations*. 2001, 303 f. Tese (Doutorado). Coventry, UK: University of Warwick, 2001.

\_\_\_\_\_. *A migração de contos machadianos: intervenções na (re)apresentação em língua inglesa*. In: X CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC (Lugares dos Discursos - Mesa 8: O lugar dos contos de Machado de Assis), 2006, 13p. CD-ROM. ISBN: 978-85-98402-04-8. Disponível em: <[http://www.idelberavelar.com/abralic/txt\\_31.pdf](http://www.idelberavelar.com/abralic/txt_31.pdf)>. Acesso em 10 de janeiro de 2009.

HAYWOOD, Louise M. Cultural issues in translation. In: HAYWOOD, L. M. *The translation emergency tool kit. # 4*. University of Cambridge, 2005 Disponível em <<http://www.mml.cam.ac.uk/call/translation/toolkit/4/>>. Acesso em 28 de outubro de 2008.

HERMANS, Theo. Translation and normativity. In: SCHAEFFNER, Christina (Ed.). *Translation and norms*. Current Issues in Language & Society, vol. 5, nº 1 e 2, p. 50-71. Clevedon: Multilingual Matters, 1998.

\_\_\_\_\_. On translating proper names, with reference to De Witte and Max Havelaar. In: WINTLE, Michael. *Modern Dutch studies*. Londres: Athlone, 1988, pp. 11-13.

\_\_\_\_\_. *The translator’s voice in translated narrative*. Target, vol. 8, nº 1, 1996, p. 23-48.

HISTÓRIA – 35 ANOS DE IDÉIAS E AVENTURAS. *L & PM Editores*. Disponível em: <<http://www.lpm-editores.com.br/v3/site/default.asp?TroncoID=805133&SecaoID=845253&SubsecacaoID=384748>> Acesso em 24 de dezembro de 2008.

HOLMES, James S. et al. (Ed.). *The nature of translation: essays on the theory and practice of literary translation* (The Hague: Mouton, 1970).



HOLMES, Kenneth H. John Steinbeck in translation: sources of bibliographic information about foreign editions. In: *Steinbeck studies*. Volume 15, Number 1, University of Idaho Press, Spring 2004, p. 22-40. Disponível em: <[http://muse.jhu.edu/journals/steinbeck\\_studies/v015/15.1holmes01.html](http://muse.jhu.edu/journals/steinbeck_studies/v015/15.1holmes01.html)>. Acesso em 23 de dezembro de 2008

HORNBY, A. S. *Oxford advanced learner's dictionary of current English*. 6<sup>th</sup> ed. Oxford, New York: Oxford University Press, 2000.

INDEX TRANSLATIONUM. Disponível em: <[http://databases.unesco.org/xtrans/a/openisis.a?a=steinbeck&stxt\\_1=&stxt\\_2=&stxt\\_3=&sl=ENG&l=POR&c=&pla=&pub=&tr=&e=&udc=&d=&from=&to=&tie=and](http://databases.unesco.org/xtrans/a/openisis.a?a=steinbeck&stxt_1=&stxt_2=&stxt_3=&sl=ENG&l=POR&c=&pla=&pub=&tr=&e=&udc=&d=&from=&to=&tie=and)>. Acesso em 23 de dezembro de 2008.

JORNAL DO COMÉRCIO. Disponível em <[http://jcrs.uol.com.br/Comercial/cadernos/emprcent\\_11.aspx](http://jcrs.uol.com.br/Comercial/cadernos/emprcent_11.aspx)>. Acesso em 31 de maio de 2009.

JOYCE, James. *Ulysses*. Tradução de Bernardina da Silveira Pinheiro. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

\_\_\_\_\_. *Ulysses. The project Gutenberg e-book*. Disponível em: <<http://onlinebooks.library.upenn.edu/webbin/gutbook/lookup?num=4300>>. Acesso em 10 de agosto de 2007.

JUNIOR, Celso Ferrarezi. *Quando só se pára andando*: minúsculo estudo de expressões idiomáticas de Guajará-Mirim. Centro de Pesquisas Lingüísticas da Amazônia – Universidade Federal de Rondônia, s.d. Disponível em: <<http://www.unir.br/~albertolinscaldas/quandososeparaandando.htm>>. Acesso em 06 de novembro de 2008.

LAMBERT e VAN GORP. On describing translations. In: HERMANS, Theo (Ed.). *The manipulation of literature: studies in literary translation*. New York: St. Martins, 1985, p. 42-53.

LANDERS, Clifford E. *Literary translation: a practical guide*. Clevedon, Buffalo, Toronto, Sydney: Multilingual Matters LTD, 2001.

LANGACKER, Ronald W. A linguagem na sociedade. In: LANGACKER, Ronald W. *A linguagem e sua estrutura: Alguns Conceitos Lingüísticos Fundamentais*. Tradução de Gilda Maria Corrêa de Azevedo. Rio de Janeiro: Vozes, 1972, p. 51-67.

LEFEVERE, André. Mother Courage's cucumbers: text, system and refraction in a theory of literature. *Modern Language Studies*, v. 12, p. 3-20, 1982.

\_\_\_\_\_. *Translation, rewriting and the manipulation of literary fame*. London, New York: Routledge, 1992.

\_\_\_\_\_. *Translating literature: practice and theory in a comparative literature context*. 2<sup>a</sup> ed. Nova York: 1994.

\_\_\_\_\_. Why waste our time on rewrites? The trouble with interpretations and the role of rewriting in an alternative paradigm. In: HERMANS, Theo (Ed.). *The Manipulation of literature: studies in literary translation*. New York: St. Martin's Press, 1985, p. 215-243.

LI, Luchen e SCHULTZ, Jeffrey. *Critical companion to John Steinbeck: a literary reference to his life and work*. New York: Facts On File, Inc., 2005.

LOPES, Jonas. *A América de John Steinbeck*. Disponível em: <<http://www.digestivocultural.com/colunistas/coluna.asp?codigo=1689>>. Acesso em 3 de junho de 2009.

LYONS, John. *Lingua(gem) e lingüística: uma introdução*. Tradução de Marilda Winkler Averbug e Clarisse Sieckenius de Souza. Rio de Janeiro: Guanabara S.A., 1987.

MACHADO, Ivan Pinheiro. Questionário respondido em de fevereiro de 2009.

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. Dom Casmurro. In: *Obras completas de Machado de Assis*, vol. I. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

MACKSEY, Richard. Foreword. In: GENETTE, Gérard. *Paratexts: thresholds of interpretation*. Tradução de Jane E. Lewin. Cambridge, New York, Melbourne: Cambridge University Press, 1997, p. xi-xxii.

MARTINS, Márcia A. P. *Shakespeare no Brasil: traduções brasileiras do cânone shakespeariano*. In: XI CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC. 2008, São Paulo, DC Anais Online, 2008. Disponível em: <[http://www.abralic.org.br/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/065/MARCIA\\_MARTINS.pdf](http://www.abralic.org.br/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/065/MARCIA_MARTINS.pdf)>. Acesso em 27 de abril de 2009.

MILTON, John. *Tradução: teoria e prática*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

\_\_\_\_\_. *O Clube do Livro e a tradução*. Bauru: EDUSC, 2002.

MORSBERGER, Robert E. *Steinbeck and censorship*. Pomona: California State Polytechnic University, 2003. Disponível em: <<http://www.csupomona.edu/~jis/2003/Morsberger.pdf>>. Acesso em 29 de dezembro de 2008.

NEWMARK, Peter. *A textbook of translation*. New York and London: Prentice Hall, 1988.

NOGUEIRA JR, Arnaldo. *Releituras – resumo biográfico e bibliográfico: Érico Veríssimo*. Disponível em: <[http://www.releituras.com/everissimo\\_bio.asp](http://www.releituras.com/everissimo_bio.asp)>. Acesso em 30 de junho de 2007.

OF MICE AND MEN. Direção: Gary Sinise. Produção: Alan Bloomquist, Russel Smith e Gary Sinise. Intérpretes: Gary Sinise, John Malkovitch, Ray Walston, Casey Siemiaszko e outros. Culver City – Califórnia: Metro-Goldwyn-Meyer/Universal Artists, 1992. 1 VHS (110 min.), color.

