UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO

ANA LÚCIA DA SILVA KFOURI

“What mouse, George? I ain’t got no mouse.”:

traduzindo marcas de oralidade em *Of Mice and Men* de John Steinbeck

Versão corrigida

São Paulo

2020

ANA LÚCIA DA SILVA KFOURI

“What mouse, George? I ain’t got no mouse.”:

traduzindo marcas de oralidade em *Of Mice and Men* de John Steinbeck

Versão corrigida

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras com foco em Estudos da Tradução.

De acordo: _____

Profª. Dra. Lenita Maria Rimoli Pisetta

Orientadora

São Paulo

2020

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

atologação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

K46" Kfourir, Ana Lúcia da Silva
"What mouse, George? I ain't got no mouse.":
traduzindo marcas de oralidade em *Of Mice and Men* de
John Steinbeck / Ana Lúcia da Silva Kfourir ;
orientador Lenita Maria Rimoli Pisetta. - São Paulo,
2020.
150 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade de São
Paulo. Departamento de Letras Modernas. Área de
concentração: Estudos da Tradução.

1. Literatura. 2. Oralidade. 3. Recursos
gráficos. 4. Tradução. 5. Socioleto literário. I.
Pisetta, Lenita Maria Rimoli, orient. II. Título.

KFOURI, A. L. S. "*What mouse, George? I ain't got no mouse.*": traduzindo marcas de oralidade em *Of Mice and Men* de John Steinbeck. Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestra em Letras com foco em Estudos da Tradução.

**ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA
DISSERTAÇÃO/TESE**

Termo de Ciência e Concordância do (a) orientador (a)

Nome do (a) aluno (a): Ana Lúcia da Silva Kfourir

Data da defesa: 21/09/2020

**Nome do Prof. (a) orientador (a): Profa. Dra. Lenita Maria Rimoli
Pisetta**

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 05/10/2020

(Assinatura do (a) orientador (a))

KFOURI, A. L. S. “*What mouse, George? I ain’t got no mouse.*”: traduzindo marcas de oralidade em *Of Mice and Men* de John Steinbeck. Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestra em Letras com foco em Estudos da Tradução.

Aprovado em: 21.09.2020

Banca Examinadora

Profa. Dra. Lenita Maria Rimoli Pisetta Instituição: USP

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Profa. Dra. Ana Elvira Luciano Gebara Instituição: FGV Direito SP e Unicsul

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Profa. Dra. Solange Peixe Pinheiro de Carvalho Instituição: USP

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. Elton Luiz Aliandro Furlanetto Instituição: Faculdade SESI – SP (FASESP)

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Dedico este trabalho aos meus pais e à minha filha em gratidão ao apoio emocional e às constantes leituras ao longo dos meses em que me vi envolta na elaboração desta dissertação.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, agradeço à minha orientadora, professora Lenita Pisetta, por ter contribuído para todo o processo de muito aprendizado e evolução nesses quase 30 meses de pesquisa e redação deste trabalho.

A todos os professores que ofereceram as disciplinas que optei fazer, pela aulas bem preparadas, que muito trouxeram ideias relevantes, e que, de forma significativa, ainda fazem parte do meu crescimento pessoal e acadêmico.

Às professoras da banca de qualificação, que estão na banca de defesa também, por trazerem ideias de como seguir adiante com a redação deste trabalho. Agradeço também ao professor Elton Furlanetto por aceitar fazer parte da banca de defesa. Agradeço também às professoras membros suplentes da banca de defesa, Vera Ramos, Alzira Allegro e Luciana carvalho.

Ao professor Dr. John Milton por ter me acolhido no GREAT – Grupo de Estudos de Adaptação e Tradução cujos encontros e cujas discussões muito me encorajaram e me levaram à profunda reflexão sobre o fazer do tradutor.

À querida amiga Flávia Gonçalves pela sempre presteza e boa vontade em me ajudar nas mais diversas dificuldades, dúvidas e questões.

Ao querido amigo e colega, Steven Lee Sorensen, pelo seu preciso tempo e pela ajuda imensurável sobre a linguagem.

À Casa Guilherme de Almeida pelas palestras e pelo curso de Formação de Tradutores Literários por tanto enriquecer meus pensamentos sobre o ofício do tradutor.

À minha família pelo apoio incondicional.

Minha eterna gratidão!

The fact that English is spelt conventionally and
not phonetically makes the art of recording speech
almost impossible.
(SHAW, Bernard, 1958)

De um ponto de vista tanto literário quanto
prático, uma coisa é certa: por mais reificada e
subserviente à fala que um tipo de escrita seja,
este pode sempre funcionar por si só como um
fator significante num texto dado e, portanto, em
sua tradução.
(BROTHERSTON, Gordon, 1999)

KFOURI, A. L. S. “*What mouse, George? I ain’t got no mouse.*”: traduzindo marcas de oralidade em *Of Mice and Men* de John Steinbeck. Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestra em Letras com foco em Estudos da Tradução.

RESUMO

A presente dissertação tem como objetivo apresentar uma proposta de tradução em português brasileiro para marcas de oralidade encontradas nas falas das personagens da novela de John Steinbeck *Of Mice and Men*. O *corpus* escolhido são as duas primeiras partes e a quarta parte, pois nelas estão as personagens. O aporte teórico está fundamentado na área de Estudos da Tradução, mais precisamente nas discussões propostas por Lawrence Venuti sobre estrangeirização, Antoine Berman sobre deformações e Umberto Eco com perdas e ganhos e negociação, além dos embasamentos de Hudinilson Urbano, Milton Azevedo e Gillian Lane-Mercier sobre socioleto literário e oralidade na literatura. Falas cotidianas das pessoas nas ruas serviram de inspiração para apresentarmos uma tradução de marcas de oralidade que não fosse muito caricata e visualmente poluída com sinais gráficos, e ao mesmo tempo para tentar manter a verossimilhança com o efeito de sentido no leitor ao ler um texto em que se possa reconhecer traços de discurso oral. Para isso recursos gráficos que representasse a fala foram utilizados, assim como outros recursos para tentar transpor o texto oral na forma escrita.

Palavras-chave: Literatura. Oralidade. Recursos Gráficos. Tradução. Socioleto literário.

KFOURI, A. L. S. “*What mouse, George? I ain’t got no mouse.*”: traduzindo marcas de oralidade em *Of Mice and Men* de John Steinbeck. Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestra em Letras com foco em Estudos da Tradução.

ABSTRACT

This dissertation aims at presenting a translation into Brazilian Portuguese for orality marks found in the speeches of the characters in John Steinbeck’s novel *Of Mice and Men*. The corpus chosen is composed of the first two parts and the fourth part, since in them the characters are to be found. The theoretical contribution is based on the Translation Studies area, more precisely in the discussions proposed by Lawrence Venuti on foreignization, Antoine Berman on deforming tendencies and Umberto Eco on losses and gains and negotiation, in addition to the discussion on literary sociolect and orality in literature proposed by Hudinilson Urbano, Milton Azevedo and Gillian Lane-Mercier. Everyday speeches of people on the streets served as an inspiration to present a translation of orality marks that might not result too ludicrous and visually polluted with graphic signs, and at the same time to try to maintain the verisimilitude with the effect on the reader when reading a text in which traces of oral discourse can be recognized. For this, graphic representations for oral speech were used, as well as other means to try to transpose the oral text in written form.

Key words: Literature. Orality. Graphic Representation. Translation. Literary sociolect.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: sistema linguístico em um idioma	27
Figura 2: sistema linguístico envolvendo língua de origem e língua da tradução	28

LISTA DE TABELAS

Tabela 1: falas do discurso oral cotidiano registradas nas ruas, nas cidades de São Paulo e Santos, entre 2017 e 2019

48

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1: representação gráfica de marcas de oralidade no texto fonte	35
Gráfico 2: representação gráfica de marcas de oralidade no texto traduzido	132

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO – DA IDEIA À MOTIVAÇÃO E AO TRABALHO FINAL:	15
UM BREVE RELATO	
CAPÍTULO 1 – <i>OF MICE AND MEN</i> DE JOHN STEINBEK: CONTEXTO E	18
RELEVÂNCIA NA LITERATURA	
1.1 Um pouco de John Steinbeck: quem é o homem por trás da obra	18
1.2 <i>Ratos e Homens</i> : a obra, as personagens, a linguagem	22
CAPÍTULO 2 – ORALIDADE NA OBRA: ANÁLISE E FUNDAMENTOS	
TEÓRICOS	27
2.1 Oralidade em literatura	29
2.2 Representação da oralidade em <i>Of Mice and Men</i>	31
CAPÍTULO 3 – A TRADUÇÃO PROPOSTA: PRÁTICA EMBASADA EM	
ASPECTOS TEÓRICOS	46
3.1 Fazendo a ponte entre a linguagem na obra de origem e a linguagem a ser usada na tradução proposta	46
3.2 Apresentação e análise de alguns aspectos da linguagem em português a ser empregada na tradução	47
3.3 Fundamentação teórica e abordagem de tradução	52
3.4 Apresentação da tradução proposta com comentários	56
CONCLUSÃO – E AGORA, LEITOR? É EFEITO QUE FALA, NÉ?	134
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	139
APÊNDICE – ENTREVISTA COM STEVEN LEE SORENSEN SOBRE <i>OF MICE AND MEN</i>	143

INTRODUÇÃO – DA IDEIA À MOTIVAÇÃO E AO TRABALHO FINAL: UM BREVE RELATO

A ideia de estudar *Of Mice and Men* de John Steinbeck surgiu há algum tempo como consequência de várias pequenas coincidências em torno do texto fonte.

A primeira delas concerne a um amigo que havia, há muitos anos, acabado de ler o livro e comentado que o achara muito impressionante, principalmente devido à maneira pela qual o autor havia optado pelo desenvolvimento da narrativa. Como à época não tinha ainda lido o livro surgiu a curiosidade para conferir. Após ler a história, não pude dizer outra coisa senão concordar com esse amigo. Ao discutirmos nossas impressões sobre o livro, percebi que foram o argumento e a história que nos impressionaram, e não fizemos sequer uma menção sobre como Steinbeck usara a linguagem para dar vida às suas personagens. Talvez pelo fato de que ambos havíamos cursado a mesma graduação em letras e tradução, não nos impressionamos com a ocorrência de marcação de oralidade no texto. Talvez para linguistas e tradutores o uso da linguagem nas suas mais variadas formas, contextos e registros seja mais natural do que para outras pessoas que não da área.

A segunda coincidência já foi mais marcante. Desde a infância e adolescência aprecio literatura e mantenho o hábito da leitura. No entanto, vim a estudá-la tardiamente quando ingressei no curso de Letras – Tradução e Interpretação (Inglês/Português). Meu interesse particular por estudar a obra de John Steinbeck *Of Mice and Men* surgiu em uma aula. Tenho experiência com ensino de inglês como língua estrangeira desde antes de obter o bacharelado. Na escola onde lecionava, escola privada que oferece cursos livres, havia um curso de leitura e discussão de obras literárias. Um dos livros que certa vez resolvi adotar foi precisamente *Of Mice and Men* de Steinbeck. Para minha surpresa, a discussão do livro veio a ser uma experiência desastrosa. Ao invés de colocarmos em pauta a temática da história e os aspectos que a norteiam – como a linguagem, por exemplo – tive de dispor de um tempo absurdamente exaustivo em sala de aula para esclarecer o porquê de o autor ter utilizado a linguagem oral da maneira como escolheu fazer, pois duas alunas haviam conseguido convencer o restante dos integrantes do grupo de que a obra era “muito ruim”, “de muito mau gosto”, e o autor “não sabia escrever”, porque usava inglês errado para a fala das personagens. Não tive outra saída a não ser explicar a diferença entre o discurso do narrador – em norma culta padrão – e uso da linguagem oral pelas personagens – contendo desvios à norma padrão. Em meio ao tamanho desgosto em relação à aula, tentei ainda contornar o impasse afirmando haver vários autores que usam de recursos gráficos para marcar oralidade no texto de modo a trazer verossimilhança

aos olhos do leitor, inclusive alguns autores brasileiros como Guimarães Rosa, este sendo um clássico exemplo de neologismos. Nem assim foi possível convencê-las.

Desde então, tenho a intenção de estudar a questão da oralidade com desvios à norma culta padrão e como essa linguagem é usada na literatura, as razões pelas quais desta forma aparece, seu efeito de sentido e finalmente, criar uma via de conscientização sobre as diferentes formas de linguagem e os usos que se fazem destas. E assim estava plantada a semente da ideia de estudar oralidade em literatura. A intenção de fazer um exercício de tradução, na verdade, surgiu com a terceira coincidência. Descobri haver três traduções da obra no mercado editorial brasileiro e o fato de não estar satisfeita com uma delas, a última lançada em 2005, me instigou a tentar fazer algo que pudesse ser mais satisfatório em termos de tradução de marcas de oralidade. Nesta última tradução publicada, há marcas de oralidade, mas acredito que pouco convincentes e muito cansativas, pois o texto é demasiadamente marcado com acentos gráficos que o sobrecarregaram, tornando-o caricato. Portanto, ao tentar propor uma tradução em português de um excerto da obra onde tais marcas de oralidade aparecem, pretendo também trazer para os leitores deste idioma a mesma reflexão e conscientização possivelmente almejada com o texto fonte.

Ao longo desses meses em que me debrucei sobre o tema da oralidade em literatura, percebemos quão rico tal estudo pode se tornar. Analisar oralidade não é apenas um tema puramente linguístico, mas social e comportamental. Andar pelas ruas em meio à população e notar as inúmeras formas de comunicação entre as pessoas e mesmo assim perceber que entendemos umas às outras é, no mínimo, uma atividade social interessantíssima. Outro aspecto enriquecedor da metodologia usada foi observar o falante, seu modo de agir e se portar, o que nos dá uma noção mais aprimorada de quem é esse falante: sua classe socioeconômica, de certa forma, e sua origem. Tentar colocar na boca da personagem no texto em português brasileiro o modelo dessa linguagem das ruas é uma tentativa de trazer ao leitor o frescor e a verossimilhança da novela de Steinbeck. Percebemos assim quão dinâmicos são o estudo e a análise da oralidade, notamos como os recursos gráficos para representá-la no papel são ao mesmo tempo ricos e variáveis.

