

**A TRADUÇÃO DE ROMANCES “CLÁSSICOS” DO INGLÊS  
PARA O PORTUGUÊS NO BRASIL \***

JOHN MILTON  
(USP)

**ABSTRACT**

This paper examines the translation of so-called “classic” novels from English in Brazil. It suggests that the great majority of novels have been translated with few attempts to reproduce stylistic elements of the original. Following the ideas of Gideon Toury, it also suggests certain translation “norms”, which may be universal. The paper then goes on to look at condensations, suggesting different condensation techniques. The last part of the paper looks the political reasons behind some of the cuts and alterations made in the condensations of the “Clube do Livro”.

**1. INTRODUÇÃO**

Este estudo examinará a tradução e a publicação de romances “clássicos” traduzidos do inglês e disponíveis no Brasil no período de 1930 a 1970. Utilizará as idéias de Gideon Toury (1980 i) e Itamar Even-Zohar (1978 a e b) que constataam que a literatura traduzida é parte integrante do sistema literário. Também levará em consideração a importância que André Lefevere dá às reescrituras e refrações, e também considera a crítica encontrada no trabalho de Antoine Berman da maior parte das traduções de romances (1979 e 1986).

O estudo examina um período após a dominação generalizada da cultura francesa sobre a literatura brasileira e as influências que a literatura brasileira sofreu. Onédia Barbosa (1975) mostrou que a grande maioria das traduções de Byron que entraram no Brasil entre 1850 e 1914 vieram através do francês. Depois de 1922, com a influência do modernismo, a dominação crescente da economia mundial pelos norteamericanos e uma certa perda do prestígio francês, a língua inglesa começou a desafiar o francês como a primeira língua estrangeira ensinada e estudada no Brasil. Atualmente, o inglês ultrapassou o francês.

---

\* Pesquisa desenvolvida com o apoio do CNPq.

A editora mais importante que introduziu obras traduzidas do inglês para o leitor brasileiro foi a Garnier, de Paris e Rio de Janeiro, que comercializou no Brasil edições das obras de Dickens e Scott traduzidas em Portugal para o português de Portugal e impressas na França.

Entretanto, parece que várias das influências francesas permaneceram no Brasil por muito mais tempo. Antoine Berman, em *L'Épreuve de l'Étranger* e “L'auberge du lointain” faz uma crítica veemente do modelo tradicional francês de tradução de romances, listando treze elementos deformantes, que racionalizam e estendem o texto original, destruindo seu ritmo natural. Para Berman, a tradução tradicional de romances é *éthnocentrique*, *hypertextuelle* e *platonicienne* -- dirige-se somente a sua própria cultura, cria um outro texto, uma imitação ou um pastiche, e só se interessa pelas idéias do original. O tradutor deveria se abrir ao texto estrangeiro e ser *pensant*, *éthique* e *poétique*.

Em “Plurilinguisme et traduction - Le vernaculaire noir américain: enjeux, réalité, réception à propos de *The Sound and the Fury*”, Bernard Vidal continua a crítica de Berman (Vidal, 1991: 174). Muito interessante é o comentário do tradutor francês de Faulkner, M. Coindreau:

Muitas vezes me perguntaram: “Como é que o dialeto pode ser traduzido?” Isto é, na minha opinião, um detalhe de pouca importância. Se as pessoas do campo na obra de Faulkner falam um dialeto do Mississipi, falam sobretudo como as pessoas do campo falam, e não importa nada mais. O mesmo raciocínio pode ser aplicado aos negros. O que faz [de Dilsey] uma grande figura de ficção é a nobreza de seu caráter, suas qualidades de devoção, abnegação e persistência, todas qualidades que podem ser vertidas para qualquer língua sem detrair nada da grandeza de Dilsey.

(Minha tradução do inglês)

Vidal, referindo-se a Hénri Meschonnic e a Antoine Berman, critica a etnocentricidade de tais comentários e a falha do tradutor em tentar se abrir ao “Outro”.

## 2. EXEMPLOS DA TRADUÇÃO DE ROMANCES

As traduções que entraram em língua portuguesa no Brasil durante o período que estamos analisando obedecem tendências semelhantes. Os elementos estilísticos do original são raramente respeitados: as traduções são explicativas e esclarecedoras. Muitas vezes, a pontuação é acrescentada; detalhes específicos e verbos tornam-se mais gerais; palavras e expressões-chave são variadas em nome do “bom estilo”. Em geral, as traduções não se interessam por invenções estilísticas. E, provavelmente, a proibição mais forte seja a da não aceitação de linguagem de baixo padrão. Isso pode ser visto nos seguintes exemplos de duas traduções de *Huckleberry Finn*, ambas feitas em 1953, por

Monteiro Lobato e Alfredo Ferreira, e duas traduções do último romance de William Faulkner, *The Reivers*:

*Huckleberry Finn* (Ch. 8)

“Have you got hairy arms and a hairy breast, Jim?”

“What’s de use to axe dat question? Don’t you see I has?”

“Well, are you rich?”

“No, but I been rich wunst, and gwyne to be rich agin. Wunst I had foteen dollars, but I tuck to speculat’n, en got busted out.”

“-E você? tem pelo nos braços e no peito Jim? Indaguei.

-Para que perguntar? não está vendo com os seus olhos?

-Então você é rico, Jim?

Já fui e ainda hei de ser. Já possuí quatorze dólares, mas entrei nuns negócios e perdi tudo.

Tradução de Monteiro Lobato

“Tu tens os braços e o peito cabeludo, Jim?

Não, mas já fui rico, e ainda hei de tornar a ser. Houve tempo em que eu tive quatorze dólares. Mas meti-me a especular com êles, e perdi tudo.