OLIVEIRA, Lívio Lima de. *A revolução da brochura: experiências de edição de livros acessíveis no Brasil a partir dos anos 1960*. In: XXX CONGRESSO BRASILEIRO DE

- CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO. 2007. São Paulo, DC Anais on-line. 2007, Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2007/resumos/R0826-1.pdf>>. Acesso em 20 de março de 2009.
- OLIVEIRA, Ubiratan Paiva de. O polissistema literário identificado por Even-Zohar. In: *ORGANON (24) – Literatura comparada: diálogos e tendências*, vol. 10, nº 24. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1996, p. 67-74.
- ORWELL, George. *Animal farm*. Pearson Education Limited: Edinburgh Gate, Harlow, Essex, 2001.
- \_\_\_\_\_. *A revolução dos bichos*. Tradução de Heitor Aquino Ferreira. São Paulo: Editora Globo, 2000.
- PARINI, Jay. *John Steinbeck – uma biografia*. Tradução de Alda Porto e Marcos Santarrita. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 1998.
- PAZ, Octavio. *Traducción: literatura y literalidad*. Barcelona: Tusquets Editor, 1971.
- PEDERSEN, Viggo. Description and criticism: some approaches to the English translations of Hans Christian Andersen. In: TROSBORG, Anna (ed.). *Text typology and translation*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 1997.
- PINHEIRO, Bernardina da Silveira. Introdução. In: JOYCE, James. *Ulisses*. Tradução de Bernardina da Silveira Pinheiro. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005, p. xv.
- PLATT, John, PLATT, Heidi e RICHARDS, Jack C. *Dictionary of language teaching and applied linguistics*. 2ª ed. Reino Unido: Longman Group, 1992.
- PYM, Anthony. Translating linguistic variation: parody and the creation of authenticity. In: VEGA, Miguel A. e MARTÍN-GAITERO, Rafael (ed.). *Traducción, Metrópoli y Diáspora*. Madrid: Universidade Complutense de Madrid, 2000, p. 69-75. Disponível em: <<http://www.tinet.org/~apym/on-line/translation/authenticity.html>>. Acesso em 16 de maio de 2009.
- RÓNAI, Paulo. *Escola de tradutores*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.
- ROSA, Alexandra Assis. *The negotiation of literary dialogue in translation: forms of address in Robinson Crusoe translated into Portuguese*. Target 12: 1. Amsterdam: John Benjamins, 2000, p. 31-62.
- SANTOS, Marisa Bispo dos. *Boule de Suif, de Guy de Maupassant: transformação e permanência na adaptação de Paulo Mendes Campos para jovens leitores*. 2008. 176 f. Dissertação (Mestrado). Unidade da Instituição, Universidade de Brasília, Brasília, 2008.
- SANTOS, Sebastião Lourenço dos. Variações lingüísticas: o confronto das equivalências e choque dos contrários. *Revista Eletrônica UTP*, 2000. Disponível em: <<http://www.utp.br/eletras/ea/eletras1/art04.htm>>. Acesso em 02 de dezembro de 2008.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de lingüística geral*. Tradução de Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein. 6ª ed. São Paulo: Cultrix Ltda., 1974.

SCLIAR, Moacyr. Steinbeck descobre a América. *Veja On-Line*, edição 1857, 9 de junho de 2004. Disponível em: <[http://veja.abril.com.br/090604/p\\_160.html](http://veja.abril.com.br/090604/p_160.html)>. Acesso em 01 de junho de 2009.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Do gênio da língua ao tradutor como gênio*. *DELTA*, 2003, v. 19, n. spe, p. 175-191. ISSN 0102-4450. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/delta/v19nspe/11.pdf>>. Acesso em 31 de dezembro de 2008.

SEPPÄLÄ, Johanna. *Vernacular English in John Steinbeck's Of mice and men*. A FAST-US-(TRENK2) Introduction to American English – Second Paper – The FAST Area Studies Program. Department of Translation Studies, University of Tampere. Finlândia: Tampere, 2008. Disponível em: <<http://www.uta.fi/~johanna.e.seppala/Final%20Version%20Vernacular%20English%20in%20John%20Steinbeck.pdf>>. Acesso em 18 de março de 2009.

SHUTTLEWORTH, Mark. Polysystem theory. In: BAKER, Mona (Ed.). *Routledge encyclopedia of translation studies*. London: Routledge, 1998.

SNELL-HORNBY, Mary. *Translation studies: an integrated approach*. Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins, 1988.

SPILLER, Robert E. *O ciclo da literatura norte-americana: ensaio crítico-histórico*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1967.

STEPHAN, Ed. *Steinbeck: Of mice and men: printing history*. Disponível em: <<http://www.edstephan.org/Steinbeck/mice.html>>. Acesso em 22 de julho de 2009.

STUDYING OF MICE AND MEN. Disponível em: <<http://www.universalteacher.org.uk/prose/ofmiceandmen.htm#13>>. Acesso em 29 de dezembro de 2008.

THE NATIONAL STEINBECK CENTER. Disponível em <<http://www.steinbeck.org/MainFrame.html>>. Acesso em 01 de junho de 2009.

TO A MOUSE – A POEM BY ROBERT BURNS – STUDY GUIDE. Disponível em: <<http://www.cummingsstudyguides.net/Guides4/Mouse.html>>. Acesso em 29 de dezembro de 2008.

TORRESINI, Elizabeth W. Rochadel. As coleções da Livraria do Globo de Porto Alegre (1930 a 1950). In: *I Seminário brasileiro sobre livro e história*. 2004, Rio de Janeiro, Editorial. FCRB – UFF/PPGCOM – UFF/LIHED. 2004. Disponível em: <<http://www.livroehistoriaeditorial.pro.br/pdf/elizabethtorresini.pdf>>. Acesso em 13 de abril de 2009.

TOURY, Gideon. The nature and role of norms in translation. In: TOURY, Gideon. *Descriptive translation studies and beyond*. Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins, 1995:

53-69. Disponível em: <<http://spinoza.tau.ac.il/~tourney/works>>. Acesso em 21 de outubro de 2008.

TRASK, R. L. *Dicionário de linguagem e lingüística*. Tradução e adaptação de Rodolfo Ilari. São Paulo: Contexto, 2004.

VENUTI, Lawrence. Strategies of translation. In: BAKER, Mona (Ed.). *Routledge encyclopedia of translation studies*. Londres: Routledge, 1998, p. 240.

\_\_\_\_\_. Introduction. In: *Rethinking translation*. Londres: Routledge, 1992, p. 1-17.

\_\_\_\_\_. *The translator's invisibility: a history of translation*. Londres e Nova York: Routledge, 1995. Disponível em: <<http://www.scribd.com/doc/8026313/The-Translators-Invisibility>>. Acesso em 09.03.2009.

VIEIRA, Else Ribeiro Pires (Org) *Teorizando e contextualizando a tradução*. Belo Horizonte: UFMG/ FALE, 1996.

WILLER, Cláudio. Ivan Pinheiro Machado: A leitura no Brasil e os pockets da L&PM Editores. *Agulha – Revista de Cultura*, Fortaleza e São Paulo, n. 65, set/out de 2008. Disponível em: <<http://www.revista.agulha.nom.br/ag65machado.htm>>. Acesso em 20 de março de 2009.

WYLER, Lia. *Línguas, poetas e bacharéis: uma crônica da tradução no Brasil*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

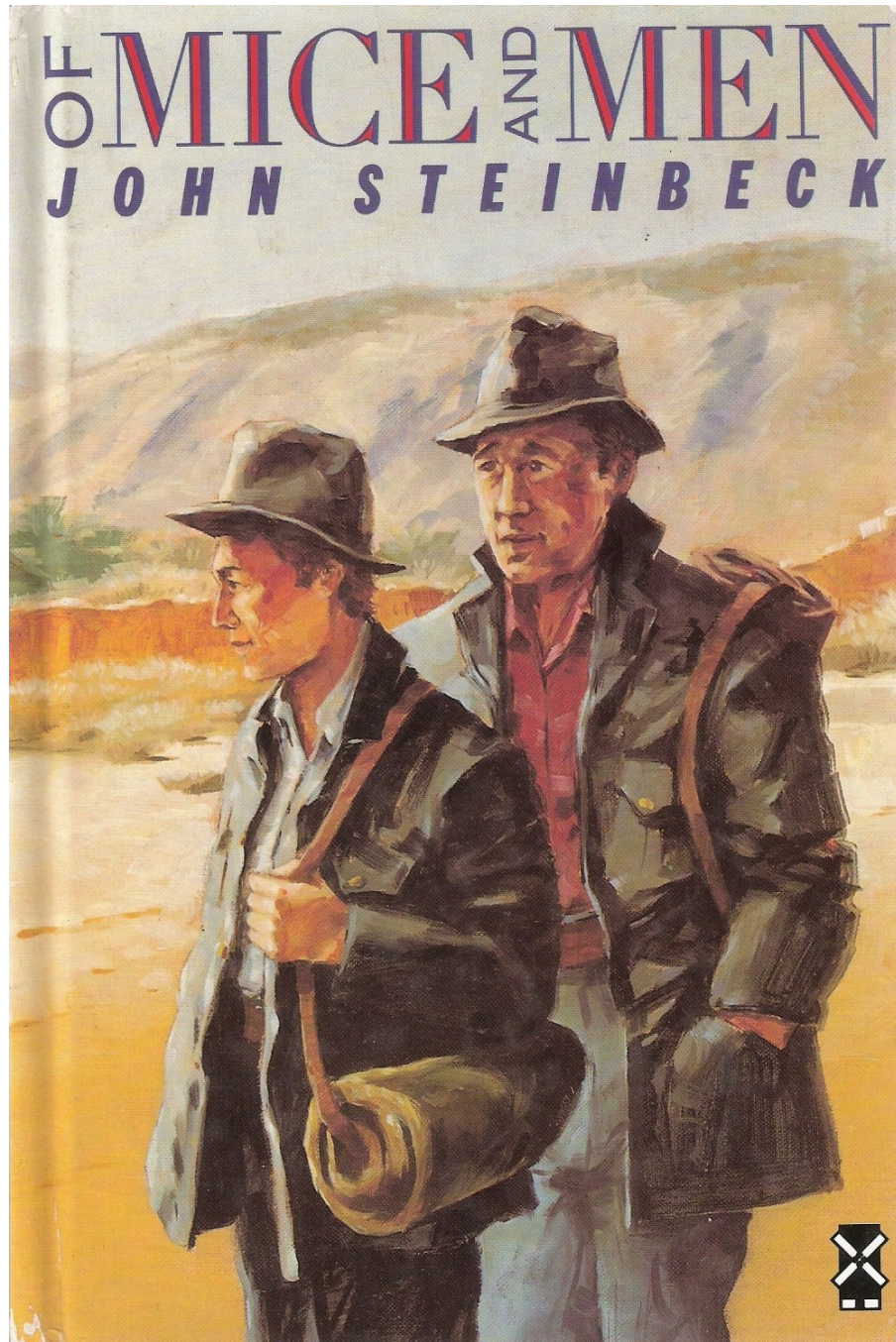
YULE, George. *The study of language*. 3rd ed. New York: Cambridge University Press, 2006.