Representar oralidade na forma escrita é um paradoxo *per se*. Como “escrever” o “oral”? Ora, se é oral, não se escreve, somente se fala. Encontramos ainda um agravante: representar oralidade traduzida na escrita da língua da tradução, o que significa uma pitada a mais nessa complexidade. O processo e o resultado, no entanto, podem ser deveras gratificantes.

Outro aspecto relevante para aqui ser mencionado é o próprio autor. Steinbeck foi um autor polêmico e um homem de personalidade e vida pessoal igualmente polêmicas. Em muitos

aspectos, sua história de vida pode ter sido uma antítese. Nunca se declarou comunista ou socialista, porém escreveu obras de profundo cunho social. Era crítico da burguesia, no entanto, chegou a participar de festas burguesas da alta sociedade e do *jet-set* norte-americanos em meio às celebridades da época, para citar alguns exemplos. Não obstante os altos e baixos emocionais, familiares e financeiros, Steinbeck recebeu em vida o reconhecimento por ser um grande autor, sonho que nutria desde a juventude. Em *Of Mice and Men*, ele denuncia um sistema de exploração de mão de obra ao contar a história de trabalhadores humildes com os traços de humanista que era. Conforme dito anteriormente, o uso da linguagem de forma específica traz unidade e verossimilhança à obra, mas não é somente a linguagem que toca, positiva ou negativamente, o leitor, mas também, o argumento da história e a narrativa sensíveis. Ao mergulharmos em detalhes no estudo da linguagem empregada por Steinbeck ao conceber as personagens, acabamos por descobrir o autor criativo que foi.

Esta introdução ao trabalho contém uma breve discussão dos aspectos analisados mais detalhadamente em cada capítulo, ou seja, respectivamente, o autor e sua obra, a linguagem por ele empregada e a proposta de tradução para o português brasileiro de aspectos da oralidade encontrados ao longo do texto fonte. O capítulo 1 versa sobre o autor em si e sua obra, no capítulo 2 apresentamos a análise da oralidade na obra estudada e o capítulo 3 traz a proposta de tradução.

CAPÍTULO 1 – *OF MICE AND MEN* DE JOHN STEINBECK: CONTEXTO E RELEVÂNCIA NA LITERATURA

1.1 Um pouco de John Steinbeck: quem é o homem por trás da obra

John Steinbeck, homem de vida um tanto atribulada, foi um autor cujas narrativas “inevitavelmente estavam enraizadas em histórias humanas, aspirações, conflitos e construtos filosóficos”¹, como ensina John H. Timmerman (1993, p. xix). A vida pessoal conturbada por altos e baixos financeiros e emocionais não o impediu, porém, de conquistar uma carreira de escritor, com a qual sempre sonhou.

Steinbeck invariavelmente recebeu duras críticas para seus romances e as opiniões de críticos literários sobre seu legado ainda são polarizadas. Jay Parini, seu biógrafo, (1998, p. 11) relata que Steinbeck, “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” (grifos nossos). Parini ressalta que “muitos críticos influentes (...) baniram Steinbeck para as já abarrotadas fileiras dos escritores de segunda categoria e meio esquecidos” (1998, p. 11). Alguns desses críticos consideram as obras e o estilo steinbeckiano como sentimentais demais e julgam que o autor “tratou a pobreza e a degradação social com uma irreverência imprópria”, e por isso os seus livros foram rejeitados como “superficiais” (PARINI, 1998, p. 551). Esse autor relata que a decisão da Academia Sueca em agraciar Steinbeck com o Nobel de Literatura em 1962, “foi ridicularizada na América do Norte por críticos acadêmicos mesquinhos e um punhado de jornalistas arrogantes, que se recusavam a acreditar que um escritor de apelo popular tivesse algum valor” (PARINI, 1998, p. 18).

Ao ser duramente criticado, Steinbeck justamente se valia de seu “apelo popular” para se defender. Robert DeMott (1997, p. 527), em um artigo sobre Steinbeck e sua obra, cita uma entrevista com o autor na qual este sustenta que “o escritor só pode escrever sobre o que ele admira (...) e já que nossa raça admira a cortesia, o escritor lidará com ela onde a encontrar. Ele a encontra na luta do pobre atualmente”². O comentário irônico por si só já descreve o autor e o homem John Steinbeck. Nascido em família burguesa e criado com as mordomias de um

¹ **Texto fonte:** (...) inevitably rooted in human histories, aspirations, conflicts, and philosophical constructs. (Todas as traduções presentes neste texto, exceto quando indicado em contrário, são nossas).

² **Texto fonte:** The writer can only write about what he admires (...) and since our race admires gallantry, the writer will deal with it where he finds it. He finds it in the struggling poor now.

menino e jovem de classe média, ele se deu ao luxo de abandonar a Universidade de Stanford, e eram justamente os valores burgueses que Steinbeck criticou na sua obra.

Entretanto, a nosso ver, o que muito provavelmente incomodou tanto a crítica especializada da época foi o fato de Steinbeck ter feito literatura com discurso e tendências socialistas. Apesar de nunca ter assumido oficialmente uma posição socialista ou comunista, o autor conviveu intensamente com um grupo simpatizante dessa tendência por influência de sua primeira mulher, Carol Henning. Ela o levava a “encontros furtivos de um grupo de socialistas”, conta Parini (1998, p. 104) e lá falavam “em tom alarmante sobre a “revolução eminente” e distribuíam traduções das obras de Marx e Lênin”.

Acreditamos, porém, que Steinbeck tenha criado o tipo de literatura social que o tornou canônico fora dos Estados Unidos mais por uma questão de simpatia pessoal com a causa dos miseráveis filhos da Grande Depressão (*the Great Depression*) do que por pura filiação ao comunismo. Parini (1998, p. 407-408) analisa a controvérsia da seguinte forma

[Steinbeck] jamais se tornou comunista porque o comunismo era profundamente anti-individualista e contradizia sua filosofia do individual, que vinha direto da “Autodependência” de Emerson, onde aparece a famosa frase na qual se fundou o individualismo americano: “Confia em ti mesmo: todo coração vibra segundo essa corda de ferro”. Mais adiante, no mesmo ensaio, Emerson declara: “A sociedade em toda a parte conspira contra a condição humana de cada um de seus membros”. Steinbeck não queria juntar-se a essa conspiração. Por baixo de suas brilhantes evocações ficcionais de “homem de grupo” está a crença fundamental no Eu emersoniano.

Comunista, acreditamos que não. Todavia podemos perceber, sim, um John Steinbeck profundamente tocado com a situação social, política e principalmente econômica que os Estados Unidos viviam na década seguinte à Quebra da Bolsa de Nova Iorque em 1929, período também conhecido como *A Grande Depressão*. John Steinbeck se preocupava em narrar – e arriscamos dizer também denunciar – as condições socioeconômicas de uma parcela da população estadunidense daquela época.

Usando das “tradições do humanismo de que era herdeiro”, o autor “não queria estudar o homem fora de seu cenário natural por entender que mesmo as menores interações humanas são (...) governadas pelo lugar do indivíduo no seu contexto físico”, explica Parini (1998, p. 15), e por que não, arriscamos dizer, social também. Podemos depreender da história de vida do autor que Steinbeck também acreditava que um bom escritor deveria compartilhar histórias humanas sobre sentimentos humanos com um grande público. A seguinte ideia sugerida por Parini (1998, p. 17) atesta isso:

Os seres humanos, segundo Steinbeck, são o único organismo no universo pronto a “sofrer e morrer por uma ideia”. E “essa qualidade única é o homem, distinto no universo”. Embora sua expressão, aqui como em outras partes, sofra de uma ingênua grandiloquência, há alguma coisa de profundamente tocante em sua fé simples no poder da espécie humana de demarcar uma posse intelectual e moral e defendê-la com firmeza. Sua crença no progresso humano é estimulante.

“Os seres humanos” e seu “contexto físico” que Steinbeck representa em seus romances entre 1936 e 1939 sentiam a economia em frangalhos que caracterizava o país. O autor escrevia sobre esse e nesse contexto. Howard Zinn (2005, p. 387) descreve que

Após a quebra, a economia estava parada, quase não se desenvolvia. Mais de cinco mil bancos fecharam e um número enorme de empresários – incapazes de conseguir fundos – também encerraram atividades. Aqueles que continuaram demitiam seus funcionários e constantemente reduziam os salários dos que ainda mantinham empregados. A produção industrial caiu em 50% e em 1933, estima-se que 15 milhões (...) estavam desempregados. (...) No fim dos anos 1930, quase a metade dos 280.000 trabalhadores de fábricas de tecido na Nova Inglaterra estavam desempregados³.

Zinn (2005, p. 387) ainda descreve a razão pela qual algumas regiões estavam em péssimas condições

Havia milhões de toneladas de comida por todo lugar, mas não era lucrativo transportá-la, vendê-la. Magazines estavam cheios de roupas, mas as pessoas não tinham dinheiro para comprá-las. Havia muitas casas, mas permaneciam vazias, pois as pessoas não podiam pagar aluguel, haviam sido despejadas e, então viviam em cabanas nas comunidades que rapidamente se formavam – Hoovervilles⁴ – construídas em lixões⁵.

³ **Texto fonte:** After the crash, the economy was stunned, barely moving. Over five thousand banks closed and huge numbers of businesses, unable to get money, closed too. Those that continued laid off employees and cut the wages of those who remained, again and again. Industrial production fell by 50 percent, and by 1933 perhaps 15 million (...) were out of work. (...) By the end of 1930, almost half the 280,000 textile mill workers in New England were out of work.

⁴ Segundo Batista, durante a Grande Depressão, nos anos 30, as Hoovervilles, também afrontavam Tio Sam, que sem dúvida, ficou tentado a ocultar a visão com sua cartola. Na percepção do eleitor americano foi exatamente o que Hoover fez. Por isso, seu nome ficou, de forma indelével, ligado a estes ajuntamentos dos desprovidos de moradia que floresciam durante os árduos anos de crise. Quem compreendeu que a América não aceitaria quem virasse seus olhos a ela foi Roosevelt. Construiu uma plataforma eleitoral na qual prometia alçar dessas condições degradantes as milhares de famílias americanas sem um lar, sem trabalho. Elegeu-se presidente em 1932. (O Estado de São Paulo – 15.02.2012)

⁵ **Texto fonte:** There were millions of tons of food around, but it was not profitable to transport it, to sell it. Warehouses were full of clothing, but people could not afford it. There were lots of houses, but they stayed empty because people couldn't pay rent, had been evicted, and now lived in shacks in quickly formed “Hoovervilles” built on garbage dumps.

Evidentemente, diante desse cenário, não é de se surpreender que Steinbeck ecoe a voz do proletariado em seus livros. Thomas M. Tammaro (1993, p. 95) traz mais uma precisa noção da literatura de proletariado:

“Literatura de Proletariado” – uma denominação genérica dada a certas obras produzidas nos anos de 1920 e 1930 – nasceu de duas suposições: de que a experiência humana é influenciada pelo contexto social, econômico e político e de que a melhor maneira de se entender a questão do indivíduo manipulado por forças além de seu controle é por meio da teoria marxista, que analisa a dialética entre classe e cultura. A Literatura de Proletariado nasceu no cenário dos Estados Unidos de 1920 e 1930, quando o clima político e social era favorável a autores do proletariado e oferecia a tais escritores muito material para suas literaturas⁶.

Mais adiante em seu artigo, o autor dá uma explicação que possivelmente fundamenta a nossa hipótese de porque Steinbeck não é considerado canônico para alguns críticos – no entanto, muitos críticos e estudiosos posicionam Steinbeck no centro do sistema literário estadunidense. Tal explicação pode ser o fato de que Steinbeck tenha feito literatura de proletariado ou da classe trabalhadora, como define Tammaro (1993, p. 96-97)

Como um tipo de literatura, no entanto, a denominação “proletária” é demasiadamente limitada, estando intimamente ligada com a teoria marxista; o termo “classe trabalhadora” proporciona uma perspectiva mais ampla porque esse termo não está tão ligado a uma ideologia política ou a um dogma específico (...) Talvez uma razão pela qual a literatura de classe trabalhadora não tenha encontrado seu caminho para o cânone seja que o romance da literatura americana moderna não é com os trabalhadores braçais e suas vidas e suas questões, mas as vidas e questões dos executivos e aqueles que trabalham em escritórios. E se o negócio da América são os negócios, entendemos, então, por que tão poucos romances de classe trabalhadora sejam representados no cânone americano⁷.

Na verdade, Steinbeck já manifestara o desejo de “defender os interesses da classe operária explorada” (MARX e ENGELS, 2017, p. 59), como explica Parini (1998, p. 54) ao

⁶ **Texto fonte:** “Proletarian literature,” a generic name given to certain works produced mostly in the 1920s and 1930s grew out of two suppositions: that human experience is influenced by the social, economic, and political environments, and that the best way to understand the phenomenon of the individual manipulated by forces beyond his or her control is through Marxist theory, which sees the dialectic between class and culture. Proletarian literature burst on the American scene during the 1920s and 1930s, a time when the social and political climates provided proletarian writers with ample grist of their literary mills.