Tradução de Alfredo Perreira

*The Reivers* (Ch. 1)

In its normal state his face never looked especially gentle or composed; at this moment it looked like it was about to explode right out from between his shoulders with excitement, urgency, whatever it was, jumping on across the office toward the desk and already hollering out at father: “Look out, Mr. Maury, get out of the way, “reaching lunging across Father toward the lower drawer where the livery stable pistol lived.; I couldn’t tell whether it was Boon lunging for the drawer who knocked the chair (it was a swivel chair on casters) back or whether it was Father who flung the chair back to make himself room to kick at Boon’s reaching hand, the neat stacks of coins scattering in all directions across the desk and Father hollering too now, still stomping either at the drawer or Boon’s hand or maybe both:

“God damn it, stop it!”

Em estado normal, nunca o seu rosto era duma expressão especialmente agradável ou calma, mas desta vez parecia que lhe ia explodir entre os ombros, de exaltação, impetuosidade, ou o que quer que era, precipitando-se através do escritório em direção à secretária, e já gritando para o Pai: “Com licença, senhor Maury, deixe-me passar!”, enquanto se dirigia ofegante por diante dele, para a gaveta de baixo, onde se guardava a pistola da cocheira. Não sei dizer se foi Boon, precipitando-se para a gaveta, que atirou ao chão a gaveta (era uma cadeira de parafuso, sobre rodízios), ou se

foi o Pai que a atirou, para dar um pontapé na mão de Boon, enquanto as nítidas pilhas de moedas se espalhavam sobre sua secretária em todas as direções e o Pai gritava também agora, continuando a dar pontapés na gaveta, ou na mão de Boon, ou em ambos.

-Para com isso, seu raio!

Tradução de Manuel Bastos

Em seu estado normal, seu rosto jamais parecia particularmente delicado ou sereno; mas, naquele momento, parecia como se fosse explodir, entre seus ombros, de excitação, pressa, o que quer que fosse, saltando para o meio do escritório já exclamando para meu pai: “Olhe aqui, Mr. Maury, saia do caminho!”, ao mesmo tempo em que arremetia para perto dele, em direção da gaveta de baixo, onde era guardada a pistola do estábulo. Não pude saber se Boon foi quem, lançando-se sobre a gaveta, fora de encontro à cadeira (era uma cadeira giratória, sobre rodízios) fazendo-a correr para trás, ou se foi meu pai quem a afastara, a fim de poder dar um pontapé na mão estendida de Boon, fazendo com que as pilhas cuidadosamente arrumadas de moedas se espalhassem por toda a mesa. Só sei que era meu pai quem agora berrava, ainda desferindo pontapés à gaveta ou à mão de Boon ou talvez, a ambas as coisas:

-Com os diabos! Pare com isso!

Tradução de Brenno Silveira

Nenhum dos tradutores de *Huckleberry Finn* faz qualquer esforço para traduzir o inglês negro de Jim. Sua linguagem é a da classe média branca brasileira. O estilo de Faulkner é arrumado. Ambas as traduções usam o dobro do número de vírgulas de Faulkner e aumentam o número de sentenças e marcas de exclamação de uma para três. As repetições de “jumping” são alteradas e o uso do particípio presente é reduzido. Os palavrões são abrandados. O registro torna-se mais alto.

É somente nos últimos anos que podemos encontrar romances dirigidos a um mercado de leitores cultos que respeitam os elementos estilísticos do original. A tradução de Antônio Houaiss de *Ulisses* (1982) tenta recriar muitos dos elementos estilísticos do original. Mais recentemente, a tradução de *The Color Purple* (1986) teve um certo sucesso em recriar o inglês negro norte-americano. O que é bastante interessante é que foi feita por um equipe de três pessoas, incluindo uma norte-americana. A tradução em equipe, ou melhor, comitê, é a maneira normal de se traduzir a Bíblia. Também a tradução francesa das obras completas de Freud está sendo feita por uma equipe de tradutores e psicanalistas, organizada por Jean Laplanche. Essa tradução tentará ser mais científica e fiel do que a tradução muito pessoal de James Strachey para o inglês, da qual todas as traduções existentes no Brasil foram feitas. Há também muita poesia, sobretudo de línguas pouco conhecidas, que foi traduzida por uma equipe de duas pessoas, geralmente, um especialista na língua de partida junto com um poeta na língua de chegada. Exemplos muito conhecidos em língua inglesa são as traduções de poesias do antigo islandês e norueguês traduzidos por W. H. Auden junto com especialistas nessas línguas. Talvez aqui haja um possível caminho para o futuro -- a tradução de grandes romances em equipe.

Haroldo e Augusto de Campos, cujas idéias têm muito em comum com as de Berman, e que também utilizam os conceitos de Benjamin, Jakobson e Pound, não têm trabalhado com a tradução de romances, salvo sua tradução de trechos de *Finnegans Wake*.

As idéias de Berman são de grande interesse, mas esse autor parece bastante alheio ao fato de que fatores culturais, econômicos e comerciais são de grande importância na tradução de romances, talvez mais do que na tradução de poesia e teatro. A poesia e o teatro muitas vezes são traduzidos por poetas e dramaturgos, admiradores da obra original, como menciona Even-Zohar (1978 ii), com a intenção de introduzir aquela obra ao público leitor do seu próprio país. A idéia de Ezra Pound de que a tradução é a maneira ideal de aprender a profissão do poeta é endossada até certo ponto por vários poetas brasileiros, por exemplo, Manuel Bandeira e Guilherme de Almeida, que acrescentam suas traduções de poetas estrangeiros a sua poesia original em suas antologias.