ZABEL, Morton Dauwen. A arte da ficção nos Estados Unidos. Tradução de Célia Neves. In: MORAIS, Vinícius de (Org.). *Contos Norte-Americanos*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004, p. 11-46.

## **ANEXOS**

**ANEXO I – EDIÇÕES DE *OF MICE AND MEN*/RATOS E HOMENS**

**A) *Of mice and men*. Oxford: Heineman Educational Books Ltd, s.d.**



**Fig. 1 - capa**



## OF MICE AND MEN

George and Lennie are migrant American labourers. George protects his strong but stupid friend and shares with him a dream of one day settling down and farming their own land. Lennie will look after the rabbits and they will be answerable to no-one. Can the great American dream come true for this hopeful couple?

ISBN 0 435 12095 6

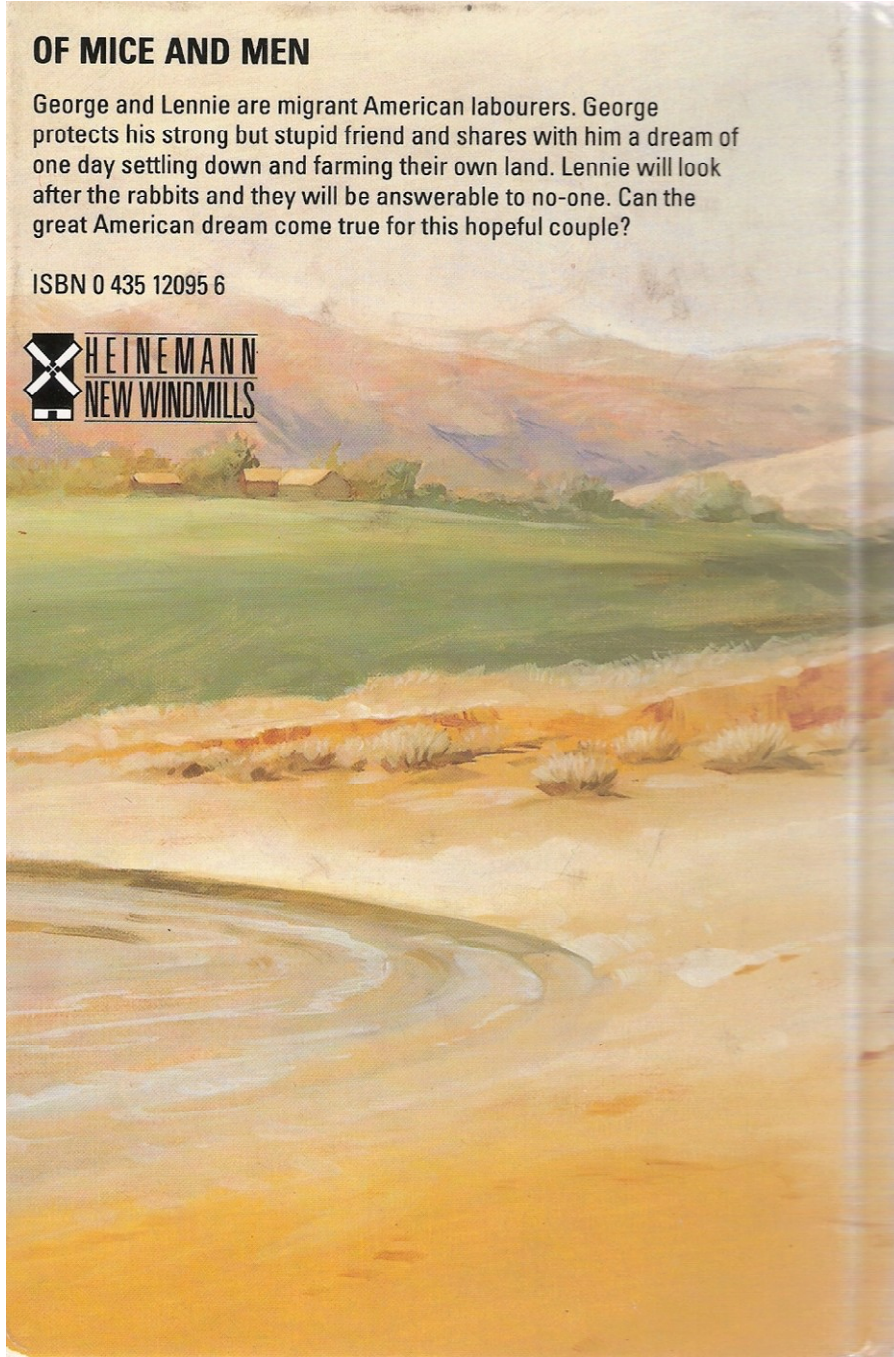


Fig. 2 – contracapa.





### **OF MICE AND MEN**

Of Mice and Men is the deeply moving story of an unusual friendship. Lennie is an affectionate giant with the mind of a child. George has travelled with him for many months as they move around to find work. George grows close to Lennie, despite the trouble Lennie's innocence and strength bring on them both. George becomes Lennie's defender – protecting him from others, and from himself.

Lennie loves animals, and desperately wants to be able to look after a pet of his own, but his innocence and love of beautiful things in nature can only lead to tragedy, for himself and for his friend.

**Fig. 3 - 1ª folha de rosto**

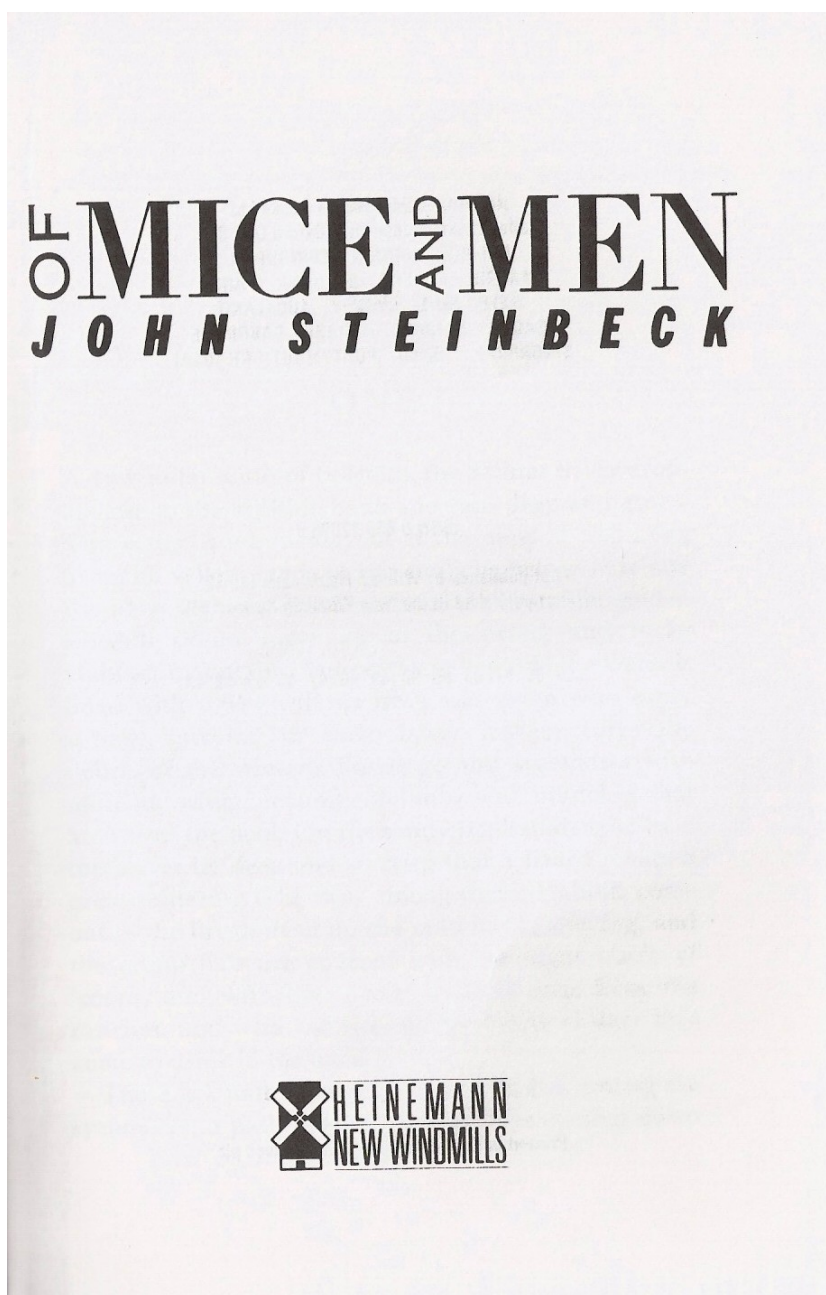


Fig. 4 - 2ª folha de rosto

B) *Ratos e homens*. Tradução de Érico Veríssimo.  
Porto Alegre: Livraria do Globo, 1940.