⁷ **Texto Fonte:** As a type of literature, however, the label “proletarian” is too limited, being closely aligned to Marxist theory; the term “working-class” provides a broader perspective because the term is not so tightly tied to a specific political ideology or dogma. (...) Perhaps one reason why working-class literature has not found its way into the canon is that the romance of modern American literature has not been with blue-collar workers and their lives and issues, but rather with the lives and issues of white-collar workers. And if the business of America is business, we understand, then, why so few working-class novels are represented in the American canon.

afirmar que “nos anos do imediato pós-guerra nos EUA, o número de desempregados crescera em proporções alarmantes, e Steinbeck logo se descobriu juntando-se a um turvo rio de migrantes que se arrastavam de fazenda em fazenda (...) em busca de salário”. Essa voz do trabalhador rural oprimido é veiculada em muitas de suas obras inclusive *Ratos e Homens*. Mais do que engajamento político, Steinbeck tinha interesse na natureza humana, seus conflitos e sua existência.

O biógrafo (PARINI, 1998, p. 195) ainda afirma que “a Depressão desempenhou um papel essencial na mudança de consciência” de Steinbeck. Consideramos aqui “mudança de consciência” o termo chave, para analisar a ideologia de Steinbeck por abordar em suas obras a classe operária, mais relacionado a um envolvimento pessoal e passionai do que engajamento político, pois como Parini (1998, p. 151) menciona, o romancista “jamais conseguiu reunir muito entusiasmo pelo movimento” ao ser exortado por um amigo militante a comparecer em reuniões socialistas. Acreditamos que o Steinbeck idealista-humanista sempre teve mais voz ativa do que o sujeito político em *Ratos e Homens*, como será analisado a seguir.

1.2 *Ratos e Homens*: a obra, as personagens e a linguagem

A novela *Ratos e Homens* (*Of Mice and Men*) foi publicada em 1937 em meio ao cenário da *Grande Depressão* norte-americana, momento histórico já discutido anteriormente.

A obra em si não conta a história da crise econômica, mas é possível percebê-la como pano de fundo no contexto da luta de trabalhadores braçais por terras e sobrevivência, ou seja, o romance “abordava o trabalho agrícola na Califórnia”⁸, segundo Joseph Fontenrose (1963, p. 53).

Ratos e Homens particularmente, mais do que tratar da questão da pobreza e da miséria como consequências da crise econômica, trata da história de homens e retrata aspectos humanos da existência. Fontenrose (1963, p. 56) brevemente resume a questão central da novela da seguinte forma

O anseio do homem pela terra, o tema favorito de Steinbeck que aparece de alguma forma em quase todos os romances, é aqui expresso no desejo, daqueles homens que são pagos para trabalhar em fazendas e que viajam carregando trouxas, de terem alguns acres de terra para si e assim serem seus próprios patrões.⁹

⁸ (...) it dealt with agricultural labor in California;

⁹ Man’s longing for the land, a favorite Steinbeck theme, appearing in some form in nearly every novel, is here expressed in the farmhand’s and bindlestiff’s desire for a few acres of his own, so that he can be his own boss.

Para o desenvolvimento da trama, Steinbeck concebeu personagens compatíveis com tal descrição: homens trabalhadores constituindo força bruta, ignorantes de cultura geral e de conhecimento de mundo e sem acesso à educação formal. As personagens tampouco têm recursos econômicos para serem donos de seus próprios negócios, com exceção do proprietário da fazenda. Este último vive em confortável condição financeira, no entanto, igualmente carece de cultura e educação formal, a exemplo de todos os trabalhadores que emprega em suas terras.

Obviamente o mundo criado por Steinbeck, apesar de ser baseado em um momento histórico vivido nos Estados Unidos da América na época em que o romance foi escrito, é um mundo imaginário, ou seja, é representação de uma criação mental. Esse traço garante à obra sua identidade como ficção literária, assim como argumenta Salvatore D'Onofrio (2007, p. 22) ao postular que a “literatura cria seu próprio universo, semanticamente autônomo em relação ao mundo em que vive o autor, com seus seres funcionais, seu ambiente imaginário, seu código ideológico, sua própria verdade”.

As personagens são “seres funcionais” na medida em que existem e funcionam para representar essa realidade que o autor intencionava questionar e criticar. Dessa forma, vale também mencionar que Steinbeck, apesar de se basear em um modelo de linguagem falada por uma parcela da população da época, criou e inventou as falas na história. Em outras palavras, o que essas personagens falam na história também é representação e ficção.

Os protagonistas, Lennie e George, são trabalhadores da propriedade rural e, assim como os demais empregados, podem ser personagens empáticas para muitos leitores, principalmente aqueles que apreciam os “sentimentos sociais”, precisamente pela forma humanizada em que foram concebidas, pois a obra de Steinbeck apresenta os traços da “tradição do humanismo de que era herdeiro”, como afirma Parini (1998, p. 15). E foi nesse sentido que o autor criou as personagens e a linha da história em *Ratos e Homens*, pois em entrevista transcrita em citação por Parini (1998, p. 19), Steinbeck conta ter visitado “fazendas no vale de Salinas, onde George e Lennie poderiam ter malhado cevada”. Da ideia de concepção de *Ratos e Homens*, o biógrafo Parini (1998, p. 49) ainda apresenta os fatos relevantes a seguir:

Cada fazenda tinha seus empregados permanentes, mas durante alguns períodos do ano empregavam-se trabalhadores itinerantes. Foram os trabalhadores itinerantes que acabaram se tornando o tema de *Ratos e Homens*: homens arruinados que vagavam pelo campo em busca de um serviço nesta ou naquela fazenda.

Percebe-se que Steinbeck pensa como um filho das “condições sociais dos anos 1930” e está preocupado “com a determinação social, a situação de se colocar como vítima e a

expressão radical dos valores e circunstâncias daqueles que vieram do submundo da cultura”¹⁰, conforme refletem Richard Ruland e Malcolm Bradbury (1992, p. 336-337).

Em consonância com o contexto social acima descrito, Steinbeck soube aproveitar suas experiências vividas e transformá-las em uma ficção representativa da realidade do entorno. Lennie e George tornaram-se, assim como as outras personagens do romance e o espaço-fazenda ocupados por essas personagens, parte do imaginário do leitor. Sem dúvida, John Steinbeck representou a realidade que intencionava inspirado em fatos vivenciados por ele mesmo, como explica Parini (1998, p. 50) abaixo:

O incidente específico que motivou *Ratos e Homens* talvez tenha ocorrido nessa época, como ele sugeriu mais tarde a um entrevistador: “Eu mesmo fui um trabalhador itinerante por algum tempo. Trabalhei na mesma região em que se passa a história. As personagens são em certa medida compósitas. Lennie era uma pessoa real. Está agora num asilo de loucos na Califórnia. Trabalhei ao lado dele durante muitas semanas. Ele não matou uma menina. Matou o capataz de uma fazenda. Ficou magoado porque o patrão demitira seu amigo e atravessou sua barriga com um forcado. Só conseguimos detê-lo quando era tarde demais”.

De fato, é plausível dizer que todos os fatos trágicos narrados no romance têm Lennie como causador. Lennie tem uma deficiência cognitiva e é muito grande em estatura, características que o tornam uma personagem muito peculiar. Fontenrose (1963, p. 57) traz que “em uma carta a seus agentes, escrita logo após terminar o manuscrito de *Ratos e Homens*, Steinbeck disse que Lennie representa o inarticulado e poderoso anseio de todos os homens”¹¹. Além disso, estão presentes outros elementos cruciais na narrativa: as fazendas por onde ele e seu companheiro trabalham, sua relação conturbada com as outras personagens, sua relação de dependência em relação a George e seu sonho de morar em um pedaço de terra próprio rodeado de coelhos para acariciar.

Em relação a quem são as personagens trabalhadoras na novela, diremos que George e Lennie, conjuntamente com os demais trabalhadores da fazenda são o homem sem terras, sem acesso à educação formal e sem reais possibilidades de crescimento profissional e financeiro que vivem de forma nômade, buscando a sobrevivência em uma época de crise econômica do próprio país. Os problemas que George e Lennie enfrentam na narrativa têm origem no fato de Lennie não saber se comportar socialmente, devido à sua deficiência mental. George torna-se

¹⁰ **Texto fonte:** The social conditions of the 1930s (...) concern with social determination, victimization and the radical expression of the values and circumstances of those who came from the underside of the culture.

¹¹ In a letter to his agents, written soon after completing the manuscript of *Of Mice and Men*, Steinbeck said that Lennie represents “the inarticulate and powerful yearning of all men,” (...)

uma pessoa extremamente preocupada com o que vai falar, e como vai agir, pois sempre tem Lennie ao seu lado. Na verdade, Lennie é um homem solitário, sem família, que só tem George a quem recorrer. A única esperança de vida de Lennie é sonhar em ter sua própria fazenda com George, e ele fala constantemente sobre isso, sonho que também está na mente de outros homens trabalhadores da fazenda. George, por sua vez, abraça essa ideia, talvez na esperança de fazer com que Lennie fique calado e não cause mais problemas.

Não podemos, todavia, deixar de caracterizar essas personagens sem analisar um traço que lhes dá essa vida, além de força à trama do romance: a linguagem. A linguagem usada pelas personagens carrega fortes traços de oralidade que se contrapõem àquela usada pelo narrador. Devemos, portanto, entender por que a linguagem usada pelas personagens tanto se distingue daquela característica do narrador nesse romance.

John Steinbeck se baseou nas falas das pessoas com quem conversava e criou a representação da língua falada pelas pessoas de baixa ou quase nenhuma renda dos Estados Unidos nos anos 1930 para dar a voz que intencionou às suas personagens, e é precisamente esse uso da língua que devemos analisar a fim de propor a tradução do objeto do presente estudo.

Steinbeck viveu, absorveu e retratou a fala de pessoas reais, representadas nas falas das personagens da história. Portanto, o que Lennie e George e as outras personagens falam é o que o povo fala. Fontenrose (1963, p. 56) refere-se à obra e à linguagem da seguinte forma

Como drama ou romance, *Ratos e Homens* é construído de forma econômica, cuidadosa e é bem entrecido e coeso. (...) cada palavra é significativa em relação ao todo, poucas personagens são usadas e discursos proféticos, características simbólicas e episódios prenunciadores apontam para o fim inevitável.¹²

Considerando neste momento a linguagem – empregada na obra – que mantém verossimilhança com a real linguagem – em termos mais específicos concernentes a aspectos lexicais e gramaticais – usada pelas pessoas da época, não é de se admirar que Steinbeck tenha conseguido um efeito de sentido com apelo popular.

Celso Pedro Luft (1993, p. 27) diz que palavras “do povo, vivem na boca do povo” são a “soma de todas as camadas socioeconômico-culturais”. Essas palavras “da boca do povo” foram representadas por Steinbeck em sua obra. Luft (1993, p. 27) postula que “aqueles que

¹² As drama or novel *Of Mice and Men* is economical, tightly knit, carefully constructed. (...) every word is meaningful in relation to the whole; few characters are used; and prophetic speeches, symbolic properties, and foreshadowing episodes point to the inevitable end.

trabalham a língua conscientemente (...) nunca poderão fazê-lo sem apoio no que a massa popular previamente moldou”. Consoante com tal afirmação, não podemos nos esquecer de que Steinbeck – como escritor de literatura – “trabalhou a língua” e o fez de forma “consciente” ao representar a fala da “massa popular”.

O que Steinbeck faz com a fala das personagens é usar a representação da “variedade coloquial” à qual Mário Perini (2006, p. 24) se refere

(...) pode-se dizer que a variedade coloquial (ou melhor, o conjunto de variedades que chamamos “coloquiais”) é utilizada na fala. (...) o autor de um romance pode incluir muitos traços coloquiais nos diálogos, a fim de dar-lhes maior realismo, (...)

A situação em que viviam os homens que trabalhavam na fazenda onde se passa a narrativa de *Ratos e Homens* nos leva à análise da maneira pela qual a oralidade e a gramática da língua falada dão forma e sentido a essas vozes tão importantes na concepção da obra do autor. A intenção de Steinbeck em *Ratos e Homens* foi trazer para o seu leitor “uma parábola da condição humana”¹³ (FONTENROSE, 1963, p. 57) e, a nosso ver, o fez de forma eficiente, inclusive no âmbito da linguagem. Conversar com as pessoas, ouvir o que elas tinham a dizer e como diziam trouxeram originalidade à obra e lealdade ao leitor. Da mesma forma, pretendemos trazer para a tradução proposta neste trabalho uma representação da fala das pessoas nas ruas, a linguagem que o brasileiro usa para comunicação diária. Registraremos, para esse fim, conversas e falas captadas nas ruas, que foram anotadas.

Assim, o próximo capítulo terá como foco analisar e entender a maneira pela qual a linguagem falada na vida real, nas ruas pelas pessoas comuns pode ser usada e recriada para expressar uma personagem de ficção, o que, de certa forma, retoma a questão da tensão entre “criação literária e realidade” colocada por Käte Hamburger ao refletir sobre a criação literária e a realidade (1986, p. 2). Para a teórica, criação literária e realidade são diferentes, apesar de poderem significar o contrário, pois realidade também é material para criação e ficção literária (HAMBURGUER, 1986, p. 2).

¹³ (...) a parable of the human condition (...)

CAPÍTULO 2 – ORALIDADE NA OBRA: ANÁLISE E FUNDAMENTOS TEÓRICOS

Este capítulo analisa como os aspectos de oralidade foram representados na obra estudada, ou seja, quais estratégias o autor usou para representar graficamente um texto tipicamente falado e de quais estratégias lançaremos mão a fim de conseguir em português brasileiro um efeito de sentido semelhante ao provável efeito conseguido em inglês originalmente.

Em primeiro lugar acreditamos ser relevante fazer uma breve análise e distinção do que consideraremos como oral, oralidade e fala, visto que o objetivo da tradução proposta neste trabalho é trazer para o português brasileiro a voz das personagens na obra fonte, que traz marcas de discurso falado.