A situação é muito diferente na área da tradução de romances. Embora a antologia de um poeta estrangeiro possa levar muito tempo para ser traduzida, com inúmeras revisões, o trabalho braçal envolvido é somente uma fração daquele que se faz quando se traduz um romance. O tradutor, que geralmente traduz para se sustentar financeiramente, ganha por lauda. Romances “difíceis” nem sempre terão um pagamento diferenciado. Para manter um certo padrão de vida, um tradutor de romances teria que traduzir uma média de quinze a vinte laudas por dia. Sobra pouco tempo para refinamentos estilísticos. Uma mentalidade de linha de montagem domina o processo inteiro.

### 3. TRADUÇÕES E CONDENSAÇÕES

O mercado para o qual a tradução é dirigida também é de grande importância. Sugiro que há três mercados diferentes para traduções de romances. O primeiro é o mercado literário, leitores com formação universitária, que exigem uma tradução criteriosa. As publicações das Editoras Melhoramentos, Globo de Porto Alegre e Abril dirigem-se a esse mercado. As traduções são geralmente cuidadosamente acabadas, com poucos erros tipográficos. A tradução de *Oliver Twist* da Editora Melhoramentos reproduz os desenhos de George Cruikshank, que têm acompanhado as melhores edições de Dickens. O custo dos livros no mercado será mais alto; os tradutores podem até ser nomes conhecidos na literatura brasileira: o romancista Érico Veríssimo chefiou a equipe de tradução da Editora Globo de Porto Alegre. Ele também traduziu alguns volumes para a editora, cuja política era de introduzir obras clássicas ao leitor brasileiro. Entre os tradutores que trabalharam na antiga Globo de Porto Alegre destacam-se os poetas Cecília Meireles, Mário Quintana, Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade. Os três últimos trabalharam na tradução de grande prestígio de *À la recherche du temps perdu*. A Editora José Olympio também teve um grupo de tradutores de renome: entre eles Manuel Bandeira e os romancistas Rachel de Queiroz, José Lins de Rego, Lúcio

Cardoso e Rubem Braga. No panorama da literatura brasileira, em que o romancista não pode viver apenas de sua produção, outras maneiras de ganhar dinheiro deveriam ser encontradas. Parece que uma das maneiras escolhidas é a da tradução.

O próximo grupo de traduções é das condensações encobertas. O fato de que essas traduções têm sido encurtadas é muitas vezes eufemizado na matriz. A técnica do Clube do Livro é de dizer que se trata de “uma tradução especial”. Todas as traduções condensadas da Ediouro levam a seguinte sentença na página de rosto: “As nossas edições reproduzem integralmente os textos originais”. Isto contradiz a informação da capa, “Recontado em português por Paulo Mendes Campos”. Muitas das condensações analisadas são produtos de editoras que vendem seus produtos a preços baixos, e que, por causa dos custos de produção, são obrigadas a fazer todo o livro caber num certo número de páginas. Isso ocorre com os produtos do Clube do Livro, que eram vendidos a um preço barato, geralmente pelo correio, mensalmente. A maioria dos livros tinha 160 páginas. Assim, a obra traduzida tinha que se encaixar nesse número de páginas. Às vezes, uma obra, como *Ivanhoe* ou *Oliver Twist*, no caso do Clube do Livro, era dividida em dois fascículos mensais. Em certos casos, era feito um lançamento especial, como *As Viagens de Gulliver*, sem limite de páginas, embora tendo alguns trechos omitidos pelo tradutor. Essa edição era mais cara do que o volume mensal de 160 páginas. Com um prazo curto para a publicação, havia pouco tempo para a revisão cuidadosa sobrando, assim, erros de tipografia.

O terceiro mercado diz respeito à condensação evidente. Constará que o livro foi condensado ou adaptado. Muitas dessas condensações são dirigidas a um mercado específico, geralmente crianças ou mulheres. Na maioria das literaturas, *Huckleberry Finn*, *Tom Sawyer* e *As Viagens de Gulliver* são considerados livros infantis. O mesmo tem acontecido muitas vezes com *Moby Dick*, *Orgulho e Preconceito*, *Jane Eyre* e *O Morro dos Ventos Uivantes*, que se encontram muitas vezes nas listas de romances escritos para o público feminino. Às vezes, a capa glamoriza ou romanticiza o romance. Uma Maggie Tulliver morena, de olhar sedutor, aparece na capa de *O Moinho sobre o Floss* por George Elliot (sic), publicado pela editora cristã, Edições Paulinas. As capas das traduções da Vecchi, Saraiva e Europa-América de *O Morro dos Ventos Uivantes* mostram Heathcliff e Cathy num abraço hollywoodiano. A capa da condensação de *Orgulho e Preconceito*, de Faixa Preta Romances, mostra uma sócia de Grace Kelly que, sedutoramente, coloca seus dedos vestidos de luvas brancas na frente de seus lábios “fazendo biquinho”. A foto provavelmente vem de uma revista de moda norte-americana. Exemplares de *O Morro dos Ventos Uivantes* e *Conto de Natal* foram dados de brindes como encartes de revistas femininas.

Os mercados-alvo das condensações também serão diferentes. As bem produzidas e ilustradas edições de capa dura da Editora Abril, muitas vezes condensadas por autores conhecidos como Clarice Lispector e Paulo Mendes Campos, dirigem-se a um mercado de uma camada social bem mais alta do que as da Faixa Preta Romances, em papel e impressão de baixa qualidade, feitos por tradutores anônimos.