Fig. 5 - capa



## O autor mais discutido do mundo!

Fiel ao seu programa de possibilitar ao público brasileiro a leitura das maiores obras da literatura mundial contemporânea, a LIVRARIA DO GLOBO apresenta

### JOHN STEINBECK



um dos escritores atualmente mais em evidência e mais discutido. Seus livros "Ratos e Homens" (Of Mice and Men") e "As Vinhas da Ira" (The Grapes of Wrath) estão provocando enorme celeuma nos Estados- Unidos. Em alguns Estados estes livros foram queimados em público e proibida a sua venda. Em compensação, noutros Estados receberam verdadeira consagração, sendo filmados pelas companhias cinematográficas e representados durante meses no palco dos principais teatros.

A razão desta imensa popularidade reside no fato de que Steinbeck pouco se preocupa com a beleza da linguagem, que, em determinados trechos é bastante rude e mesmo pouco polida. Preocupa-se mais em apresentar objetivos e a realidade nua e crua dos fatos, descrevendo-os de uma forma intensamente dramática, realista e humana, inspirando-nos sentimentos de revolta e compaixão.

Bem disse um consagrado crítico americano, declarando que "a pena de Steinbeck é infinitamente mais poderosa do que muitas espadas".

#### RATOS E HOMENS

A história de um gigante com força indômita mas com mentalidade infantil. Gostava de acariciar o pêlo sedoso dos animais: coelhos, passarinhos e ratos... Mas era um prazer perigoso, uma volúpia que matava, uma carícia fatal! Um dia, uma jovem bonita o convidou a acariciar seus cabelos sedosos... O resto desta história fantástica Steinbeck nos conta neste livro excitante, cheio de pungente realismo e intensa vibração.

#### AS VINHAS DA IRA

A crônica homérica de uma família de lavradores. Reduzida à extrema miséria por uma terrível tempestade de areia em Oklahoma, que arruinou completamente suas colheitas, a família Joad decide emigrar para a Califórnia, a terra da promessa. E nesta jornada histórica, verdadeira epopéia, surgem caracteres humanos cujas lutas, humores, cujas lágrimas e maneira de encarar a vida jamais poderão ser esquecidos!

"As Vinhas da Ira" constitui um tremendo libelo de protesto e um angustioso grito de compaixão. Uma história que merece ser lida e recontada. "É o 'Les Misérables' norte-americano", — Gustav Alexander Woolcott.

Edições da LIVRARIA DO GLOBO — P. Alegre

Fig. 6 - contracapa

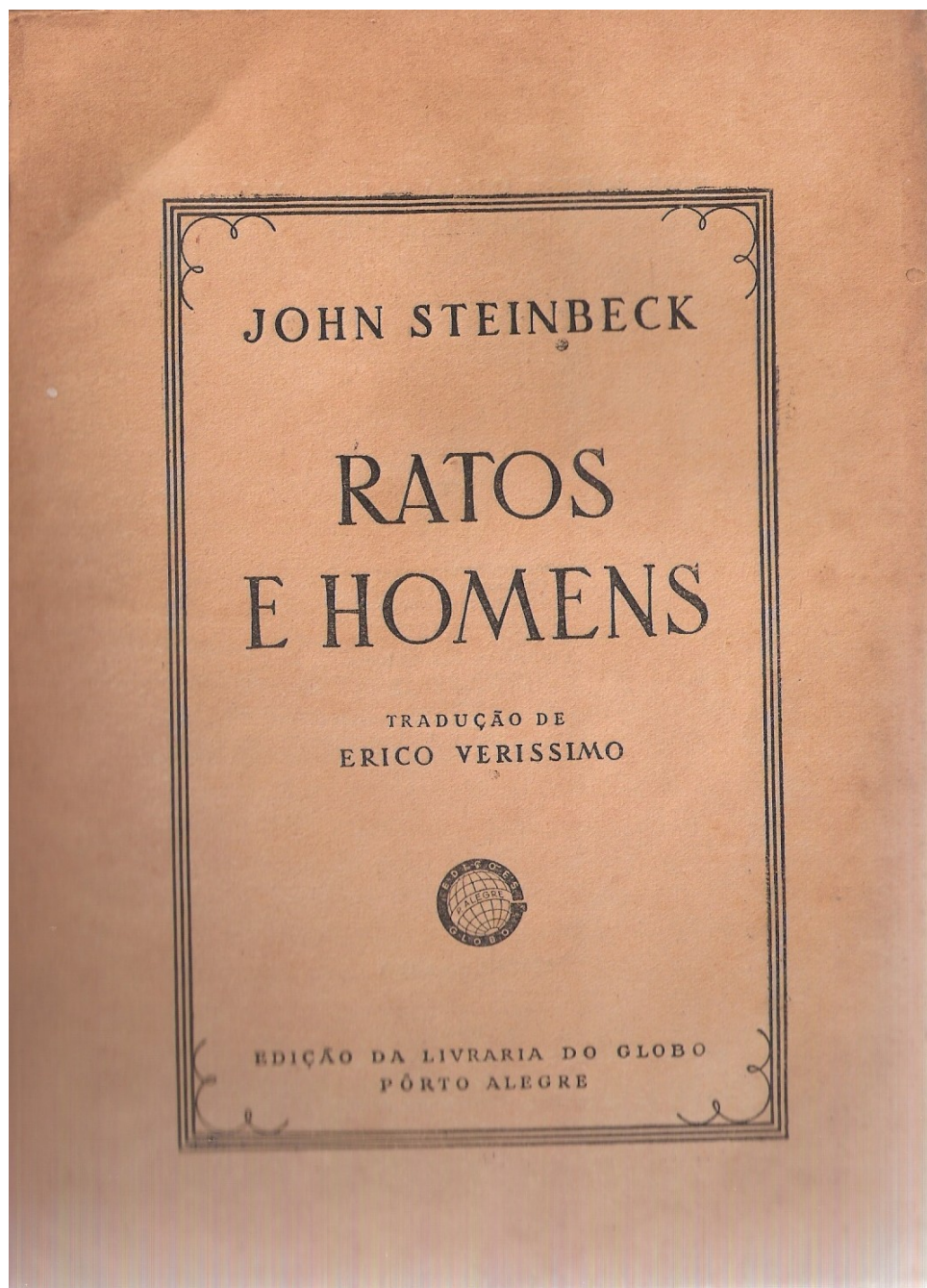


Fig. 7 - folha de rosto



C) *Ratos e homens*. Tradução de Myriam Campello.  
São Paulo: Círculo do Livro, 1991.