Luiz Antônio Marcuschi (1997, p. 120) ressalta a fala e a escrita como um “código” e dessa forma ainda define o homem como “um *ser que fala*, mas não como um *ser que escreve*”, e assim está convencido de que “a escrita é derivada e a fala é primária”, enfatizando que “todos os povos, indistintamente, têm ou tiveram uma tradição oral”. Acreditamos que a representação de uma tradição primária (tradição oral) por meio de uma secundária (tradição escrita) já é, por si só, complexa em se tratando de um sistema linguístico. Traduzir essa representação em outro sistema linguístico, conseqüentemente, é complexo.

Assim, ilustramos o raciocínio de Marcuschi primeiramente, da seguinte forma:

Figura 1: sistema linguístico em um idioma.

Fonte: Ilustração elaborada pela autora.

Visualizando apenas um sistema linguístico isoladamente, temos sua tradição oral vindo anteriormente à tradição escrita. Desse esquema, tiramos nossa interpretação do que seja a tradução de oralidade em português brasileiro, conforme ilustramos a seguir:

Figura 2: sistema linguístico envolvendo língua de origem e língua da tradução.

Fonte: Ilustração elaborada pela autora.

O esquema acima nos permite perceber que, em se tratando de tradução, temos de olhar para os dois sistemas linguísticos ao mesmo tempo, por isso são desenhados lado a lado, e então, devemos olhar para como a representação da tradição oral foi feita na escrita do sistema linguístico de origem (inglês) e em seguida trazer essa representação para outra representação da tradição oral para a escrita no sistema linguístico alvo (português brasileiro), por isso dentro de uma mesma nuvem temos, ao mesmo tempo, as duas tradições aparecendo, pois a oral está representada pela escrita, em se tratando de “representação oral na forma escrita”, o que é usado em literatura, por exemplo.

Em outras palavras, na tradução, que é um processo naturalmente escrito, as tradições oral e escrita aparecem juntas e intercaladas no idioma de chegada, em se tratando apenas de um único código, criado para essa representação. Acreditamos assim que a análise linguística da representação oral possa nos auxiliar no processo de tradução a fim de tentar um efeito de sentido bem próximo àquele original e provavelmente intencionado e conseguido por John Steinbeck.

A fala é adquirida naturalmente em contextos informais do dia-a-dia (MARCUSCHI, 1997, P. 120). Isso quer dizer que a fala é natural, pois o ser humano precisa de sua boca e cordas vocais para isso, e, de fato, acontece antes da escrita, visto que a criança aprende a falar antes de escrever. Oralidade, por conseguinte, seria os recursos lexicais e sintáticos utilizados

pelo falante ao falar. Além disso, em se considerando oralidade em literatura, o autor literário provavelmente usará das “especificidades” da escrita para representar ou até simbolizar a fala no papel. Assim, um autor pode trazer a fala das suas personagens para o papel usando representação de fala em norma culta padrão da língua, em contexto formal na história que criou, ou trazer a fala das suas personagens para o papel usando representação de oralidade contendo desvios dessa norma culta padrão, em contextos informais na história que criou, se assim desejar que suas personagens falem.

Desde a concepção da obra original *Of Mice and Men* até ser propriamente escrita no papel, a fala, o discurso oral e a oralidade como prática social podem ser encontrados porque Steinbeck captou a falas e o discurso oral das pessoas com quem conviveu e representou a oralidade como prática social e comunicativa dessas pessoas nas personagens que criou, que por sua vez, também conversavam sobre sua situação, anseios e frustrações na fazenda em que trabalhavam. É crucial que analisemos como trazer a fala, o discurso oral e a oralidade como prática social que aparecem em inglês para o português brasileiro, a fim de que consigamos manter o efeito de sentido próximo do original, conforme já mencionamos.

A tradição oral passa a ser tradição escrita no momento em que a linguagem é transposta para um sistema de símbolos que pode ser codificado pelo usuário dessa língua, ou seja, pode ser lido. A tradição escrita, por sua vez, se desenvolve e se caracteriza por seu padrão de uso da língua na forma escrita, que difere do uso da língua na forma oral. Assim a transcrição da tradição oral para a forma escrita se dá por representação.

Analisaremos, então, como Steinbeck representou a fala das personagens por meio da escrita em inglês e como pretendemos representar essa fala em português brasileiro, também por meio da escrita.

2.1 Oralidade em literatura

Indubitavelmente a linguagem que usamos para comunicação, em maior ou menor grau dependendo do contexto, refletirá a cultura na qual estamos inseridos. Dessa forma, é plausível imaginar que um autor literário igual e muito provavelmente refletirá aspectos culturais de sua época e lugar ao dar voz às suas personagens literárias. Michael Agar (2002, p. 60) acredita no “laço necessário entre linguagem e cultura, laço que torna o desajeitado termo *linguaculture* uma inevitável invenção”¹⁴. Para efeitos do presente estudo, quando necessário e pertinente citar, adotaremos o termo traduzido diretamente do inglês como “linguacultura”. O raciocínio

¹⁴ (...) *necessary* tie between language and culture, the tie that makes the awkward term *linguaculture* an inevitable invention.

de Agar nos parece bem convincente, pois, de fato, não foi John Steinbeck literalmente conviver com pessoas de sua época, experimentando determinadas condições socioeconômicas para melhor conceber suas personagens? Podemos, desta feita, ignorar o momento cultural que está associado à produção dessa linguagem?

Assim, partiremos do princípio de que a linguagem e a representação das falas que o autor captou nas ruas ao conviver com pessoas refletem o momento cultural em que estavam inseridos, como já discutido no capítulo anterior, ou seja, Steinbeck teve amostras da “linguacultura” da época.

Além dessa primeira premissa, não podemos deixar de lado o que Leonor Lopes Fávero et. al. (2009, p. 22) postulam

O desenvolvimento do texto falado está diretamente ligado a como a atividade interacional se organiza entre os participantes. Essa organização resulta de decisões interpretativas, inferidas a partir de pressupostos cognitivos e culturais, tomadas durante o curso da conversação.

Fávero et al. vão ao encontro das ideias postuladas por Agar ao incluírem “pressupostos culturais” em seu raciocínio. No entanto, neste momento devido à natureza deste trabalho, não é suficiente abordarmos apenas aspectos da “conversação”. Faz-se mister salientarmos que se trata de “conversação inventada e representada para fins literários”.

Fávero et. al. (2009, p. 55) trazem uma pertinente reflexão do linguista alemão Gerd Antos no sentido de que ao “formular um discurso”, deixamos “marcas” para que esse texto seja compreendido. Entendemos que tais marcas em discurso oral aparecem em diferentes sotaques, pronúncias ou até entonação de voz, e quando se trata de fala comunicada pela escrita, devemos igualmente recorrer a marcas que possibilitem ao leitor “ler” essa voz. Autores literários, então, convencidos de que o leitor precisa compreender a voz comunicada na forma escrita de suas personagens usam de recursos gráficos para comunicar essa mensagem, essa voz – lembrando que comunicar significa pôr em comum (CARVALHO, 1967, p. 25), ou seja, o autor deseja que o leitor tenha em comum com o próprio autor o conhecimento da linguagem e da realidade cultural das suas personagens. O autor deseja compartilhar com o leitor a realidade, a vida, a existência e as vicissitudes das suas personagens.

Hudinilson Urbano (2000, p. 131) defende que “quando se trata de texto escrito literário, em que há personagens dialogando, o autor é forçado a dar ao leitor, de maneira direta ou indireta, os dados situacionais nos diálogos” e percebemos que Steinbeck assim o faz não

somente por intervenção do narrador, mas também pela fala que foge à norma culta padrão em inglês, dando ao leitor a informação sobre a situação cultural das personagens.

Em outras palavras, a fala das personagens, a caracterização da linguagem oral que essas personagens usam para interação comunicativa na história revelam muito sobre as condições sociais, econômicas e culturais – como será aprofundado mais adiante –, na medida em que uma preocupação recorrente da ficção literária é a busca de maneiras convincentes de representar a fala (AZEVEDO, 2003, p. 25).

Dino Preti (1987, p. 62) corrobora com tal raciocínio e conta que

não podemos deixar de reconhecer que, em todas as épocas, muitos literatos aproveitaram em suas obras a linguagem popular e, se não o fizeram com mais frequência, no plano narrativo, onde a identificação entre escritor e o narrador é mais imediata, pelo menos o tentaram na fala de suas personagens, criando um diálogo mais próximo da realidade oral.

Tendo em vista a discussão apresentada até este momento que considera a principal premissa de que muitos autores literários têm a intenção de apresentar ao leitor suas personagens como realmente as imaginaram e que para isso podem lançar mão de representação da fala de tais personagens por meio da forma escrita, discutiremos quais estratégias de representação John Steinbeck utilizou em *Ratos e Homens* e como o fez.

2.2 Representação da oralidade em *Of Mice and Men*

As personagens criadas por John Steinbeck na novela *Of Mice and Men* são, de modo geral, homens rudes, trabalhadores braçais e rurais que não tiveram quase nenhum acesso à educação formal. Não podemos afirmar que são analfabetos, pois sabem assinar seus nomes e ler informações contidas em embalagens, carteira de trabalho etc. Uma das personagens, Crooks, lê muito. Podemos dizer que as personagens da história são letradas e alfabetizadas, mas não são escolarizadas, como explica Marcuschi (1997, p. 122-123)

(...) devemos distinguir entre *letramento*, *alfabetização* e *escolarização*. O letramento é um processo de aprendizagem social e histórica da leitura e da escrita em contextos informais a para usos utilitários. A alfabetização pode dar-se, como fato se deu historicamente, à margem da instituição escolar e compreende o domínio ativo e sistemático das habilidades de ler e escrever (...). A escolarização, por sua vez, é uma prática formal e institucional de ensino que visa a uma formação integral do indivíduo, sendo que a alfabetização é apenas uma das atribuições/atividades da escola. A escola tem projetos educacionais mais amplos, ao passo que a alfabetização é uma habilidade restrita.

De fato, os homens simples – trabalhadores da fazenda – têm o “domínio ativo das habilidades” que envolvem ler o que precisam e assinar seus nomes. Temos, então, que os homens simples são alfabetizados. Não há indícios na história que os descrevam como sendo homens escolarizados ou não, ou seja, em nenhum momento há descrição ou comentários sobre a vida escolar dessas personagens. Não obstante, pelo uso que fazem da língua inferimos que pouco acesso à educação formal eles tiveram.

O narrador dá ao leitor a descrição física desses homens e também conta um pouco sobre a vida e os anseios de cada um, mas é pela linguagem – extremamente informal e por vezes contendo desvios à norma culta padrão do inglês – que percebemos quem realmente são. Em outras palavras, a linguagem que usam caracteriza suas condições socioeconômicas também.

Antes de iniciarmos a análise propriamente dita das falas das personagens, convém fazermos a distinção entre, em inglês, *vernacular* e *dialect*. Quem levantou a questão em uma conversa sobre a obra e sugeriu que essa distinção fosse relevante foi um professor de inglês, estadunidense que já conhecia o livro. Steven Lee Sorensen – cuja conversa comigo é reproduzida no Apêndice A a este trabalho – resumiu a diferença entre *vernacular* e *dialect* como sendo *vernacular* “uma linguagem que é única para um grupo particular de pessoas” e explica o *vernacular* na obra como sendo as “palavras usadas pelas personagens (...) pessoas que são rurais, migrantes, fazendeiros”. É a linguagem contendo “suas próprias palavras, que são comuns para eles”, ou seja, “as palavras específicas usadas por um grupo de pessoas em uma certa área ou um certo serviço”¹⁵, e *dialect* como sendo “relacionado à gramática que as personagens usam, a entonação, o sotaque a pronúncia”, que é “separado do *vernacular*”.¹⁶ Essa definição de *vernacular* é semelhante a que encontramos no *Longman Dictionary of English Language and Culture* (1992, p. 1458) onde temos que *vernacular* “é a linguagem falada em um país ou região, especialmente se comparada com a língua oficial”¹⁷. Ainda, nesse sentido, John Anthony Cuddon (1998, p. 964) diz que *vernacular* se refere à “linguagem doméstica e nativa, agora aplicada à linguagem usada no país nativo das pessoas”¹⁸.

Assim podemos entender como *vernacular*, na obra estudada, os termos que se referem ao trabalho na fazenda, a descrição das construções nela existentes, as funções que os homens

¹⁵ (...) language which is unique to a particular group of people. (...) the vernacular or the words used by the characters, the vernacular used of people who are rural, migrant, farmers... they have their own words which are common to them, this is the vernacular that they use...(...) The specific words used by a group of people in a certain area or a certain job.

¹⁶ That has to do with the grammar the character uses. The intonation, the accent, the pronunciation... this is dialect, which is completely separate from vernacular.

¹⁷ The language spoken in a country or region, esp. as compared with the official language.

¹⁸ Domestic or native language. Now applied to the language used in one's native country.

lá desempenhavam entre outros, como por exemplo *bunk house* que é o alojamento onde os homens dormiam em beliches, ou *burlap sack of straw* que é um saco de estopa cheio de palha que servia de colchão para esses homens dormirem, ou ainda em referência aos trabalhadores da fazenda, palavras como *swamper* que é, na verdade, um peão, um trabalhador braçal, ou ainda *stable buck* que é um peão que trabalha em um estábulo e *jerklane skinner* que é um líder de uma turma de trabalhadores que se locomove montando uma mula. Essas palavras especificamente relacionadas ao contexto de uma fazenda e o trabalho ali envolvido podem tornar difícil o entendimento do cenário em que a história é narrada.

Por outro lado, a definição trazida por Steven de *dialect* é semelhante àquela apresentada no *Longman Dictionary of English Language and Culture* (1992, p. 349-350) que diz do *dialect* ser “uma variante de uma língua, falada em uma parte de um país, que é diferente em algumas palavras ou gramática de outras formas da mesma língua”¹⁹. Cuddon (1998, p. 217-218), por sua vez, além de confirmar que o *dialect* é “uma linguagem ou maneira de falar peculiar para um indivíduo ou classe ou região”, ainda discute o *dialect* sendo usado por “um grande número de romancistas” para trazer “verossimilhança ao diálogo”²⁰ das suas personagens.