Como já foi visto, o mesmo romance, por exemplo, *O Morro dos Ventos Uivantes*, *Orgulho e Preconceito*, *As Viagens de Gulliver* e várias das obras de Dickens,

podem ser dirigidas, em edições diferentes, a mercados diferentes: o dos leitores de obras literárias, o dos assinantes dos clubes de livros, o de romances baratos e o de crianças.

Os *Clássicos da Literatura Juvenil* da Editora Abril incluem condensações de *David Copperfield*, *Oliver Twist*, *Moby Dick* bem como os previsíveis *Raptado e A Ilha do Tesouro*. Consta claramente na capa que a *Coleção Elefante da Ediouro* é especialmente destinada ao mercado juvenil. A mesma série inclui *O Morro dos Ventos Uivantes*, e *O Médico e o Monstro*, bem como seis dos livros de Mark Twain.

#### 4. COMO CONDENSAR UM ROMANCE

Há várias maneiras de se condensar um romance. Uma delas consiste em ser muito seletivo. O condensador de *Pickwick Papers*, Paulo Mendes Campos, traduziu de forma condensada os capítulos 1 a 37 e depois pulou para o último capítulo, o cap. 57. Pode ter sido caso de fadiga, ou aceitação da impossibilidade de condensar mais de 800 páginas em pouco mais de 100 páginas em letras grandes.

Uma segunda maneira de condensar seria concentrar-se exclusivamente na narração. Isso é o que acontece na versão condensada de *Huckleberry Finn, Aventuras de Huck*, de Herbert Sales. Os trechos mais significativos nos quais Huck reflete, inclusive trechos como aquele em que Huck considera se deveria ou não entregar Jim (o escravo fugitivo) às autoridades, e que mostra as idéias anti-escravagistas de Mark Twain, no capítulo 31, são cortados. Outra alternativa é cortar a narração concentrando-se no diálogo. Na adaptação de *Oliver Twist*, nos *Clássicos da Literatura Juvenil*, uma porcentagem grande do diálogo indireto é transformada em diálogo direto. Há um mínimo de narração.

A terceira técnica, talvez a mais óbvia, mas nem sempre a mais freqüente, é seguida por Clarice Lispector, na sua condensação de *As Viagens de Gulliver*. A autora segue o original parágrafo por parágrafo, omitindo os detalhes menos importantes.

Mas a maneira mais fácil de condensar um romance é traduzir uma condensação já existente. É o caso da condensação de *O Morro dos Ventos Uivantes*, da Ediouro, na qual consta que a mesma está baseada na condensação inglesa de R. H. Dunham. Isso poderia ter acontecido em outros casos, mas foi somente nessa condensação que tal fato constava da introdução.

Os condensadores geralmente omitem os trechos “mais vulgares”. Em *As Aventuras de Huck*, os “ignorantest kind of words and pictures” (Cap. 9) escritos na parede quando Huck e Jim descobrem o homem morto transformam-se em “garatujas” na tradução de Monteiro Lobato, e a roupa interior feminina que eles encontram na sua cabana desaparece da tradução. *As Viagens de Gulliver*, da Melhoramentos, corta todas as referências escatológicas de Swift. Ao contrário, *As Viagens de Gulliver*, de Clarice Lispector, mantém os episódios em que Gulliver é obrigado a aliviar-se dentro da casa em Lilibutia, e em que urina em cima do palácio para apagar o incêndio. A cena, na qual

o exército da Lilibutia tem que desfilar embaixo de suas pernas e olha para cima para ver sua calça rasgada, é até ilustrada.

Outra possibilidade é misturar técnicas. *As Viagens de Gulliver*, da Melhoramentos, segue algumas seções do original, resume outras e omite outras.

A pressão de espaço é também um fator importante. O mercado de livros não é um mercado, em geral, de grandes lucros no Brasil, com seu reduzido número de leitores. Muitas editoras são empresas de família, que tentam fazer um pouco de dinheiro traduzindo uma obra clássica, de domínio público, não pagando, assim, os direitos autorais. Porém, o romance escolhido pode ser longo demais, como no caso de romancistas mais prolixos como Dickens. Se for publicado o romance completo, o preço de venda subirá, e o mercado poderá não agüentar o preço mais alto. Muito melhor é fazer bastante uso da tesoura e publicar uma tradução condensada. Se consta que é uma condensação, talvez o leitor não goste. Muito melhor é eufemizar o fato de que é uma condensação. Todas as traduções dizem, na introdução, que são “traduções especiais”. O que segue, porém, é sempre uma condensação.

## 5. RECICLAGEM

Outro fator bastante comum é a reaparição da mesma tradução em várias edições. A mesma tradução, igual ou com algumas pequenas alterações, pode reaparecer com o nome de outro tradutor. *As Viagens de Gulliver a Terras Desconhecidas* foi publicado em uma versão com bastante cortes pela Editora Cultura, em 1942, tradução de Henrique Marquês Júnior, “tradução escrupulosamente revisada e modernizada”. “Escrupulosamente revisada” é um eufemismo para “contém muitas omissões”. Uma tradução idêntica, salvo algumas mudanças da ortografia do português de Portugal para o português do Brasil, foi publicada como *Viagens de Gulliver* pela Jackson em 1957. Dessa vez o tradutor era Cruz Teixeira.

O Clube do Livro depende muitas vezes de traduções previamente publicadas. As edições de *Ivanhoé*, tanto do Clube do Livro, em volume duplo com tipo menor, como da Edições Cultura, parecem calcadas na tradução da Garnier de 1905. De maneira semelhante, a tradução de *Silas Marner* (1973), do Clube do Livro, é uma versão levemente atualizada da tradução da Martins (1942). Até o erro (George Elliot) na ortografia do nome da autora é copiado!