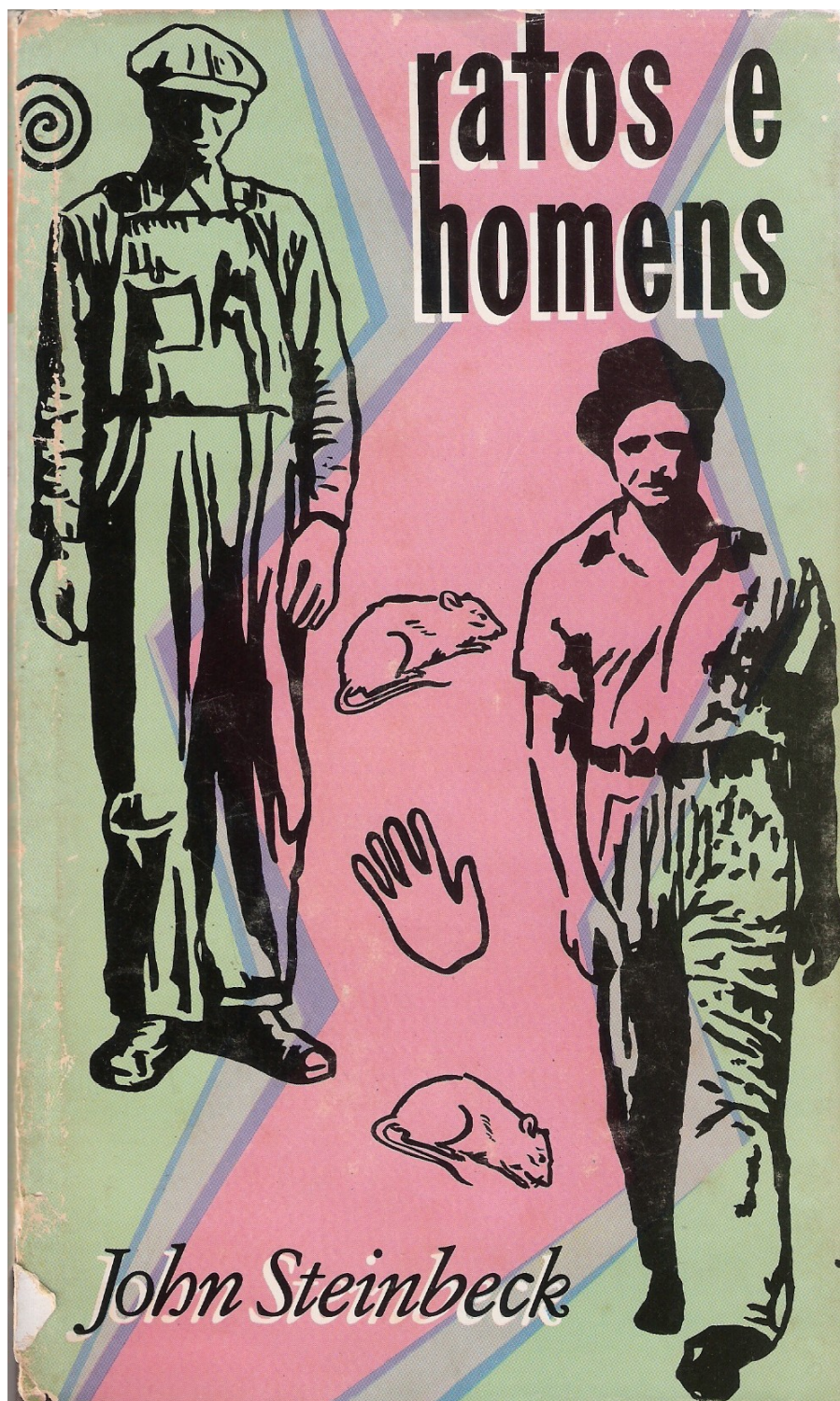
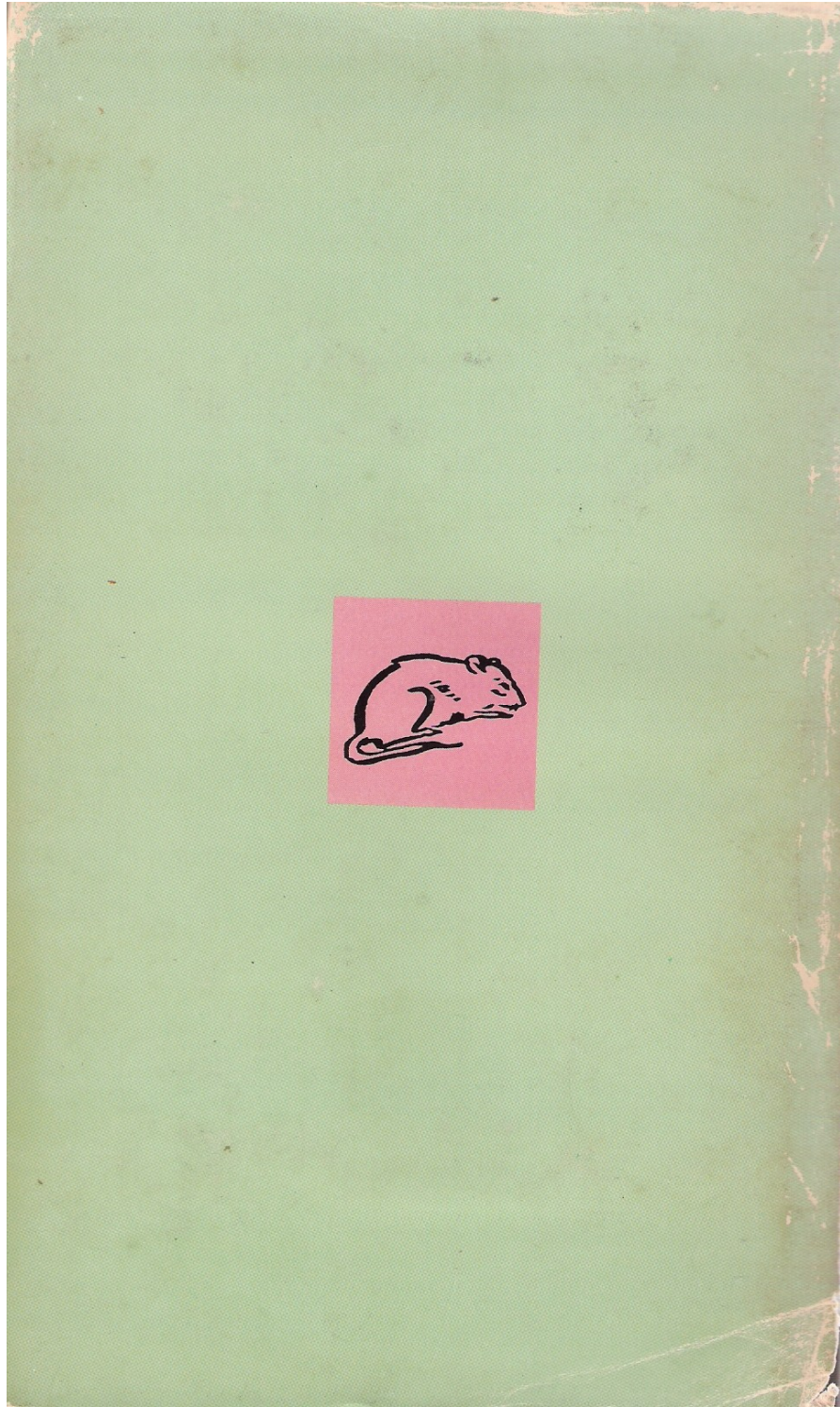


Fig. 8 - capa





**Fig. 9 - contracapa**

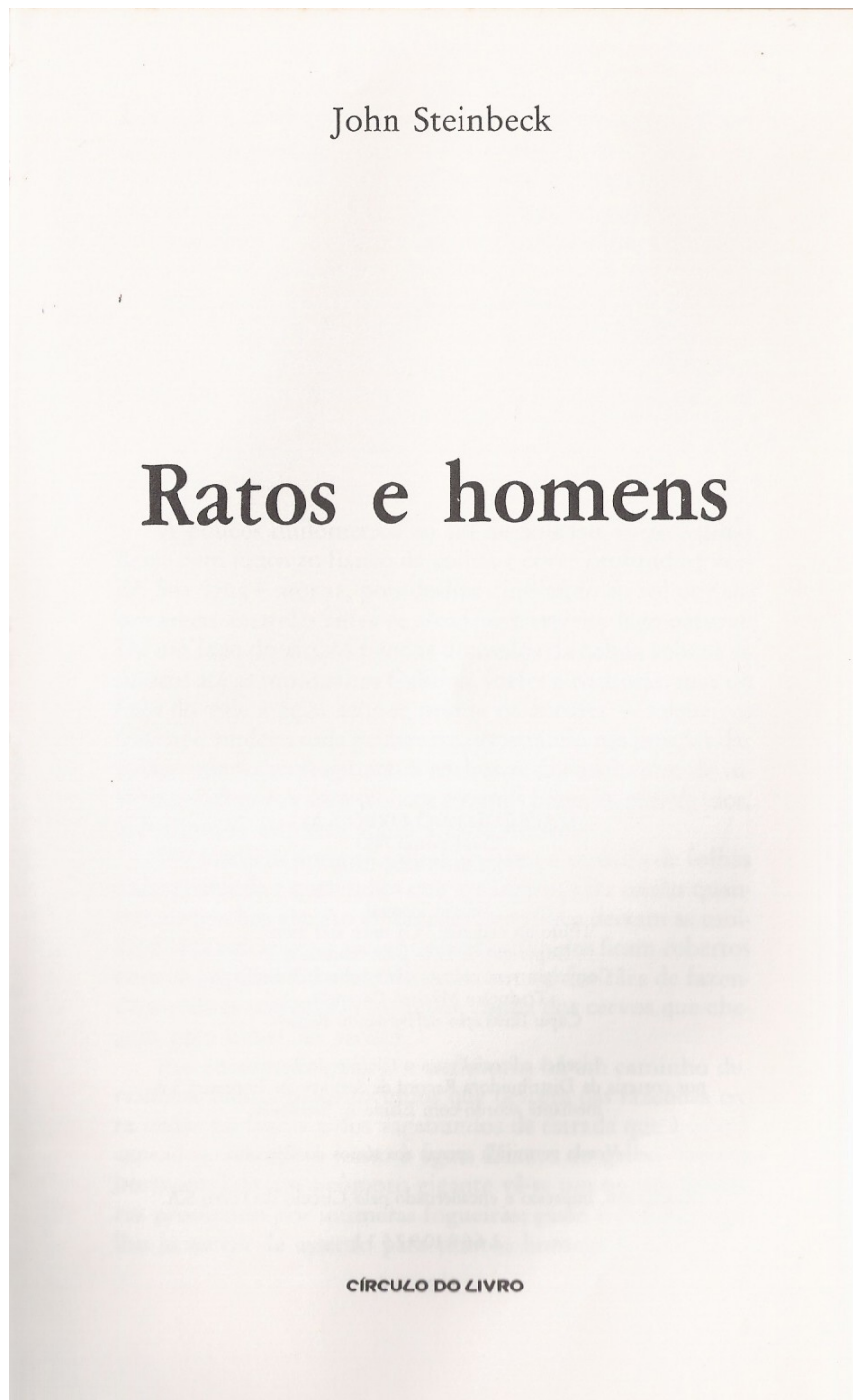


Fig. 10 - folha de rosto



D) *Ratos e homens*. Tradução de Ana Ban.  
Porto Alegre: L&PM, 2005.