Assim sendo, olhando para a linguagem usada por Steinbeck na obra estudada de forma bem ampla e geral à primeira vista, percebemos que o narrador usa *vernacular* para descrever a fazenda, as funções nela desempenhadas entre outros aspectos relacionados às atividades lá desenvolvidas e as personagens usam, em muitos momentos das suas falas, *dialect* com suas características de gramática, vocabulário e pronúncia que lhes são peculiares. Percebemos assim que *vernacular* é um termo bem mais preciso em inglês do que em português. De acordo com o dicionário Houaiss (2004, p. 2869), em português, para a entrada vernáculo há três definições:

- 1 próprio de um país, nação, região
- 2 (fig.) diz-se da linguagem correta, sem estrangeirismos na pronúncia, vocabulário ou construções sintáticas; castiço
- 3 a língua própria de um país ou de uma região, língua nacional; idioma vernáculo

Desta feita percebemos que as definições 1 e 3 para vernáculo muito se aproximam de *vernacular* em inglês. No entanto, a definição 2 – caso optássemos por adotá-la na tradução –

¹⁹ A variety of a language, spoken in one part of a country, which is different in some words or grammar from other forms of the same language.

²⁰ A language or manner of speaking peculiar to an individual or class or region. (...) A large number of novelists have used dialect forms, particularly to give verisimilitude to dialogue.

muito implicaria um texto em português “castiço”, como o próprio dicionário traz, e assim, muito se distanciaria da intenção neste trabalho proposta que é justamente deixar a tradução próxima do estrangeiro, como ainda discutiremos mais profundamente no capítulo a seguir.

Assim, é importante ressaltar que, neste momento da análise da oralidade encontrada na obra, referimo-nos à linguagem aqui discutida até então como *vernacular* e *dialect* nos termos em inglês porque ainda estamos no momento de analisar a linguagem originalmente usada na obra. Feita essa diferença entre *vernacular* e *dialect*, analisaremos as personagens e suas falas, concentrando essa tarefa no uso desse último.

A história não é dividida em capítulos, mas há uma pausa entre as partes e Steinbeck a dividiu em cinco partes e serão estudadas as duas primeiras partes e a quarta parte também. Na edição usada para este estudo, que totaliza 121 páginas, a primeira começa na página 1 e vai até a página 18, parte na qual conhecemos os protagonistas Lennie e George. Ainda nessas dezoito primeiras páginas, o narrador apresenta o cenário e descreve a natureza do lugar próximo à fazenda onde se passa a história. Como já descrito anteriormente Lennie é um homem de estatura muito grande e tem deficiência mental e cognitiva. George é um homem de estatura normal e aparência comum.

Na segunda parte do livro, da página 19 à página 42, o narrador apresenta ao leitor outras personagens e descreve a fazenda e os aposentos onde os trabalhadores vivem. Nessa parte aparecem o proprietário do lugar, representando o homem que tem a posse e a propriedade da terra, mas que é igualmente ignorante e sem escolaridade. Conhecemos também Curley, filho do proprietário, que é um homem de estatura muito baixa, briguento e que informalmente pratica boxe. Curley assim que vê Lennie imediatamente implica com este e o detesta, simplesmente porque Lennie é alto, forte e grande. Nessa parte também são apresentados ao leitor Candy e Carlson, outros trabalhadores do local, Slim, que é descrito como um homem alto, forte e bonito, cuja função é liderar e monitorar os trabalhadores e também aparece pela primeira vez a única personagem feminina da história, que não recebe nome próprio, mas é apenas chamada de *Curley's wife* – a mulher ou esposa de Curley. Ela é muito bonita, jovem e sonha em ter uma vida glamorosa como atriz em Hollywood.

Finalmente na quarta parte da história, que começa na página 43 e se estende até a página 74, conhecemos Crooks, que é o negro, extremamente mal tratado pelos outros homens, que vive em uma acomodação separada pelo fato de ser negro e o único que, de certa forma, aprecia livros e tem o hábito da leitura.

Todas as personagens, sem exceção, têm suas falas marcadas pela informalidade do discurso, com ou sem desvio à norma culta padrão, como será analisado a seguir.

Nessas páginas, incluindo a primeira, a segunda e a quarta partes do livro, aparecem as falas de todas as personagens e um pouco de cada uma foi analisado totalizando 1.550 ocorrências de oralidade. As unidades de fala foram divididas por cada personagem. Algumas frases estão corretas gramaticalmente e refletem discurso oral informal. Porém, a maior parte das 1.550 amostras de fala analisadas contém traços de oralidade marcados, seja por representação gráfica ou por uso de palavras de baixo calão ou expressões de fala, ou interjeições, ou por fuga à norma culta da gramática padrão em inglês, conforme serão analisadas. O gráfico de barras abaixo, ilustra as principais categorias de análise de oralidade e a porcentagem em que foram empregadas por Steinbeck.

Gráfico 1: representação gráfica de marcas de oralidade no texto fonte.

Fonte: Gráfico elaborado pela autora.

Por motivos de praticidade na análise, decidimos por estudar três categorias principais empregadas pelo autor na representação da oralidade na obra, sendo:

A – ortografia fora da norma culta padrão

B – sintaxe informal e/ou fora da norma culta padrão

C – interjeições, vocábulos muito informais e vocábulos ofensivos de baixo calão.

Do total de 1.550 ocorrências, a categoria A apareceu 611 vezes, o que corresponde a 39,42% do total, a categoria B apareceu 733 vezes, correspondendo a 47,29% do total e a categoria C apareceu 206 vezes, o que corresponde a 13,29% do total.

Em cada categoria, ainda foi possível analisar diferentes aspectos dos quais Steinbeck lançou mão para representar a linguagem das personagens. Analisaremos, então, cada categoria separadamente e os diversos aspectos sob elas encontrados.

A – Ortografia fora da norma culta padrão.

O primeiro aspecto considerado abrange as palavras grafadas com a **letra final “a”**. Em tal aspecto, encontram-se as locuções de palavras grafadas em uma palavra só, descritas da seguinte forma:

A.1 (i) junção de verbos (principal, auxiliar ou modal) seguidos ou não de *to* antes do infinitivo em *gonna* (*going to*), *wanna* (*want to*), *oughtta* (*ought to*), *gotta* (*have got to*), *musta* (*must have*), *coulda* (*could have*), *woulda* (*would have to*), *hadda* (*had to*), alguns desses exemplificados nos excertos:

“Lennie. You **gonna** be sick like you was last night.” (STEINBECK, 2006, p. 3)

“George ... I ain’t got mine. I **musta** lost it.” (STEINBECK, 2006, p. 5)

“We **hadda** walk ten miles.” (STEINBECK, 2006, p. 23)

A.1 (ii) junção de substantivo ou preposição com a preposição *of* em *kinda* (*kind of*), *outta* (*out of*), *fatta* (*fat of*, na expressão idiomática *the fat of the land*), *coupla* (*couple of*), *alla* (*all of the*, em *all of the time*), *fulla* (*full of*) como podemos ver nos excertos:

“Looks **kinda** scummy.” (STEINBECK, 2006, p. 3)

“When we get the **coupla** acres I can let you tend the rabbits all right.” (STEINBECK, 2006, p. 17)

“He’s **alla** time picking scraps with big guys.” (STEINBECK, 2006, p. 29)

“Well, that glove’s **fulla** vaseline.” (STEINBECK, 2006, p. 30)

A.1 (iii) junção de pronome interrogativo com o verbo (principal ou auxiliar) em sentenças interrogativas em *whatta* (*what are you* ou *what do you*) que aparece no excerto:

“**Whatta** you want?” (STEINBECK, 2006, p. 13)

A.1 (iv) junção de verbo ou preposição com a preposição *to* em *inta* (*into*) ou o uso da preposição *to* na forma *ta* em *glad ta* (em *glad to meet you*), ou com a preposição *at* em *looka* (*look at*) exemplificados nos excertos:

*“They come to a ranch an’ work up a stake and then they go **inta** town and blow their stake, and the first thing you know they’re poundin’ their tail on some other ranch”.* (STEINBECK, 2006, p. 15)

*“Glad **ta** meet ya,”* (STEINBECK, 2006, p. 40)

A.1 (v) palavras terminadas em inglês com a letra “w” e grafadas com “a” final em *tomorra (tomorrow), fella(s) (fellow(s))*,

*“**Tomorra** we’re gonna go to work. I seen thrashin’ machines on the way down”.* (STEINBECK, 2006, p. 8)

*“Well, he’s a pretty nice **fella**.”* (STEINBECK, 2006, p. 22)

A.1 (vi) e finalmente a grafia do pronome pessoal *you* terminado em “a” como aparece em:

*“Glad **ta** meet **ya**,”* (STEINBECK, 2006, p. 39)

A.2 O segundo aspecto considerado refere-se aos verbos usados na **forma -ing sem a grafia do “g” final, nestes casos, representado pelo sinal gráfico ’**, como por exemplo em *takin’, lookin’, doin’*, entre outros verbos, como aparecem nos excertos:

*“I ain’t **takin’** it away...”* (STEINBECK, 2006, p. 10)

*“**Lookin’** up, and the leaves.”* (STEINBECK, 2006, p. 18)

*“Well what the hell was she **doin’**?”* (STEINBECK, 2006, p. 41)

O terceiro aspecto encontrado refere-se à grafia de várias palavras das quais uma letra foi suprimida e substituída pelo **sinal gráfico ’** em:

A.3 (i) *’em (them)*, como por exemplo em:

*“... when the salmon run up river we could catch a hundred of **’em** an’ salt **’em** down or smike **’em**.”* (STEINBECK, 2006, p. 64)

A.3 (ii) *’im (him)*, como por exemplo em:

*“Let **’im** have what, George?”* (STEINBECK, 2006, p. 33)

A.3 (iii) partícula aditiva *and* sem o “d” final sendo grafado *an’* como por exemplo nos excertos:

***An’** I bet.* (STEINBECK, 2006, p. 36)

“... when the salmon run up river we could catch a hundred of ‘em **an**’ salt ‘em down or smike ‘em. (STEINBECK, 2006, p. 64)

A.3 (iv) *jus’* ou *jes’* (*just*), *on’y* (*only*), *ever’* (*every*), *a’mighty* (na expressão *God Almighty*), *somethin’* (*something*), *’cause* (*because*), *’course* (*of course*), *ever’body* (*everybody*), *lan’* (na expressão *the fat of the land*), *s’pose* (*suppose*), *nex’* (*next*), *boil’* (*boiled*) e *slep’* (*slept*) que aparecem, por exemplo, nos excertos:

“Uh-uh. **Jus’** a dead mouse, George.” (STEINBECK, 2006, p. 6)

“God **a’mighty**, if I was alone I could live so easy.”, (STEINBECK, 2006, p. 12)

“**S’pose** Curley jumps a big guy an’ licks him. **Ever’body** says what a game guy Curley is.” (STEINBECK, 2006, p. 29)

A.3 (v) contrações gramaticais que fogem à norma culta padrão em inglês de pronomes pessoais, demonstrativos ou interrogativos com verbo auxiliar em *tha’s* (*that’s*), *what’d* (*what would* ou *what did*), *how’d* (*how would* ou *how did*), *nobody’d* (*nobody would*), *that’d* (*that would*), *somebody’d* (*somebody would*), *why’n’t* (*why don’t*), *why’d* (*why did*), *le’s* (*let’s*, que por sua vez é contração aceita gramaticalmente de *let us*) e *way’d* (*which way did she go?*), do uso de verbo principal com preposição para construção do imperativo em *wait’ll* (*wait till* ou *wait until*), e finalmente em construção usando a forma comparativa em *cockier’n* (*cockier than*) e *brighter’n* (*brighter than*) alguns exemplificados nos excertos :

“Seems like Curley is **cockier’n** ever since he got married.” (STEINBECK, 2006, p. 30)

“It’s **brighter’n** a bitch outside,” (STEINBECK, 2006, p. 38)

“**Why’n’t** you get Candy to shoot his old dog and give him one of the pups to raise up?” (STEINBECK, 2006, p. 40)

A.3 (vi) contração de verbo principal com pronome pessoal como objeto indireto ou para representar uma palavra feita com a junção desse verbo com o pronome em *gi’me* ou *’gimme* (*give me*) que foi usado no excerto:

“**Gi’me** that mouse!” (STEINBECK, 2006, p. 9)

A.4 Ainda podemos considerar outros aspectos gerais referentes ao uso de “w” para substituir “l” em *awready* (*already*) e *awright* (*all right*), ou à representação de verbos, cuja forma passada é regular, substituindo *ed* por “t” em *wisht* (*wished*) e *ast* (*asked*) e ainda o uso

de uma palavra diferente para representar uma frase ou até mesmo uma palavra somente sem nenhum recurso gráfico de sinal como em *dunno* (*I don't know*) e *bout* (*about*) conforme exemplificados nos excertos:

“*So you forgot that **awready**, did you?*” (STEINBECK, 2006, p. 4)

“***Awright**. You got that.*” (STEINBECK, 2006, p. 8)

“*I **wisht** I could put you in a cage with about a million mice an' let you have fun.*” (STEINBECK, 2006, p. 13)

“*I **dunno**. Have to keep 'em a while so they can drink Lulu's milk.*” (STEINBECK, 2006, p. 40)

Steinbeck em sua obra deixa clara a distinção entre as vozes das personagens fugindo à norma culta padrão e a voz do narrador obedecendo a esta norma e cabe ao leitor entender tal distinção e o efeito causado dependendo do seu conhecimento linguístico.