A Ediouro publicou duas condensações quase idênticas de *Orgulho e Preconceito* em 1970. A edição em tamanho menor, “traduzida” por Nair Lacerda, é um pouco mais longa e a linguagem é um pouco mais formal do que a linguagem da edição de tamanho maior, ilustrada, traduzida por Paulo Mendes Campos, que fazia parte da Coleção Elefante (para um público leitor de até 17 anos).

## 6. NENHUMA LINGUAGEM POPULAR

Um fator que é comum a todas as traduções é que nenhuma aceita o português popular. Como foi visto nos exemplos acima, a linguagem de Huck, em *Huckleberry Finn*, costumava ser melhorada para o português padronizado. O mesmo acontece com o inglês negro de Jim: ele fala um português culto. Da mesma forma, vimos que o inglês do sul dos Estados Unidos dos personagens de Faulkner é homogeneizado. Também, o *cockney* londrino de Dickens, o dialeto de Yorkshire no norte de Inglaterra em *O Morro dos Ventos Uivantes*, e o dialeto escocês que aparece em todas as falas de *Raptado*, de R. L. Stevenson, foi homogeneizado para o mesmo português de padrão alto. O idioleto de Mr. Bumble, em *David Copperfield*, é escrupulosamente corrigido e não há nenhuma tentativa de reproduzir a perda do “h” inicial de “humble”, de Uriah Heep no mesmo livro, sinal da fala das camadas mais baixas, por qualquer forma semelhante em português. Num estudo comparatista, Márcia Alonso aponta que todas as formas de baixo padrão em traduções de *Germinal*, de Émile Zola, são normalizadas.

Parece que os tradutores não aceitam as formas de baixo padrão e gíria na tradução de um romance clássico. Isso pode ser visto na atitude radical que o tradutor anônimo da tradução da Melhoramentos de *Oliver Twist* assume:

No original *bob e magpie* que em *slang* significam um xelim e um meio pêni. É difícil, se não impossível, verter o *slang* inglês e ainda muito mais, o americano. A língua portuguesa pouco *slang* tem, o que a torna numa clareza e concisão admiráveis quando bem escrita. Em nossa opinião, o *slang*, em vez de ser uma característica de progresso linguístico, é um sintoma de decadência. É filho do crime, da ignorância e da excentricidade mórbida. Para honra do genial Dickens, devemos dizer que ele emprega muito discretamente e muito raramente o *slang* nas suas obras.

(Nota do tradutor, p.56)

Minha pesquisa mostra que outros tradutores compartilham dessa idéia. Um grande romance não deve, não pode, conter gíria. Foi somente nos últimos anos que o uso de um português de baixo padrão tem sido aceito na publicação de romances, mas mesmo assim, ainda hoje, muitas editoras teriam muito receio de publicar uma obra com tal linguagem. Um estudo feito por Regina Alfarano mostra que traduções contemporâneas dos romances de William Kennedy cortam a linguagem popular. Podemos postular várias razões: um desenvolvimento tardio de estudos em dialetologia e formas populares no Brasil; uma classe média dominante com poucas chances de mobilidade social, limitadas oportunidades educacionais e uma diferença enorme entre as várias classes sociais - os resquícios da cultura da escravatura com poucas pessoas não-brancas em posições de influência; um público leitor inteiramente da classe média; os resquícios das influências do neo-classicismo da cultura francesa; a falta de uma literatura proletária, sem obras semelhantes a *Huckleberry Finn* e nenhuma tradição do uso de formas populares em romances.

Um dos poucos livros que reflete a vida da camada social baixa no Brasil é *Quarto de Despejo*, escrito pela habitante de favela, Carolina de Jesus. Entretanto, Elzira Perpétua mostrou que as memórias da escritora tiveram que passar por uma revisão e normalização antes de serem publicadas.

Assim, podemos ver que uma norma primária (Toury: 60) na tradução de romances para o português no período de 1930 a 1970, foi a homogeneização e elevação do registro. No seu estudo sobre a tradução de romances para o hebraico (Toury: 122-139), o mesmo autor sugere que a situação é semelhante à tradução para aquele idioma. Pode até ser que isso seja uma norma universal: que a linguagem da obra traduzida seja mais elevada do que a linguagem do original.

Itamar Even-Zohar (1978a e b) descreve a tradução como parte do polissistema literário. A literatura traduzida ocupa uma posição de vanguarda, ou conservadora, no sistema literário. Pode introduzir idéias e formas novas, ou defender as formas tradicionais. Ou pode ocupar posições diferentes na mesma literatura. Haroldo e Augusto de Campos introduzem formas novas e neologismos e, assim, ocupam uma posição vanguardista; mas, como o próprio Even-Zohar sugere, a posição mais comum nas traduções de romances é uma posição conservadora. Talvez somente nos últimos dez anos, com traduções como a de *The Color Purple*, é que podemos ver que há uma certa mudança na aceitação de linguagem popular na tradução de romances clássicos, embora em outros gêneros menos “literários” esse tipo de linguagem seja aceito.