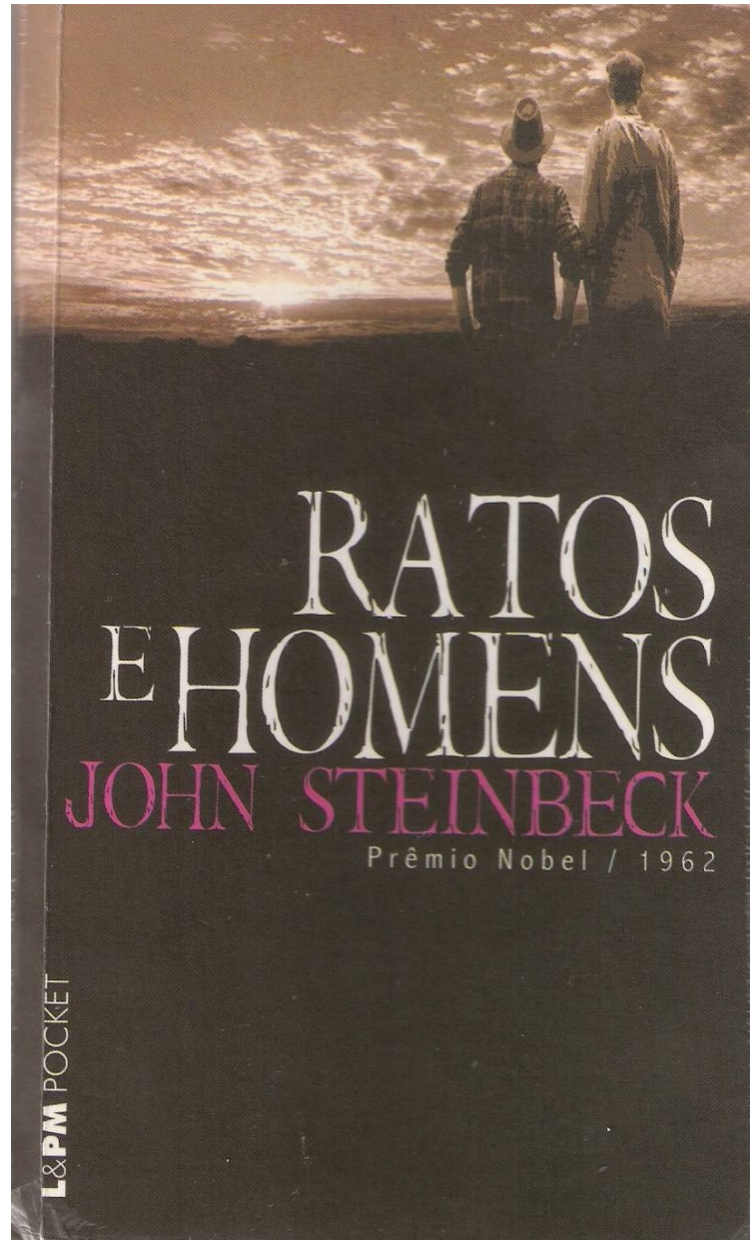


Fig. 11 - capa

## PRÊMIO NOBEL 1962

*Ratos e homens*, publicado originalmente em 1937, é uma obra-prima de John Steinbeck (1902-1968) – um dos maiores romancistas do século 20 – e até hoje um dos livros mais lidos do autor.

George e Lennie são dois amigos bem diferentes entre si. George é pequeno, porém astuto, e Lennie é grandalhão, uma verdadeira fortaleza humana, mas com a inteligência de uma criança. Só o que os une é a amizade e a posição de marginalizados pelo sistema, o fato de serem homens sem nada na vida, sequer família, que trabalham de bicos em fazendas da Califórnia durante a recessão econômica da década de 30. Ganham pouco mais que comida e moradia. No caminho, encontram outros sujeitos pobres e explorados, mas também situações que colocam em risco a sua miserável e humilde existência.

Em *Ratos e homens*, Steinbeck levou à maestria sua capacidade de compor personagens tão cativantes quanto realistas e de, ao contar uma história específica, falar de sentimentos comuns a todos os seres humanos, como a solidão e a ânsia por uma vida digna.

Um clássico sobre o doloroso período da Grande Depressão americana. Uma peça de ficção para ser lida e relida.

**L&PM POCKET**

A maior coleção de livros de bolso do Brasil

**TEXTO INTEGRAL**

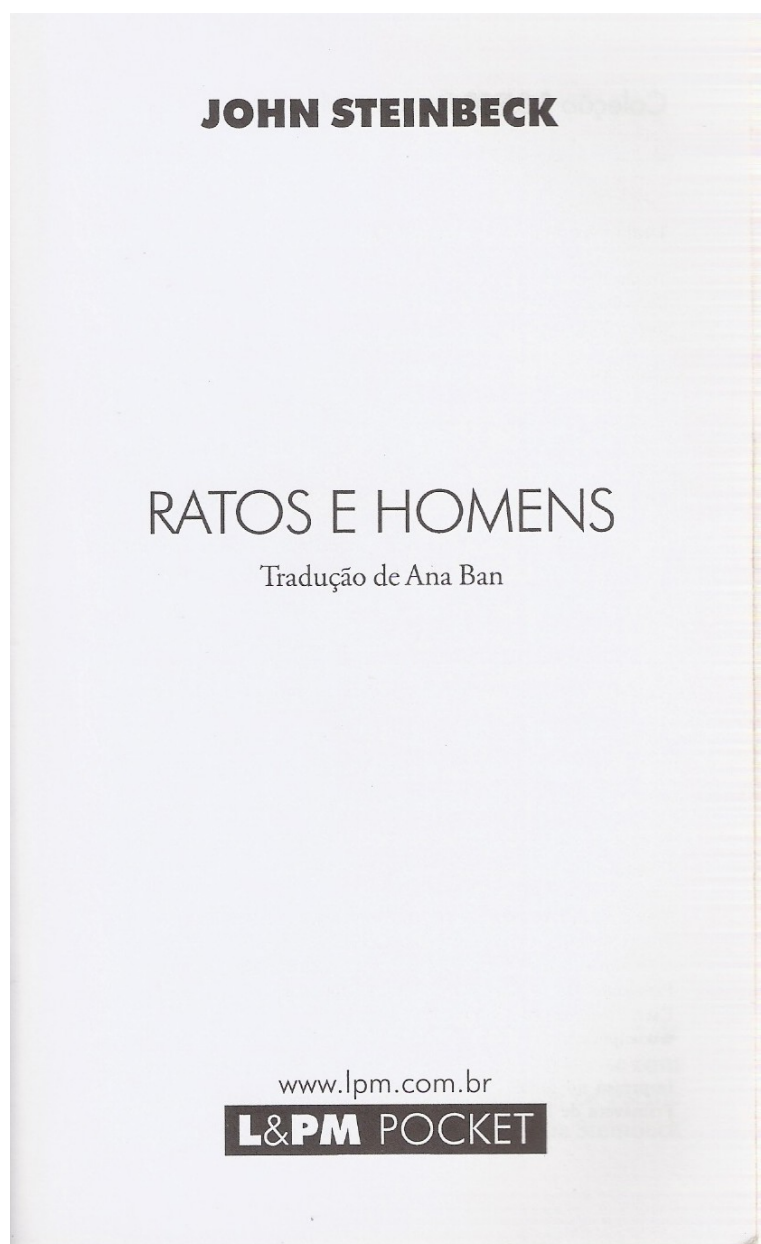
Procure nas últimas páginas  
deste livro os lançamentos  
da Coleção L&PM Pocket

ISBN 85-254-1378-X



9 788525 413789

Fig. 12 - contracapa



**Fig. 13 - folha de rosto**

**ANEXO II – DADOS DA PEÇA TEATRAL ENCENADA EM 26 DE SETEMBRO DE  
1956 NO TEATRO DE ARENA – SP<sup>121</sup>.**

TÍTULO: *Ratos e homens*

AUTOR: John Steinbeck

TRADUÇÃO: Brutus Pedreira

DIREÇÃO: Augusto Boal

ELENCO / PERSONAGENS:

Gianfrancesco Guarnieri (*George*);

José Serber (*Lennie*);

Nilo Odalia (*Candy*);

Taran Dach (*Patrão*);

Salomão Guz (*Curley*);

Geraldo Ferraz (*Slim*);

Riva Nimitz (*Mulher de Curley*);

Nello Pinheiro (*Carlson*);

Sérgio Rosa (*Whit*);

Milton Gonçalves (*Crooks*).