Gillian Lane-Mercier (1997, p. 45), enfatiza a questão do “socioleto literário” ao discutir a representação do “não-padrão”:

O conceito de socioleto literário é entendido aqui como a representação textual do discurso “não-padrão” que expressa tanto as forças socioculturais que moldaram a competência linguística do falante como os muitos grupos socioculturais aos quais o falante pertence ou pertenceu.²¹

O uso da linguagem feito pelo autor marca de forma indistinta todas as personagens, independentemente da situação financeira em que se encontram, ou seja, têm suas falas marcadas pelo recurso do *Eye Dialect*, discutido por David Brett (2009, p. 49):

O termo ‘*Eye Dialect*’ foi cunhado por George P. Krapp em 1925 em *The English Language in America* (McArthur 1998). O termo foi usado para descrever o fenômeno da ortografia não convencional empregada para reproduzir o uso coloquial da língua. Quando encontramos tal ortografia “a convenção violada é a dos olhos, não dos ouvidos”. Além do mais, o *Eye Dialect* era usado por escritores “não para indicar uma diferença genuína em pronúncia, mas a ortografia é um cutucão amigável no leitor, uma forma visual conhecida que estabelece um senso empático entre o autor e o leitor conforme contrastado com o falante humilde do dialeto.”²²

²¹ The concept of literary sociolect is construed here as the textual representation of “non-standard” speech patterns that manifest both the socio-cultural forces which have shaped the speaker’s linguistic competence and the various socio-cultural groups to which the speaker belongs or has belonged.

²² The term ‘eye dialect’ was first coined in 1925 by George P. Krapp in *The English Language in America* (McArthur 1998). The term was used to describe the phenomenon of unconventional spelling used to reproduce colloquial usage. When one encounters such spellings “the convention violated is one of the eyes, and not of the ears”. Furthermore, eye dialect would be used by writers “not to indicate a genuine difference in pronunciation,

O uso do *Eye Dialect* não é o único recurso criativo de que um autor pode lançar mão a fim de mostrar ao leitor que sua personagem foge à norma padrão da língua que fala, e ao nosso ver é uma estratégia eficiente porque se comunica com o leitor que reconhece os traços da sua língua representados por meio da escrita.

Gilles G. Granger (1974, p. 223) afirma que “um uso literário da língua parece-nos poder ser definido pela escolha deliberada de uma certa combinação de códigos auxiliares, superpostos ao código comum”. Ao nosso ver, tal uso “deliberado” superposto ao “código comum” da norma padrão feito pelo autor é uma das formas que escolheu para dar a verossimilhança necessária ao “ouvido” do leitor por meio de seus “olhos”.

Ao analisarmos todos os exemplos desse aspecto, percebemos que o recurso mais marcante está no fato de as palavras serem grafadas de forma não usual como explica Hudinilson Urbano (2000, p. 86) sobre aquelas “situações (...) em que a mensagem é comunicada não “pela voz para o ouvido”, mas “pelas mãos para os olhos””. De fato, conseguimos imaginar a personagem falando, damos a ela a voz que criamos em nossa mente, porém não a ouvimos falar, nós a “lemos” falar. Para tal leitura de voz soar verossímil e para ajudar o leitor na criação da imagem e da voz dessa personagem, o autor recorre à grafia fora da norma culta padrão ao usar recursos gráficos, o que é uma modalidade linguística de natureza artificial e técnica (URBANO, 2000, p. 86).

O *Eye Dialect* é, sem sombra de dúvida, uma maneira eficiente de buscar “maneiras convincentes de representar a fala” como diz Milton Azevedo, ao postular sobre a dificuldade que existe nesse sentido, pois “a escrita está sujeita a limitações” (AZEVEDO, 2003, p. 25).

B – Sintaxe informal e/ou fora da norma culta padrão

Um segundo recurso empregado pelo autor se refere ao uso informal de determinadas frases, expressões e estruturas gramaticais fora da norma culta padrão, mas que podem ser aceitas no contexto caracterizando discurso oral.

B.1 Trata-se de expressões usadas em contexto oral informal tais como, por exemplo, *God’ sakes*, *honest to God* e *pretty good*, encontradas nos excertos:

“*Lennie, for **God’ sakes** don’t drink so much.*” (STEINBECK, 2006, p. 3)

“*They let the nigger come in that night. Little skinner name of Smitty took after the nigger. Done **pretty good**, too.*” (STEINBECK, 2006, p. 22)

but the spelling is a friendly nudge to the reader, a knowing look which establishes a sympathetic sense of between the author and reader as contrasted with humble speaker of dialect.

B.2 Além dessas expressões, Steinbeck usa a negativa *ain't*, aceita em contextos extremamente informais e de preferência oral, como por exemplo no excerto:

“*Ain't a thing in my pocket,*”, em meio a tantas ocorrências. (STEINBECK, 2006, p. 5)

Michael Swan (1995, p. 134) traz a explanação no sentido de que “em inglês não-padrão, *ain't* (...) é usado como contração de *am not, are not, is not, have not* e *has not*”²³. Além disso, Michael Swan e Catherine Walter (2016, p. 9) complementam a explicação anterior ao considerar que *ain't* “é muito comum em vários dialetos em inglês”²⁴, no entanto não é aceitável como norma padrão, mas a forma negativa é amplamente empregada em contextos orais e informais.

B.3 Aparecem também adjetivos em vez dos seus respectivos advérbios para modificar verbos, tais como *sure* em vez de *surely*, *honest* em vez de *honestly*, *easy* em vez de *easily*, *nice* em vez de *nicely* e *good* em vez de *well*, como por exemplo em

“*I could get along so **easy** and so **nice** if I didn't have you on my tail, I could live so **easy** and maybe have a girl.*” (STEINBECK, 2006, p. 8)

B.4 Percebemos ainda o uso de marcadores discursivos extremamente informais tais como *like* e *say*, que tipicamente caracterizam discurso oral, como por exemplo em

“***Like** I done in Weed?*” (STEINBECK, 2006, p. 7)

Swan (1995, p. 313) ao investigar o uso informal de *like* concluiu que “em inglês informal *like* é frequentemente usado como conjunção no lugar de *as*”²⁵. Além disso, segundo Martin Parrott (2002, p. 302) marcadores discursivos são usados para “sinalizar relações e sequências lógicas” e também para “organizar uma conversa – para negociar quem fala e quando, para monitorar e expressar envolvimento no tópico e na interação”²⁶. O gramático traz outros exemplos de marcadores discursivos de oralidade como *well*, *OK*, *you know*, sendo *well* e *OK* também usados por Steinbeck. Percebemos no texto de Steinbeck que os marcadores discursivos *like* e *say* são usados precisamente para “organizar a conversa” e para “exemplificar

²³ In non-standard English, *ain't* (...) is used as a contraction of *am not, are not, is not, have not* and *has not*.

²⁴ The word *ain't* is very common in many English dialects (but not used in modern standard English).

²⁵ In informal English *like* is often used as a conjunction instead of *as*.

²⁶ (...) to ‘signpost’ logical relationships and sequence (...) to ‘manage’ conversation – to negotiate who speaks and when, to monitor and express involvement in the topic and the interaction (...)

e restringir” o diálogo, pois Parrott inclui o uso de *say* “principalmente em oralidade”²⁷ (PARROTT, 2002, p. 306).

B.5 Notamos também uma alternância entre tempos verbais para relatar fatos já ocorridos. Em uma mesma oração, a personagem faz uso do presente e do passado para descrever um ocorrido, como por exemplo em

“*Your Aunt Clara **give** you a rubber mouse and you **wouldn’t have** nothing to do with it.*” (STEINBECK, 2006, p.11)

B.6 Da mesma forma ocorre o uso de vocábulos extremamente informais tais como *stuff*, *purty* para *pretty* – ao se referir a esposa de Curley – como adjetivo, além de *pretty* usado como advérbio, como por exemplo em

“*I’d pet ’em, and **pretty** soon they bit my fingers and I pinched their heads a little and then they was dead* –”. (STEINBECK, 2006, p.11)

B.7 Outro aspecto que caracteriza sintaxe de oralidade envolve o uso de sequência de palavras com a intenção de se fazer uma pergunta como em

“*Yeah? **How’d you eat.** You ain’t got sense enough to find nothing to eat.*” (STEINBECK, 2006, p.14)

frase na qual a intenção da personagem é fazer uma pergunta, no entanto o ponto de interrogação não foi grafado, fazendo com que a forma normativa *How’d you eat?* não aparecesse.

B.8 Outro recurso empregado por Steinbeck caracterizando o discurso oral se refere ao uso de elipses para o pronome pessoal na função sintática de sujeito ou verbo auxiliar em tempos verbais compostos ou ainda elipse de sujeito e verbo auxiliar ao mesmo tempo. Em inglês é necessária a colocação do pronome pessoal de sujeito, portanto a elipse deste acarreta uma fuga da norma culta padrão. No entanto, como explica Martin Bygate (1995, p. 15) ao estudar o discurso oral, “há quatro maneiras principais pelas quais os falantes podem facilitar a produção de discurso”, e uma delas é “por elipse”²⁸. Exemplos de elipse podem ser encontrados nos excertos

²⁷ We use discourse markers to introduce examples and specific instances (...) mainly used in speaking: say.

²⁸ There are four main ways in which speakers can facilitate production of speech: (...) by ellipsis;

“We gonna work on a ranch, George.” (STEINBECK, 2006, p. 8)

onde há elipse do verbo auxiliar *are* antes de *gonna*, e em

“Used ta dress up Sundays even when he wasn’t going no place, put on a necktie even, and then set in the bunk house.”, (STEINBECK, 2006, p. 21)

logo no início da frase, na qual há elipse de sujeito, no caso, o homem sendo descrito na cena.

B.9 Outro aspecto importante refere-se à quebra da norma culta padrão em inglês, marcada principalmente:

B.9 (i) pela não concordância do sujeito da ação com o verbo, ou seja, quebra da concordância verbo-nominal, como aparece no excerto

“They was lookin’ for us, but they didn’t catch us.” (STEINBECK, 2006, p. 7)

B.9 (ii) pelo uso de duas negativas na mesma frase, como em

“It ain’t nobody’s mouse.” (STEINBECK, 2006, p. 10)

“I wasn’t doin’ nothing bad with it, George.” (STEINBECK, 2006, p. 10)

No que tange ao segundo caso, ou seja, o uso de duas negativas concomitantemente em uma frase, Swan (1995, p. 356) explica que “em alguns idiomas, uma palavra negativa tal como *ninguém*, *nada* ou *nunca* deve ser usada com verbo na negativa. Em inglês padrão, *ninguém*, *nada*, *nunca* etc. por si só já são suficientes para transmitir um sentido negativo, e a negativa *not* é desnecessária²⁹.

B.9 (iii) um terceiro aspecto, embora com menor frequência empregado, no uso da forma de passado ou particípio verbal não padrão, como por exemplo em *brang* para o passado de *bring*, que aparece no excerto

“Brang a gallon of whisky right in here and says, ‘Drink hearty boys. Christmas comes but once a year.’” (STEINBECK, 2006, p. 22)

B.9 (iv) outros usos de pronomes ou advérbios que fogem à norma padrão como em *If them* que aparece em

²⁹ In some languages, a negative word like *nobody*, *nothing* or *never* has to be used with a negative verb. In standard English, *nobody*, *nothing*, *never* etc. are themselves enough to give a negative meaning, and *not* is unnecessary.

*“If **them** other guys gets in jail they can rot for all anybody gives a damn. But not us.”*
(STEINBECK, 2006, p. 15)

B.9 (v) e finalmente aparece estrutura condicional fora da norma padrão como em *if it was* ou *if I was*. Na estrutura condicional usada para descrever situações irreais e imaginárias (*unreal conditionals*), a forma *if it was not for* é mais informal do que a forma *if it were not for* (HEWINGS, 2014: 166), caracterizando a fuga à norma padrão, como no exemplo

*“If **it was** here, you could have some.”* (STEINBECK, 2006, p. 13)

C – Interjeições, vocábulos muito informais e vocábulos ofensivos de baixo calão

Além dos recursos discutidos anteriormente, há o uso de léxico de baixo calão ou usado intencionalmente em tom agressivo para ofender. Steinbeck caracterizou a forma oral cotidiana de modo a provavelmente causar um efeito de sentido natural no leitor, ou seja, ao usar tais escolhas lexicais o autor foi eficiente em mostrar as reações emocionais das personagens e conseguiu transmitir ao leitor a raiva ou o não conformismo das personagens por meio de suas falas. Os vocábulos mais usados nessa categoria foram: *bastard*, *hell*, *damn*, *purty*, *son of a bitch*, que não deixam de ser palavras empregadas cotidianamente por falantes em discurso oral. Em alguns casos o vocábulo *per se* não é necessariamente considerado de baixo calão, mas no contexto e considerando a intenção com que foi empregado na história para ofender, consideraremos tal uso para fins do presente trabalho.

Em se tratando de texto representando oralidade, faz-se pertinente também mencionar o uso de interjeições e formas de expressão. Em relação a esse uso, que inclui por exemplo, *why*, o *Longman Dictionary of English Language and Culture* (1992, p. 1498) define a segunda entrada de *why* como “usado para expressar surpresa ou um pouco de impaciência ou aborrecimento”³⁰, como foi usado no excerto

*“**Why**, I could stay in a cat house all night. I could eat any place I want, hotel or any place, and order any damn thing I could think of.”* (STEINBECK, 2006, p. 12)

Além dessa interjeição, por exemplo, aparece também *gosh* em

*“**Gosh**, she was purty.”* (STEINBECK, 2006, p. 36)

De modo geral, os recursos empregados por Steinbeck na tentativa de caracterizar a oralidade fora da norma padrão de suas personagens abrangem categorias diversas. A relevância em se analisar de forma aprofundada tais recursos é tentarmos manter na tradução para o

³⁰ Esp. AmE (...) used for expressing surprise or slight impatience or annoyance.

português brasileiro os recursos dos quais podemos lançar mão tendo em vista a estrutura e as possibilidades de oralidade no português brasileiro. Obviamente já percebemos de antemão que não será possível uma relação paralela devido à não correspondência formal entre os dois idiomas. No entanto, após a análise dos recursos disponíveis no português brasileiro para representar a oralidade, concluiremos pelos meios de representação de fala que mais refletem aqueles encontrados no texto em inglês.