## 7. TRADUÇÕES PURITANAS

Uma norma secundária, usando a terminologia de Toury (1980: 60), não tão forte quanto a proibição de linguagem de baixo padrão, é a tendência de omitir linguagem e episódios que poderiam ofender o “bom gosto”. Entre as três traduções “completas” de *As Viagens de Gulliver* que examinei, duas omitem algumas das referências escatológicas. A tradução do Clube do Livro inclui o trecho na Parte I, capítulo 2, no qual Gulliver tem que cuidar de suas necessidades físicas, mas omite a sequência: “and due care was taken every morning, before company came, that the offensive matter should be carried off in wheelbarrows by two servants appointed for that purpose”. Essa tradução omite o trecho da Parte I, capítulo 3, no qual os soldados liliputianos desfilam embaixo de Gulliver e olham para cima para ver sua calça esgaçada. Mantém o episódio da Parte I, capítulo 5, onde Gulliver urina em cima do palácio para apagar o incêndio. Porém, a Parte II, capítulo 5, quando as damas de honra em Brobdingnag despem Gulliver a fim de brincar com ele, sofre um abrandamento. O trecho “to their lovers” em “I conceive that [...] those illustrious persons were no more disagreeable to their lovers, or to each other, than people of the same quality are with us in England” é cortado. Pouco depois, Gulliver menciona que a moça brincalhona o colocava “astride upon one of her nipples”. Isso torna-se “colo” na tradução.

A tradução da Cultura/Jackson omite toda a seção na qual Gulliver se alivia na Parte I, capítulo 2. A parte onde os soldados desfilam embaixo das pernas de Gulliver

é traduzida quase palavra por palavra. Os oito capítulos da segunda parte são reduzidos para seis e a seção das damas de honra é resumida. Essa tradução inclui o fato de que elas despiram Gulliver, mas poucos outros detalhes são incluídos.

Em *Translation, Rewriting, & the Manipulation of Literary Fame*, André Lefevere usa o termo “universe of discourse” para descrever os limites dentro dos quais o discurso tem que ser mantido. Referências levemente sexuais ou às funções naturais do corpo estavam fora dos limites desse universo na tradução do romance clássico.

## 8. SOBRE A POLÍTICA

De 1968 até o final dos anos 70, a censura no Brasil era forte. Todas as publicações tiveram que passar pelo censor oficial. Não era uma época para publicar obras politicamente controversas, mas era uma época dourada para o Clube do Livro. Seu editor-chefe, Mário Gracioti, ganhou vários prêmios nacionais. Em 1960, ganhou o Prêmio Jabuti de Editor do Ano e, em 1972 ganhou A Ordem Nacional de Mérito Educativo. Em 1970, o prêmio para a personalidade do ano foi outorgado pela Câmara Brasileira do Livro a outro diretor do Clube do Livro, Nelson Palma Travassas. Também parecia um tempo de grande prosperidade para a editora, com uma tiragem mensal de 30.000 livros. No Brasil, onde há um público leitor bastante pequeno, isso é uma tiragem enorme. Parece que havia uma certa sintonia entre o Clube do Livro e o governo militar. Surpreendentemente, o Clube do Livro publicou *Tempos Difíceis* em 1969, pouco depois de o governo militar ter introduzido o AI5 e apertado a censura. Contudo, a tradução se esforça em abrandar o protesto de Dickens sobre a situação de seus conterrâneos. Dickens escreve:

That every man felt his condition to be, somehow or other, worse than it might be; that every man considered it incumbent on him to join the rest, towards the making of it better; that every man felt his only hope to be in his allying himself to his comrades by whom he was surrounded; and that in this belief, right or wrong (unhappily wrong then), the whole of that crowd were gravely, deeply, faithfully in earnest; must have been as plain to any one who chose to see what was there, as the bare beams of roof, and their whitened brick walls. (P.171)

Dickens não apóia o governo pela multidão, enfatizando que são enganados pelo sindicalista egoísta, Slackbridge. Mas uma constatação tão clara da falta de justiça não ia ajudar o relacionamento entre o Clube do Livro e o governo militar. Na adaptação, a idéia da camaradagem e a possibilidade de ação em massa fica perdida; o erro é enfatizado. O parágrafo acima torna-se:

Toda aquela multidão acreditava, com uma fé grave, profunda e sincera, na conclusão, certa ou errada (errada desta vez, infelizmente), a que [Slackbridge] chegara.

Da mesma maneira, “the slaves of an iron-handed and grinding despotism” (Cap. XIX) torna-se o suave “trabalhadores e companheiros”. Contudo, a Introdução (p.7) enfatiza que *Tempos Difíceis* “não é um livro de combate”.

Podem-se até ver mudanças absurdas. A tradução do Clube do Livro de *Silas Marner* muda o nome da “Red House” para a “Casa Amarela”, provavelmente para evitar a idéia de que a obra possa ter qualquer intenção revolucionária e de que a mansão possa ser um *bunker* comunista!

Uma das obras publicadas em português pelo Clube do Livro foi um romance escrito por um dos membros mais importantes do governo militar, “governador, senador, ministro”, General Jarbas Passarinho, membro da cúpula dos ministros militares a partir de 1964 e Ministro de Educação no governo Geisel (1974-1979). A introdução bastante sicofântica liga a espada e a pluma: “A constante da vida do soldado e do homem público, contudo, são as letras”.

Até mais interessante é o senso de iluminação que o Clube do Livro tenta trazer aos seus leitores. Os prefácios e notas de pé de página estão repletos de elogios da grandeza do autor. Por exemplo, uma das notas de pé de página de *Tempos Difíceis* contém a seguinte panegírica: “esta cena patética e bela...comovente livro...empolgantes páginas...inimitável obra literária...imortal Dickens”, (p. 123-124), e a “nota explicativa, “O culto da beleza e do amor consagra Charles Dickens como um dos maiores escritores universais de todos os tempos” (p. 7-9).

A política do Clube do Livro é de levar a beleza da palavra escrita ao maior número de domicílios possível. No frontispício de todos os lançamentos mensais consta: “através de prefácios, introduções e notas ao pé das páginas [...] comentar e explicar o texto, a fim de que a literatura cedida aos nossos distintos associados e leitores de todo o País tenha o tríplice objetivo: recrear-lhes o espírito, ilustrá-lo e, quando possível, elevá-lo”.