---

<sup>121</sup> COLEÇÃO CADERNOS DE PESQUISA TEATRO DE ARENA, 2008, p. 16. Disponível em: <<http://www.centrocultural.sp.gov.br/cadernos/lightbox/lightbox/pdfs/Teatro%20de%20Arena.pdf>>. Acesso em 12 de dezembro de 2008.

ANEXO III – FILME DIRIGIDO POR GARY SINISE (1992)<sup>122</sup>

<sup>122</sup> OF MICE AND MEN / VIDEORECORDING / METRO-GOLDWYN-MEYER. Disponível em: <[http://catalog.mvlg.org/ipac20/ipac.jsp?session=K24V4U1216359.28041&profile=mbu&source=~!horizon&view=subscriptionssummary&uri=full=3100001~!54678~!7&ri=1&aspect=subtab783&menu=search&ipp=20&spp=20&staffonly=&term=Of+mice+and+men+Steinbeck+John+1902+1968&index=.GW&uindex=&aspect=subtab783&menu=search&ri=1&limitbox\\_1=LO01++=mbu#focus](http://catalog.mvlg.org/ipac20/ipac.jsp?session=K24V4U1216359.28041&profile=mbu&source=~!horizon&view=subscriptionssummary&uri=full=3100001~!54678~!7&ri=1&aspect=subtab783&menu=search&ipp=20&spp=20&staffonly=&term=Of+mice+and+men+Steinbeck+John+1902+1968&index=.GW&uindex=&aspect=subtab783&menu=search&ri=1&limitbox_1=LO01++=mbu#focus)>. Acesso em 14 de dezembro de 2008.

## ANEXO IV – QUESTIONÁRIO RESPONDIDO PELA TRADUTORA ANA BAN

1. *Quais foram as motivações para traduzir *Of mice and men* e qual o papel da Editora L&PM nesse processo?*

Geralmente a editora passa o livro para o tradutor, que aceita ou não o trabalho – foi o que aconteceu neste caso. É bastante raro a proposição partir do tradutor [sic] – apesar de isto acontecer, como foi o caso do livro "Flush", de Virginia Woolf, também da L&PM, também traduzido por mim.

2. *A editora lhe deu alguma diretriz para você seguir em seu trabalho ou você teve total autonomia? O resultado – a tradução – sofreu alguma alteração importante por parte de algum revisor?*

Eu tive total autonomia. No decorrer da tradução, fomos discutindo questões relativas a estilo e uso da linguagem. A revisão não promoveu nenhuma mudança importante, foi mais uma revisão técnica.

3. *Quais as principais dificuldades de tradução que você enfrentou durante esse trabalho e como conseguiu superá-las (e.g.: dialeto, nomes próprios, flora, fauna, geografia, expressões idiomáticas etc.)?*

A maior dificuldade foi mesmo a transposição da maneira como os personagens falavam – eu não sei se chega a ser um dialeto, porque na verdade eram mais erros gramaticais e pronúncia errada, não havia tantas palavras específicas que fossem desconhecidas ou usadas com sentido fora do mais comum. Em um primeiro momento, eu resolvi que iria seguir a norma culta em todo o livro, mas depois achei que assim a idéia do autor não seria transmitida de maneira adequada (isso tudo foi discutido com a editora). Então eu peguei um "sotaque caipira" que eu conheço, mais ou menos do interior de SP/MG (apesar de a L&PM ser em Porto Alegre e eu atualmente morar aqui, sou de São Paulo e passei a maior parte da minha vida lá) e segui esta linha. A minha maior dificuldade foi "decifrar" algumas palavras grafadas da maneira como os personagens falavam; precisei dizer em voz alta várias delas para descobrir o que eram. Agora não sei citar nenhuma, pois já faz algum tempo que realizei este trabalho e não tenho mais o original.

4. *A tradução de dialetos ou variantes lingüísticas sem prestígio na literatura, segundo o professor John Milton[1], da Universidade de São Paulo, não constitui uma tradição no Brasil, por uma série de motivos, dentre eles: o purismo lingüístico defendido por algumas editoras e uma alegada tendência de mercado. Nesse sentido, como foi traduzir o dialeto rural usado em *Of mice and men*?*

Esta resposta já está na pergunta acima.

5. *Você conhece outras traduções para o português dessa obra, como a que foi realizada por Érico Veríssimo (Porto Alegre: Livraria do Globo, 1940)? Caso conheça, elas lhe foram úteis para o desenvolvimento da sua tradução? Como?*

Eu sei da existência dessas traduções, mas não as consultei para fazer o meu trabalho. Até me foi fornecida uma tradução da década de 1970 (não lembro qual) para alguma consulta, mas eu fiz questão de não usar. Eu não queria ser influenciada por soluções encontradas pelos outros tradutores, e acabar copiando deles, mesmo sem querer. A proposta de retraduzir o livro era para atualizar a tradução, que mudou muito com o passar dos anos. Acredito que este purismo citado por você anteriormente hoje já não é mais uma tradição tão forte. Na minha visão, o mais importante é manter o tom escolhido pelo autor.



6. *A Teoria da Tradução nos oferece várias perspectivas e reflexões sobre o processo tradutório, levantando e discutindo vários problemas. Você se serviu de alguma linha ou fundamento teóricos como referência para traduzir *Of mice and men*?*

Eu não tenho nenhuma formação teórica em tradução. Sou jornalista, trabalhei dez anos no mercado editorial e minha formação em tradução se deu por meio do curso de Formação de Tradutores e Intérpretes da Fundação Alumni em São Paulo. Este é um dos cursos de maior renome na área no país, porém é muito prático e direto, não aborda teorias. Conheço um pouco do assunto por meio da leitura de Paulo Rónai, mas não é algo que eu "aplique" conscientemente.

7. *A tomada de decisões na tradução geralmente leva em conta pelo menos três aspectos: o autor e a sua obra, a subjetividade de quem traduz e o leitor (recepção). Muitas vezes, dar prioridade ao autor e à cultura da língua de partida pode resultar num texto estrangeirizado. Por outro lado, adaptar o texto à cultura de chegada pode produzir uma "traição" maior à obra. Como você se comporta nesse "fogo cruzado" entre o texto de partida e o leitor?*

Para tratar deste problema, eu uso algumas "técnicas" (e estou aqui falando de maneira geral, pois nem todos estes recursos foram usados nesta tradução específica):

- Respeito a época em que o texto foi escrito, tomando o cuidado para não usar expressões ou denominações que não existiam no período.
- Se existe um personagem falando em dialeto ou gíria, eu procuro um grupo correspondente existente aqui e uso a maneira de falar desse grupo.
- Quando há alguma passagem que possa dificultar a compreensão, pergunto: "O público-leitor original entenderia?".

Se a resposta for sim, eu procuro inserir alguma "dica" no texto. Por exemplo: "ela ficava assistindo ao Lifetime, AQUELE CANAL QUE SEMPRE PASSA FILMES PARA MULHERES".

Se a resposta for não, então eu deixo sem explicação mesmo, porque acredito que a intenção do autor era essa.

- Eu não costumo substituir produtos ou citações por "similares nacionais", a não ser quando exista de fato um similar nacional – por exemplo a revista *Cosmopolitan* no Brasil é a *Nova* (é franquia da norte-americana, mas recebeu título brasileiro), então eu faço a substituição. Se não, fica "A REVISTA DE CELEBRIDADES *Us Weekly*".
- Acredito também que hoje as pessoas têm muito mais facilidade de compreender citações referentes a culturas estrangeiras, então algumas coisas ficam até estranho querer traduzir, porque já são conhecidas amplamente por sua denominação original.
- Acho que o mais importante nessa questão é ter em vista a intenção do autor. Se ele coloca uma menina que escreve como fala, não é possível querer traduzir com um texto gramaticalmente impecável, porque não vai transmitir a intenção original e vai distanciar a obra do público-alvo.

**ANEXO V – QUESTIONÁRIO RESPONDIDO POR IVAN PINHEIRO MACHADO,  
EDITOR DA L&PM POCKET**

Ivan Pinheiro Machado <ivan@lpm.com.br>  
Para: johnmagister@gmail.com

3 de fevereiro de 2009 12:08

**1. Como é feita a seleção de obras a serem traduzidas, publicadas e comercializadas pela Editora L&PM?**

A seleção é feita segundo o projeto editorial da L&PM que inclui edição de grandes autores modernos, clássicos e contemporâneos.

**2. Como a Editora L&PM orienta seus tradutores e revisores? Existem normas a serem seguidas? Qual é o grau de influência da Editora?**

Primeiro, a L&PM contrata aqueles que ela acredita serem tradutores de primeiríssima linha. As traduções ao chegarem na editora passam por uma revisão crítica. Muito poucas são as traduções devolvidas por insuficiência técnica, mas sempre há dúvidas, e melhorias que são realizadas aqui na **L&PM**.