CAPÍTULO 3 – A TRADUÇÃO PROPOSTA: PRÁTICA EMBASADA EM ASPECTOS TEÓRICOS

Neste capítulo apresentaremos a tradução objeto do presente estudo. Para isso, o capítulo será dividido em dois momentos: no primeiro momento, analisaremos quais aspectos do português brasileiro serão possíveis empregar na tradução e no segundo, apresentaremos uma possível tradução das falas das personagens encontradas nas três primeiras partes da obra original, bem como o embasamento do trabalho em teóricos da tradução.

3.1 Fazendo a ponte entre a linguagem na obra de origem e a linguagem a ser usada na tradução proposta

Até o momento desenvolvemos os aspectos concernentes ao próprio autor e à linguagem que este usou para caracterizar suas personagens. É chegado o momento, pois, de analisarmos quais os aspectos orais do português brasileiro temos a nosso dispor a fim de apresentarmos uma tradução para a oralidade presente na obra em nosso idioma.

Levando-se em consideração a reflexão proposta por Lisa Minnick (s.d., p. xiii) no sentido de que a “análise da representação autoral da variação da língua falada em obras literárias constitui uma importante aplicação linguística à literatura, bem como uma abordagem literária ao estudo da língua”³¹, encontramos aqui um aspecto que se apresenta como um denominador comum com a nossa própria vontade a autorizar o presente estudo. Em outras palavras, podemos analisar o uso da língua pelo estudo da literatura e, neste caso, a análise de aspectos de uso da língua em dois idiomas e o exercício de tradução. Tal análise se faz relevante aqui, pois é nossa intenção apresentar uma tradução que se faça verossímil como a linguagem no texto original.

Já discutimos que a linguagem usada por Steinbeck, falada por personagens fictícios, em maior ou menor grau, tenta representar a linguagem que o autor percebia nas pessoas que a usavam, justamente por conviver muito com elas. Tal premissa de prática é a premissa que intencionamos empregar na tradução proposta, principalmente a fim de manter a verossimilhança não só com a obra original, mas com a linguagem usada por falantes do português brasileiro.

³¹ Analysis of authorial representation of spoken language variation in literary works constitutes an important linguistic application to literature as well as a literary approach to language study.

No que tange à linguagem usada por autores a fim de refletir oralidade e/ou variantes da língua, ou seja, “representações da fala” em “dialeto literário”³² (MINNICK, s.d., p. 29), vale mencionar o que os autores literários utilizaram o “dialeto literário” de forma a que esse dialeto possa indicar uma condescendência compartilhada entre autor e narrador (ou ambos) e o leitor em relação às personagens cuja fala é representada em forma dialetal (MINNICK, s.d., p. 30)³³. É o que, mais precisamente, parece ocorrer, de fato, na linguagem de *Of Mice and Men*, pois o narrador falando de acordo com a norma padrão se destaca das falas das personagens, pois não somente cabe àquele descrever em prosa a paisagem local, por exemplo, mas de certa maneira, ele acaba por se colocar em contraste com as personagens de fala fora da norma culta padrão. E assim, cabe ao leitor decifrar e entender esse código autor-narrador-personagens a fim de apreciar a obra, o que é defendido por Esau, Bagnall e Ware apud Minnick (s.d., p. 35)

(...) os padrões de mudança dialetal são centrais para a interpretação do significado do romance. Quanto mais os leitores compreenderem a natureza e a função das variedades linguísticas, mais apreciarão as sutis dimensões de significado que um autor pode construir em uma obra de literatura ao usar dialetos literários eficazmente³⁴.

No caso da obra aqui analisada, foi a falta de sensibilidade e, por conseguinte, entendimento da linguagem em variante utilizada por Steinbeck que não possibilitou a apreciação da obra por parte dos alunos, em referência ao fato descrito na introdução deste trabalho. Nesse sentido, sendo preservadas as características de oralidade na tradução em português a ser proposta, o leitor dessa tradução também deverá ter o entendimento de que a linguagem empregada nas falas das personagens longe está de ser errada, mas expressa as características e condições – sociais e econômicas – dessas personagens.

3.2 Apresentação e análise de alguns aspectos da linguagem em português a ser empregada na tradução

A exemplo de John Steinbeck, que registrava as falas das pessoas com quem convivia, também acreditamos ser uma estratégia eficaz captar e registrar o que as pessoas falam nas ruas.

³² Literary dialect

³³ (...) it could indicate a condescension shared between author and narrator (or both) and reader toward the characters whose speech is represented dialectally.

³⁴ (...) the patterns of dialect shifting are central to an interpretation of the meaning of the novel. The more readers understand the nature and function of linguistic varieties, the more they will appreciate the subtle dimensions of meaning that an author can build into a work of literature by using literary dialects effectively.

A tabela 1 abaixo mostra o que foi registrado em discurso oral cotidiano das ruas de São Paulo, tanto na capital como na cidade de Santos. Essas amostras de linguagem foram registradas entre 2017 e 2019.

Tabela 1: falas do discurso oral cotidiano registradas nas ruas, nas cidades de São Paulo e Santos, Estado de São Paulo, entre 2017 e 2019.

	Fala registrada
1.	– Quem fazer 6 dias já é a meta já... já ganhou. – Devia de ser quem vendeu mais ponto tipo igual eu... eu vendi 9 ponto ela fez 20 ponto quem faz mais ponto ganhou.
2.	– Ela não tinha chego.
3.	– Ela é de maior pra beber cerveja?
4.	– Eu vim ca minha prima.
5.	– As toalha as duas é tua. – Eu vou levar mode lavá.
6.	– Já tô chegano... dá pá pegá hoje ou dexa pá manhã?
7.	– As treis é da Maria!
8.	– Alô, oi! E as criança? Tá boa?
9.	– Outono agora, elas vai cair direto.
10.	– Fui na quitanda e truxi 3 maçã, 3 mamão e 2 banana, mais uns leguminho... deu tudo 10 reais.
11.	– Brigado pelas moeda.
12.	– Nós não vamo comprá os biscoito?
13.	– Os vizinho num reclama?
14.	– Tch'imborá que o porco vai jogá!
15.	– Ué? Vai lá não? – Ah, depois...xá fica aqui um pôco!
16.	– Oi, tudo bem? E aí? Como vai as pintura? – Tão bem, vão indo. Pintando devagar.
17.	Então, eu espero que o carro tá lá e daí eu já levo ele já.
18.	Pois é, D. Ana, eu já tinha falo isso pra ela.
19.	Então, que nem ó, assim ó, a senhora fala seu CPF eu digito aqui e já aparece tudo que a senhora comprou, assim ó!

20.	– Eu acho que lá eu vou com uma roupinha assim mesmo... – Ah, sei lá. Num sei, talvez tu não aguenta o frio.
21.	– Então... que nem, cê fala pra ele que é assim e pronto!
22.	– Pois é, mesmo que talvez é tarde, pra senhora fica melhor, né?

Da mesma forma como aquelas representadas por Steinbeck na obra original, essas falas coletadas nas ruas trazem marcas do discurso oral, principalmente no que tange à sintaxe fora da norma padrão em português. Estamos convencidos, desta forma, de que manter na tradução proposta o uso da língua portuguesa falada no Brasil de forma coloquial, com ou sem quebra da norma culta padrão, será uma maneira eficaz de manter o efeito de sentido provavelmente causado no leitor do texto em inglês.

Observando as falas na tabela acima, é possível perceber nitidamente os traços de oralidade e assim como observado no uso do inglês feito por Steinbeck, percebemos aqui que há fuga à norma padrão do português brasileiro. É importante notar, no entanto, que “fala e escrita são duas modalidades de uso da língua, possuindo cada uma delas características próprias”, conforme postula Ingedore Villaça Koch (2015, p. 43).

Ao passar as falas acima para papel, acabamos por ter de usar recursos gráficos para representar o discurso oral tais como acentuação de sílaba final para verbos no infinitivo sem a pronúncia da letra “r” como nos exemplos

(6.) (...) dá pá *pegá* hoje ou dexe pá *manhã*?,

(12.) Nós não vamo *comprá* os biscoito? e

(14.) Tch’imbora que o porco vai *jogá*!,

Tch’imbora querendo dizer, na verdade, “deixa eu ir embora”, dito por um homem ao se despedir de um amigo no caixa de um supermercado, pois não queria perder o jogo de futebol do Palmeiras que iria ser transmitido naquela noite.

Percebemos que tal recurso pode ser analisado de acordo com o conceito de *Eye Dialect*, discutido no capítulo anterior, mas agora empregado em português. A acentuação gráfica, por exemplo, é um recurso do qual um autor pode lançar mão para fazer “soar nos olhos”, se nos permitem a sinestesia, do leitor uma forma verbal infinitiva que não é comumente pronunciada com o “r” final, sendo, desta forma, a sílaba tônica marcada na oralidade. Além do mais, percebemos também o uso da forma verbal “estou” e “estão” como “tô” e “tão” conforme os exemplos

(6.) Já *tô* *chegano*... e

(16.) *Tão* bem, que, na verdade, é a forma reduzida com que falamos.

Igualmente, o uso do verbo no gerúndio como “chegano” é a representação da forma oral com que é usado e pode compensar o uso do gerúndio em inglês sem o “g” final substituído pelo sinal gráfico’. Esse recurso em português pode ser empregado na tradução porque no texto original Steinbeck também usou esse desvio.

Podemos também considerar na tradução o não uso proposital de vírgulas, por exemplo, como foi transcrito exemplo

(1.) *Quem fazer 6 dias já é a meta já... já ganhou. / Devia de ser quem vendeu mais ponto tipo igual eu... eu vendi 9 ponto ela fez 20 ponto quem faz mais ponto ganhou.*

Por se tratar de discurso oral transcrito, não é possível identificar vírgulas na fala pela forma com que a frase foi dita sem pausas, no entanto, a mensagem é comunicada da mesma maneira e o leitor (aqui neste momento) a percebe como discurso oral.

Pensando a problematização a ser proposta de forma mais delineada, é possível afirmar que bem provavelmente lançar mão de (i) Eye Dialect em português e (ii) manter padrões sintáticos, onde cabível, fora da norma culta padrão será uma estratégia eficaz. Em outras palavras, é possível manter em português brasileiro as estratégias de caracterização do discurso oral empregadas por Steinbeck em seu texto de origem, muito embora português e inglês não sejam duas línguas que mantenham correspondência formal em vários aspectos.

Um aspecto extremamente comum de oralidade em português brasileiro é o uso do pronome de tratamento “tu”, que aparece no exemplo

(20.) – *Ah, sei lá. Num sei, talvez **tu** não aguenta o frio.*

Essa fala foi ouvida na cidade de Santos, onde é muito comum as pessoas empregarem o pronome de tratamento “tu” ao conversarem.

Acreditamos que se a mesma observação feita pelo marido ao comentário anterior da esposa fosse feito por uma pessoa vivendo na cidade de São Paulo, muito provavelmente o pronome de tratamento seria “você” ou a forma reduzida “cê” comumente usada em discurso oral como aparece no exemplo

(21.) – Então... que nem, **cê** fala pra ele que é assim e pronto!

Scherre et al. (2015, p. 136) chegaram a essa conclusão em pesquisa e relatam a conclusão a qual chegaram de que “qualquer uma das quatro formas “você”, “cê”, “ocê” ou “tu” pode ter emprego diferenciado, a depender da área geográfica. Tendência semelhante é observada em relação ao pronome de primeira pessoa “nós” e “a gente”. Muito provavelmente optaremos por traduzir *you* e *we* por “cê” ou “cêis” e “a gente”, este último para suplantando o uso da forma mais antiga “nós” (VIANNA e LOPES, 2015, p.127). Acreditamos ainda que “a gente” substitua “nós” não necessariamente por esta ser “mais antiga”, mas por ser mais

comumente usada em contextos formais, ao passo que aquela se adequa mais a contextos informais, como é o caso dos diálogos do livro a ser traduzido.

Outro aspecto marcante do uso de forma oral do português brasileiro é a falta de concordância entre artigo e substantivo ao qual se refere em um sintagma nominal (SN) como ocorre nos exemplos

(8.) – Alô oi! E **as criança**? Tá boa?

(16.) – Oi, tudo bem? E aí? Como vai **as pintura**?

e até mesmo numeral e o substantivo ao qual se refere como no exemplo

(10.) – Fui na quitanda e truxi **3 maçã, 3 mamão e 2 banana**, mais uns leguminho... deu tudo 10 reais.

Campos et. al (1996, p. 113) denominaram “indicação formal de pluralidade” o uso normativo de artigo e numeral concordando com o substantivo que modificam porque em “pelo menos dois elementos de uma dada construção” há harmonia. Os pesquisadores, no entanto, entenderam que mesmo em desarmonia, no caso do exemplo 10, há pelo falante “consciência de que manifestações concretas da relação de dependência entre os elementos do SN, por meio da alteração flexional das palavras em conexão, constituem fato de concordância”, e desta forma a variação pode ser observada tanto no interior do SN como nos elementos externos (CAMPOS ET. AL, 1996, p. 114) como no nosso exemplo

(13.) – **Os vizinho** num reclama?

no qual a marca de pluralidade aparece apenas no artigo “os” e o núcleo do SN “vizinho” não é marcado, tampouco o verbo que o acompanha “reclama”.

A não concordância verbo-nominal e a não concordância do numeral e/ou artigo com o núcleo do SN se mostram úteis recursos linguísticos a serem empregados a fim de dar à tradução proposta no presente trabalho o efeito de sentido semelhante àquele provavelmente obtido por Steinbeck em seu texto original com o seu leitor.