Uma nota de pé da página comenta que os nobres, em tempos passados, pensavam que a leitura e o ato de escrever, como o ato de comer, eram sinais de vulgaridade: “Mas os novos conhecimentos, especialmente após a Revolução Francesa demonstraram [...] que a cultura é tão necessária à saúde e ao progresso do homem como o Sol à marcha da vida. Daí, o convívio cada vez maior com os ensinamentos da higiene, proporcionados pela difusão do livro, em todos os seus aspectos, a partir das conceituações políticas, econômicas, etc. que caracterizam, cada vez mais, o mundo contemporâneo” (*Tempos Difíceis*: 60)

O tom evangélico das notas de pé de página do Clube do Livro é semelhante ao ufanismo de uma grande parte da propaganda governamental nos anos sessenta e setenta no Brasil. O Clube do Livro vai para frente, atrás da bandeira brasileira, junto com seu lema de “Ordem e Progresso”.

O paternalismo do Clube do Livro pode também ser visto na preocupação constante pelos hábitos alimentícios dos seus leitores. Uma nota de pé de página na tradução de *O Cavaleiro sem Cabeça*, de Washington Irving, avisa que o abuso de polenta pode resultar em pelegra, uma doença que pode resultar em problemas da pele, da digestão, dos nervos, e da mente (p.35). Uma nota de pé de página de *Terra Encharcada*, de Jarbas Passarinho, explicando a expressão “matar o bicho” alerta quanto aos problemas que poderiam resultar do vício de beber constantemente: “destruição, no organismo humano, dos complexos vitamínicos, ocasionando as polinevritis, beriberi, delirium-tremens, alucinações, e até a morte, [...] as hepatites, estomatites, úlceras, cirroses, etc.” (p. 28).

## 9. CONCLUSÕES

No artigo “The Normative Model of Twentieth Century *Belles Infidèles*”, Clem Robyns sugere que o conceito do tipo de tradução existente na França que existia nos séculos XVII e XVIII, onde todas as traduções que entravam na literatura francesa tinham que se conformar às exigências francesas de *clarté*, *beauté* e *bon goût*, existe atualmente, mas é encontrado mais na literatura “trivial”. Robyns dá o exemplo das traduções de romances policiais na França de 1945 a 1970, que omitiram muitas partes para se conformar ao modelo desejado. Espero que este estudo venha mostrar que os valores das *belles infidèles* sobreviveram na tradução de romances considerados “clássicos”, e o estudo de Regina Alfarano mostra que ainda há certas pressões normativas sobre as traduções de romances clássicos no Brasil.

Espero também que este estudo tenha apontado a importância do papel das editoras na determinação do tipo de tradução que será feito. Também espero que tenha enfatizado a importância de fatores mercadológicos na tradução a ser feita. As exigências de mercado ao qual a tradução é dirigida exercerão um controle muito grande sobre a tradução. Também a conjuntura política da época na qual a tradução é feita desempenhará um papel importante nas decisões sobre a tradução a ser feita.

A área editorial é uma área que não tem sido estudada no campo da tradução, e pretendo me concentrar no papel das editoras numa segunda parte desse estudo.

## BIBLIOGRAFIA

Originais e traduções usadas

*Hard Times*, Charles Dickens. Harmondsworth:Penguin, 1982.

*Hard Times*, tr. José Maria Machado. São Paulo:Clube do Livro, 1969.

*Pickwick Papers*, Charles Dickens. London:Nelson.

*Aventuras do Sr. Pickwick*, sem tradutor. Rio de Janeiro:Garnier, s/d (approx. 1910).

*Sr. Pickwick em Flagrante*, adaptação de Paulo Mendes Campos. São Paulo:Scipione, 1990.

*David Copperfield* Charles Dickens. London:Nelson, s/d.

*David Copperfield*, tr. ????. São Paulo, Rio de Janeiro e Porto Alegre:Jackson, s/d.