**3. Para se publicar uma obra traduzida certamente devem ser levados em conta alguns aspectos, de modo que o êxito seja alcançado. Quais são eles? Comente as razões para cada um.**

Um autor expressivo, um prêmio Nobel é uma razão suficiente para ser cobiçado por um editor. *Ratos e homens* é uma novela curta, uma obra-prima do autor e deu origem a um grande filme. É um livro que menos do que um sucesso comercial é um livro que qualifica o catálogo do editor.

**4. Como foi o projeto de traduzir "Of mice and men", de John Steinbeck ("Ratos e homens", tradução de Ana Ban), para o português? Como surgiu a idéia? O que motivou a escolha desse autor?**

A editora decidiu colocar em sua coleção de bolso grande autores modernos e contemporâneos, entre outros títulos e gêneros. Steinbeck foi selecionado com Faulkner, Hemingway, Fitzgerald, Henry Miller e outros autores mais recentes como Vonnegut, Tom Wolfe, Truman Capote, Norman Mailer, Salinger e muitos outros.

**5. Existem outras traduções de "Of mice and men" para o português, como a realizada por Érico Veríssimo (1940) e por Myriam Campello (1991). Isso influenciou de alguma maneira a Editora L&PM durante o processo de seleção e tradução deste romance?**

Nossa idéia na coleção L&PM POCKET é sempre renovar. Isto significa fazer novas traduções, de acordo com a visão e a, digamos, terminologia da nossa época. O fato de existirem outras traduções não influenciou em nada, pois a decisão foi relativa a obra de Steinbeck e não em relação às traduções de Steinbeck. Mesmo porque a tradução de E.



Veríssimo é datada e a outra eu não conheço.

**6. Em "*Of mice and men*" os personagens utilizam uma fala do inglês característico do seu perfil social (trabalhadores rurais pobres no contexto da Grande Depressão) e da região onde a história se passa. A tradutora Ana Ban tentou passar essa característica da língua em seu trabalho. O público consumidor brasileiro, pelo menos em parte, não prefere obras em português padrão (conforme as gramáticas prescritivas)?**

Não posso falar pelo “público brasileiro”. Nossa responsabilidade é fazer um trabalho intelectualmente correto, fiel e, pelo menos, tentar passar para o nosso idioma a “intenção” do autor no que se refere ao linguajar dos personagens. Se há uma deliberada “transformação” no linguajar temos que aproximar esta idéia do nosso público no nosso idioma, para que ele identifique, através desta “deturpação” da língua o nível social (no caso de *Ratos e homens*) ou, quando é o caso, a etnia do personagem.

Ivan Pinheiro Machado, editor da coleção L&PM POCKET

---

## ANEXO VI – CRONOLOGIA DA GLOBOLIVROS<sup>123</sup>

- 1883:** é fundada a Livraria do Globo na rua da Praia, em Porto Alegre, por Laudelino Pinheiro Barcellos.
- 1890:** José Bertaso, então com 12 anos, torna-se funcionário da livraria.
- 1899:** a livraria publica seu primeiro livro, Opúsculos de filosofia social: 1819-1829, de Auguste Comte.
- 1916:** a livraria divulga seu primeiro periódico, o Almanaque do Globo, que circula até 1935. Publica também o livro Exaltação, de Mansueto Bernardi.
- 1918:** morre Laudelino Barcellos e José Bertaso torna-se proprietário da livraria.
- 1922:** com 15 anos, Henrique, filho mais velho de Bertaso, passa a trabalhar na livraria.
- 1924:** o prédio da livraria é reformado e torna-se local de encontro de importantes políticos, como Getúlio Vargas.
- 1925/1930:** a livraria publica cerca de duzentos títulos nesse período.
- 1928:** Mansueto Bernardi é contratado para cuidar das seções de obras, edição e propaganda.
- 1929:** primeiro número da célebre Revista do Globo, que prossegue sendo publicada até 1967.
- 1930/1934:** circulam os livros da “Coleção Verde”, com 36 títulos de interesse “para senhoras e senhoritas”.
- 1931:** Henrique Bertaso assume a direção editorial da livraria. Érico Veríssimo, com 26 anos, passa a trabalhar na livraria e a dirigir a Revista do Globo.
- 1931/1937:** a Editora Globo publica cerca de 840 edições.
- 1931/1956:** é criada a “Coleção Amarela”, com histórias policiais, de crimes e de aventuras norte-americanas, que publica cerca de 160 títulos.
- 1932:** publicação de Fantoches, primeiro livro de Érico Veríssimo, com o selo da Editora Globo.
- 1932/1942:** a “Coleção Universo” publica cerca de quarenta títulos, com destaque para os livros de viagens e aventuras.
- 1933:** é criada a “Coleção Globo” com autores estrangeiros e nacionais em formato de bolso. A Revista do Globo passa a ser dirigida por De Souza Junior. Érico Veríssimo torna-se consultor editorial de Henrique Bertaso
- 1933/1958:** circula a “Coleção Nobel”, que publica grandes nomes da literatura, como Thomas Mann e Aldous Huxley, com mais de 120 títulos.
- 1937:** a editora participa da Feira de Frankfurt, representando o Brasil no mercado internacional de livros.

---

<sup>123</sup> Disponível em: <<http://globolivros.globo.com/cronologia.asp>>. Acesso em 31 de maio de 2009.

**1938/1948:** a Editora Globo publica cerca de 830 edições.

**1942/1945:** criada a “Coleção Biblioteca dos Séculos”, que publica 25 títulos.

**1943/1945:** a “Coleção Tucano” divulga obras de cerca de 25 autores brasileiros.

**1946/1955:** publicação dos dezessete volumes de A comédia humana, de Balzac, na coleção “Biblioteca dos Séculos”

**1948:** inicia-se a publicação de Em busca do tempo perdido, de Marcel Proust, na “Coleção Nobel”. Falece José Bertaso. A livraria passa a operar com a razão social José Bertaso & Cia. Em 1949, torna-se sociedade anônima como Livraria do Globo S.A., transformando-se a Editora Globo em filial.

**1949/1986:** a Globo publica cerca de 950 edições.

**1952:** é fundada a Rio Gráfica Editora, no Rio de Janeiro, pelas Organizações Globo, do jornalista Roberto Marinho, com um dos maiores parques gráficos da América Latina.

**1956:** o catálogo da Globo atinge dois mil títulos. A editora é reestruturada e separa-se da livraria, criando-se a Editora Globo S.A. e a Livraria do Globo S.A..

**1957:** José Otávio, filho de Henrique Bertaso, passa a trabalhar na Globo.

**1959:** a Editora Globo lança a “Coleção Catavento”, que em 1964 conta com mais de 75 títulos.

**1975:** Falece Erico Verissimo. A Editora Globo publica as obras completas do autor até 2004.

**1980:** a Editora Globo passa a operar no Rio de Janeiro.

**1986:** a Editora Globo é adquirida pela Rio Gráfica Editora, incorporando-se às Organizações Globo, do jornalista Roberto Marinho.

**1987:** lançada a revista A Turma da Mônica, de Mauricio de Sousa. Mauricio de Sousa é criador das dez publicações mais importantes de histórias em quadrinhos da Globo, como Mônica, Cebolinha, Chico Bento, Cascão e Magali.

**1989:** a Rio Gráfica Editora é incorporada pela Editora Globo, passando desde então a constituir-se como Editora Globo S.A..

**1990-2000:** a Editora Globo publica enciclopédias para estudantes, cursos de idiomas e de artes, fascículos sobre temas variados, CD-Roms e coleções diversas.

**1990:** inicia-se a publicação das obras completas de Oswald de Andrade.

**2001:** a Editora Globo cria a Unidade de Negócios de Livros e Publicações (Globo Livros), dividida em duas editorias. Volta a investir na publicação de livros. Publica 84 títulos.

**2002:** inicia-se a edição das obras completas de Hilda Hilst (no mesmo ano, a Globo recebe o Grande Prêmio da Crítica concedido pela Associação Paulista de Críticos de Arte por esta edição) e a reedição das obras completas de Oswald de Andrade. Neste ano, a editora lança 83 títulos.

**2003:** Bruno Tolentino recebe o Prêmio Jabuti de poesia por *O mundo como idéia*. São publicados 70 títulos.

**2004:** inicia-se a parceria com a TV Globo para publicação da série de fascículos (com DVDs) do programa *Globo Rural* e livros do programa *Fantástico*, como *A Fantástica volta ao mundo*, do jornalista Zeca Camargo. Lança a coleção “Clássicos Globo” e assina contrato com Ziraldo para publicar revistas de HQ e outros produtos. Publica 89 títulos no ano.

**2005:** publica o primeiro dos cinco volumes do *Livro das mil e uma noites*, pela primeira vez traduzido para a língua portuguesa diretamente do árabe e começa a reeditar as obras reunidas de Mario Quintana..

This document was created with Win2PDF available at <http://www.daneprairie.com>.  
The unregistered version of Win2PDF is for evaluation or non-commercial use only.