- Wuthering Heights*, Emily Brontë. London:Nelson, s/d.  
*O Morro dos Ventos Uivantes*, tr. Celestino da Silva. Rio de Janeiro:Vecchi, 1967.  
*O Morro dos Ventos Uivantes*, tr. Octavio Mendes Cajado. São Paulo:Saraiva, 1958.  
*O Morro dos Ventos Uivantes*, tr. David Jardim Jr.. São Paulo:Ediouro, 1963.  
*O Morro dos Ventos Uivantes*, tr. Rachel de Queiroz. Rio de Janeiro:José Olympio, 1947.  
*O Monte dos Ventos Uivantes*, tr. Mário Franco e Cabral de Nascimento. Lisboa:Europa-América, s/d.  
*O Morro dos Ventos Uivantes*, tr. Oscar Mendes. São Paulo:Abril, 1980.  
*O Morro dos Ventos Uivantes*, tr. José Maria Machado. São Paulo:Edigraf, s/d.  
*Morro dos Ventos Uivantes*, tr. Vera Pedroso. Rio de Janeiro:Brugera, 1971.  
*Morro dos Ventos Uivantes*, adaptação de Herbert Sales. São Paulo:Ediouro, 1976.
- The Reivers*, William Faulkner. London:Chatto & Windus, 1962.  
*Os Desgarrados*, tr. Brenno Silveira. São Paulo:Civilização Brasileira, 1963.  
*Os Ratoneiros*, tr. Manuel Bastos. Lisboa:Portugalia, 1964.
- Gulliver's Travels*, Jonathan Swift. Harmondsworth:Penguin, 1967.  
*As Viagens de Gulliver a Terras Desconhecidas*, tr. Henrique Marquês Jr.. São Paulo:Cultura, 1940.  
*As Viagens de Gulliver*, tr. José Maria Machado. São Paulo:Clube do Livro, 1956  
*Viagens de Gulliver*, tr. Cruz Teixeira. São Paulo, Rio de Janeiro & Porto Alegre:Jackson, 1957.  
*Viagens de Gulliver*, tr. Octavio Mendes Cajado. São Paulo:Círculo de Livro, 1973.  
*Viagens de Gulliver*, adaptação de Clarice Lispector. São Paulo:Abril, 1973.
- Silas Marner*, George Eliot. Boston:Allyn & Bacon, s/d.  
*Silas Marner*, tr. Brenno Silveira, São Paulo:BUP, 1963.  
*Silas Marner*, tr. Asdrubal Mendes Gonçalves. São Paulo:Martins, 1942.  
*O Tesouro de Silas Marner*, tr. e adaptação de Arisides Barbosa e Henrique J. Delfim. São Paulo:Clube do Livro, 1973.
- Pride and Prejudice*, Jane Austen. London:Nelson, s/d.  
*Orgulho e Preconceito*, tr. Lucio Cardoso. Rio de Janeiro:José Olympio, 1941.  
*Orgulho e Preconceito*, tr. M.Francisca Ferreira Lima. Lisboa:Europa-América, 1975.  
*Orgulho e Preconceito*, recontado por Nair Lacerda. Rio de Janeiro:Ouro, 1970.  
*Orgulho e Preconceito*, recontado por Paulo Mendes Campos. Rio de Janeiro:Ouro, 1970.  
*Orgulho e Preconceito*, sem tradutor. Faixa Preta Romances. Rio de Janeiro:Gerstum Carneiro, s/d.
- Treasure Island & Kidnapped*, R. L. Stevenson. London:Dent, 1947.  
*A Ilha do Tesouro*, tr. Ebert Vianna Chamoun. Rio de Janeiro:Vecchi, 1952.  
*Raptado*, tr. Agrippino Grieco. Rio de Janeiro ??:Nacional, 1946.  
*Raptado*, adaptação de Tatiana Belinsky. São Paulo:Abril, 1973.
- Huckleberry Finn*, Mark Twain. London:Nelson, s/d.  
*As Aventuras de Huck*, tr. Monteiro Lobato. São Paulo:Brasiliense, 1957.  
*Aventuras de Huck*, tr. Alfredo Ferreira. Rio de Janeiro:Vecchi, 1957.
- Panorama de Finnegan's Wake*, Augusto & Haroldo de Campos. São Paulo:Perspectiva, 1970.
- Ulysses*, tr. António Houaiss. Rio de Janeiro:Civilização Brasileira, 1982.
- Terra Encharcada*, Jarbas Passarinho. São Paulo:Clube do Livro, 1968.
- O Cavaleiro se Cabeça*, Washington Irving, tr. Rolando Roque da Silva. São Paulo:Clube do Livro, 1972.
- The Color Purple*, Alice Walker. New York:Simon & Schuster, 1982.  
*A Cor Púrpura*, tr. Peg Bodelson, Betúlia Machado e M. José Silveira. São Paulo:Marco Zero, 1986.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALFARANO, Regina. *As Traduções de William Kennedy para o Português*. Comunicação apresentada no XXVII Seminário Nacional de Professores Universitários de Literaturas de Língua Inglesa. Águas de Lindóia, 30 de janeiro - 3 de fevereiro de 1995.

- ALONSO, Márcia. *Comparação e Avaliação de Traduções Brasileiras de Três Romances Franceses*, Projeto de Pesquisa de Iniciação Científica (FAPESP) 1993-1994.
- BARBOSA, Onédia de. **Byron no Brasil: Traduções**. São Paulo:Ática, 1975.
- BERMAN, Antoine. **L'épreuve de l'étranger**. Paris:Gallimard, 1979.
- \_\_\_\_\_. *L'auberge du lointain*, in **Sur les tours de Babel**, ed. Antoine Berman. Mauvezin:Trans-Europ, 1986.
- EVEN-ZOHAR, Itamar. **Papers in Historical Poetics**. Tel Aviv:Porter Institute for Poetics and Semiotics, 1978a.
- \_\_\_\_\_. *The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem*. In J.S. Holmes, J. Lambert & R. van der Broeck (ed.) **Literature and Translation**. 1978b.
- JESUS, Carolina Maria de. **Quarto de Despejo**. São Paulo:Francisco Alves, 1970.
- LAPLANCHE, Jean, et al. **Traduzir Freud**. São Paulo:Martins Fontes, 1992
- LEFEVERE, André. **Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame**. Routledge, 1992.
- PERPÉTUA, Elzira de. **A Intratradução de Quarto de Despejo**. Caxambú (MG):Comunicação apresentada no X ANPOLL, junho 1994.
- ROBYNS, Clem. *The Normative Model of 20th Century Belles Infidèles*. **Target 2: 1**, 1990, pp.23-42.
- TOURY, Gideon. (i) *The Nature and Role of Norms in Literary Translation*, in **In Search of a Theory of Translation**. Tel Aviv:Porter Institute for Poetics and Semiotics, 1980, pp.51-62.
- \_\_\_\_\_. (ii) *Norms of Translation into Hebrew*, *ibid.*, pp.122-139.
- VIDAL, Bernard. *Plurilinguisme et traduction - Le vernaculaire noir américain: enjeux, réalité, réception a propos de The Sound and the Fury*, in **TTR**, Univ. Concordia, Montreal, 2nd semestre 1991, v.4, no.2.