Outros aspectos de oralidade são igualmente percebidos no que tange ao uso do português brasileiro de acordo com a pequena amostra de falas coletadas em um espaço geográfico restrito, o que é importante ressaltar.

Entre tais aspectos, vale destacar:

(i) o uso do sufixo *inho* usado na linguagem popular simplificadora da forma culta *zinho* (CUNHA e CINTRA, 2001, p. 92), como observamos no exemplo

(10.) – Fui na quitanda e truxi 3 maçã, 3 mamão e 2 banana, mais uns **leguminho** deu tudo 10 reais,

(ii) uso do verbo no gerúndio como em *chegano*, em vez de *chegando* e uso do particípio do verbo fora da norma padrão em *chego*, em vez de *chegado*. O uso da forma *chego* é comumente observado no discurso oral das pessoas principalmente ao prestarmos atenção no uso geral da língua. No entanto, a forma *falo* para *falado* não havíamos ainda observado anteriormente, e aconteceu em um diálogo entre mim e uma moça, ao me explicar que já *havia dito/falado* a uma terceira pessoa que um certo pagamento por um serviço estava correto. Como percebemos no exemplo

(18.) – Pois é, D. Ana, eu já tinha **falo** isso pra ela,

em vez de dizer *Eu já tinha falado isso pra ela*, a moça usou *Eu já tinha falo isso pra ela*, o que, em um primeiro momento, causou a quebra na comunicação da mensagem, pois eu não havia entendido o que a moça queria dizer. Após alguns segundos, prestando atenção no contexto da nossa conversa e raciocinando rapidamente, percebi que *falo* era, na verdade, *falado*.

(iii) o não uso do modo subjuntivo, como nos exemplos

(17.) – Então, eu **espero que** o carro **tá** lá e daí eu já levo ele já.

(20.) – Ah, sei lá. Num sei, **talvez** tu não **aguenta** o frio.

(22.) – Pois é, mesmo **que talvez é** tarde, pra senhora fica melhor, né?

Paulo de Tarso Galembeck (2006, p. 216) observou que em algumas situações “o indicativo é empregado” como forma alternativa.

(iv) o fenômeno da focalização, que aparece no exemplo

(5.) – As toalha as duas é tua.

no qual o sujeito da oração *as toalha(s)* é referenciado novamente em *as duas* e analisado por Carlos Alexandre Gonçalves (1998, p. 34) que discute a focalização como “fenômeno discursivo pragmático (...) visto estar vinculada às estratégias argumentativas e ao conteúdo informacional do enunciado”. Gonçalves (1998, p. 35) ainda amplia sua análise discutindo a topicalização – um caso de focalização – como “uma das estratégias sintáticas de que se serve o português do Brasil para pôr em evidência um elemento no texto conversacional”, ou seja, destaque é dado para aquilo que se quer dizer, principalmente deslocando o objeto da sua fala para o início da oração, como podemos exemplificar em “O carro ele nunca pega de manhã”.

3.3 Fundamentação teórica e abordagem de tradução

Uma vez analisados alguns aspectos do uso do português brasileiro, aos quais podemos recorrer para apresentar a tradução a que nos propusemos, acreditamos já haver chegado o

momento de discutir aspectos teóricos concernentes à tradução e apresentar o que julgamos ser a nossa tradução das falas das personagens.

Em primeiro lugar, vale pensar em tradução de oralidade em geral e os aspectos do texto em forma oral e escrita que mais desafiam o ofício do tradutor.

Um texto tipicamente oral a ser apresentado na forma escrita já *per se* apresenta desafios para quem o escreve. Já contamos anteriormente que para tal texto “falado” aparecer “escrito” é, por vezes, necessário que se faça uso de recursos gráficos para representá-lo e/ou que se utilize de linguagem não atinente à norma culta padrão daquele idioma no qual o texto é produzido. Transpor tal texto para um segundo idioma igualmente significa contornar certos obstáculos não menos desafiadores. Um dos principais desafios de tal tarefa é fazer com que o texto escrito – por sua vez representando texto oral – seja percebido com verossimilhança pelo leitor do texto na língua traduzida (LT) mais ou menos da mesma forma em que o texto na língua original (LO) foi percebido pelo seu leitor. Acreditamos ser a questão da verossimilhança crucial na produção do texto na LT de forma que este não soe caricato para seu leitor. Solange Carvalho (2017, p. 10) pondera que o leitor do texto na LT deva ter a “sensação de familiaridade com aquilo que lê”, o que reflete a verossimilhança à qual se fez referência, além do fato de que o leitor do texto na LT possa ler um texto no qual “as falas das personagens pareçam críveis e ele possa terminar a leitura do texto sem ter a sensação de estar vendo um retrato deturpado da forma de falar de determinada parcela da sociedade”.

Ao “deturpado” defendido por Solange Carvalho anteriormente, acrescentamos caricato ou muito exagerado. Por esse motivo evitaremos, em um mesmo trecho traduzido carregar a representação gráfica das falas das personagens com uma sequência grande de sinais gráficos como por exemplo nas seguintes falas encontradas em Steinbeck (2006, p. 3-4)

“Tastes all right,” he admitted. “Don’t really seem to be running tough. You never oughta drink water when it ain’t running, Lennie,” he said hopelessly,

“Yeah, what ya want?”

“Where we goin’, George?”

traduzidas exageradamente como

– Tá boa, – ele admitiu. – Mais num parece qui tá correnu. Ocê num devi di bebê água qui num tá correnu, Lennie. – Ele disse apreensivo.

– Quê, qui qui ocê qué?

– Aondi nóis tá ino, George?

Marcar todas ou quase todas as palavras do texto na LT com algum recurso gráfico representando oralidade provavelmente carregará nosso texto e correremos o risco de esse texto se tornar ininteligível ou muito difícil ou desconfortável de ler. Além disso, tal tradução exagerada não necessariamente corresponderia ao texto original, uma vez que este não se apresenta de forma tão carregada em termos de marcação gráfica de oralidade. Ao mesmo tempo, fazemos uso da língua de forma a “propagar a realidade” como apresenta Cláudia Martins (2011, p. 26) ao refletir sobre o que o ensaísta Vilém Flusser postulou sobre língua.

Carolina Paganini (2014, p. 171-172) também reflete sobre a tradução de variação dialetal e oralidade da seguinte forma

Como não há uma norma literária geral que estabeleça como esses diversos elementos da fala devem ser representados através dos signos da língua escrita, os escritores gozam de certa liberdade para decidir como fazer tal representação através da ortografia. (...) Se mesmo no sistema literário próprio, a variação dialetal já encontra algumas barreiras, é de se esperar que isso também aconteça no sistema da literatura traduzida, em que aí se acrescenta o dilema sobre como bem traduzir essa voz linguística não-padrão. (...) A discussão sobre a tradução dos dialetos literários é, portanto, central para os estudos da tradução, pois evidencia mais claramente a postura do tradutor frente ao texto fonte, seja ela de provocar algum tipo de tensão linguística também no texto traduzido ou de homogeneizar esses diferentes níveis linguísticos através do uso sistemático da língua padrão.

Obviamente, considerando o que já apresentamos até este momento, nosso posicionamento tradutório será o de apresentar a variação dialetal e os traços de oralidade na tradução proposta; no entanto, o desafio tradutório está em justamente alcançar o equilíbrio entre mostrar ao leitor do texto na LT que as personagens falam de alguma forma específica de acordo com a natureza que o autor lhes deu e que, em maior ou menor grau, refletem a língua usada pelas pessoas na época na qual a obra foi concebida, ou seja, “propagando essa realidade”. Não traduzir tal variação “implicaria descartar um traço fundamental de uma narrativa que prezava pelo retrato específico de uma certa comunidade” como acredita Paganini (2014, p. 174).

Não pretendemos apresentar na tradução proposta no presente trabalho nenhuma variação diatópica nem diastrática do uso do português oral brasileiro, tampouco desejamos em contrapartida, transformar em exageradas as falas das personagens, portanto, usaremos sempre que possível e, principalmente, cabível, os recursos que já analisamos anteriormente ao discutirmos o português brasileiro, tais como o uso da forma oral “pra” quando se trata da preposição “para” e da forma “tá/tão” ou “tava/tavam” quando se trata de “está/estão” ou

“estava/estavam”, regência verbal característica da língua falada como “foram na cidade” e o uso do diminutivo afetivo entre outros aspectos.

É importante ressaltar que neste trabalho pretendemos apresentar um exercício de tradução geral levando em consideração as falas de pessoas nas ruas em duas cidades específicas do país a título de exemplificação e ilustração. Não obstante, em trechos nos quais é possível e cabível, pretendemos deixar o texto na LT com aquele gostinho do original, aquela sensação de estar vivendo por um tempo em uma fazenda norte-americana. Nesse sentido, tentaremos “deixar Steinbeck em paz e levar o leitor do texto na LT até o autor (SCHLEIERMACHER, 1992, p. 42).

Afinal como manter o frescor da obra original e trazê-lo para o leitor do português brasileiro sem macular, ou macular o mínimo possível, a suposta intenção de Steinbeck ao colocar na boca de suas personagens as falas que o caracterizavam?

Antoine Berman (2007, p. 38) afirma que “cada cultura deve se apropriar das produções de sentido estrangeiras”. Partindo de tal premissa, gostaríamos de nos aprofundar em dois termos chave para melhor entendimento do que tentamos propor aqui: “apropriar” e “estrangeiras”.

O Dicionário Houaiss (2004, p. 263) traz para a entrada “apropriar” a seguinte explanação de “tomar para si, tomar como propriedade”. Para o adjetivo “estrangeiro”, o mesmo Dicionário Houaiss (2004, p. 1.261) define como “o que é de outro país (...) idioma diferente daquele que se está considerando”. Assim sendo, o que fazemos da tradução proposta no presente trabalho será “tomar o estrangeiro como nossa propriedade e torná-lo conveniente para nosso leitor” sem, no entanto, descaracterizar a intenção do autor. Em outras palavras, estamos aqui defendendo preservar o tom original ao adotar, por exemplo, “rancho” para traduzir *ranch* em vez de fazenda e manter *ketchup* em inglês para que a tradução resulte o máximo possível em um local de diferença³⁵ (VENUTI, 2002, p. 42).

Não podemos, porém, deixar de mencionar que a obra de Steinbeck, *Of Mice and Men*, já foi introduzida no mercado editorial brasileiro em três momentos diferentes e com três traduções distintas, mas todas intituladas *Ratos e Homens*.

A primeira tradução de *Of Mice and Men* foi publicada no Brasil em 1940 pela Editora da Livraria do Globo de Porto Alegre tendo como tradutor o romancista Érico Veríssimo. É interessante notar que a primeira versão brasileira da obra nasceu apenas três anos depois de ser originalmente publicada nos Estados Unidos da América. A segunda tradução é de 1965,

35 locus of difference

foi publicada pela Editora Record e teve tradução de Myriam Campelo. A terceira versão brasileira da obra e mais recente foi publicada em 2005 pela Editora L&PM Pocket, também de Porto Alegre, e contou com texto em português brasileiro de Ana Ban. É válido mencionar que essas traduções foram inseridas no mercado editorial e sistema literário brasileiros em três épocas de contextos políticos distintos, mas igualmente incorporadas como Literatura Traduzida no Polissistema Literário³⁶ (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 15) brasileiro e que atenderam a projetos editoriais com necessidades ou expectativas específicas conforme o contexto em que se inseriram (FARIA, 2009, p. 152). Vale lembrar que uma competente análise comparativa das três traduções publicadas no Brasil foi feita por Johnwill Costa Faria em sua dissertação de mestrado apresentada à Universidade de Brasília em 2009, cujo escopo e objetivos são bem distintos do que se intenciona fazer neste trabalho, cujo objetivo, por sua vez, é apresentar um exercício de tradução das marcas de oralidade na obra em questão.

Diferentemente de Faria, que analisou as estratégias tradutórias empregadas pelos três tradutores em seus três momentos distintos de reescrita da obra de Steinbeck em português brasileiro, nosso objetivo neste trabalho é tentar buscar e aplicar a mais eficiente estratégia tradutória no momento para conceber uma tradução que melhor reflita o uso da linguagem feito pelo autor original de modo que o texto em português brasileiro soe verossímil ao seu leitor. Para tanto discutiremos brevemente o conceito de verossimilhança.

Professor Massaud Moisés (2004, p. 76) remete a discussão de verossimilhança ao classicismo que entendia ser verossímil o “representar o que poderia acontecer”, mas não é exatamente verdadeiro. Da mesma forma pensa John Anthony Cuddon (1999, p. 963) ao dizer que a verossimilhança tem “a aparência de ser real”³⁷, ou seja, não é real, mas aparenta ser.

Nesse sentido tentaremos traduzir as falas das personagens na história de forma a “representar o que poderia acontecer” na fala de um brasileiro. Por esse motivo, lançaremos mão do padrão de linguagem usada por brasileiros representada pelas amostras coletadas nas ruas no cotidiano.

Assim sendo, apresentamos a seguir a tradução comentada proposta neste trabalho destacando o contexto em que as falas se situam na história e as personagens que as falam.

3.4 Apresentação da tradução proposta com comentários

³⁶ Translated Literature within the Literary Polysystem

³⁷ (...) “the appearance of being true”

A história começa com a cena inicial na qual o narrador, após descrever a paisagem e a natureza do local onde as personagens principais, Lennie e George, estão, traz ao leitor o diálogo direto entre estas. Lennie e George conversam sobre o novo trabalho que esperam obter, sobre o trabalho que deixaram e dão uma vaga ideia do que acontecera neste último e George instrui Lennie a como se comportar no novo local de trabalho. Além disso, Lennie insistentemente pede a George que narre como sonham suas vidas em suas próprias terras no futuro. Em outro momento, em uma explosão de raiva contra Lennie, George acaba revelando ao leitor o tipo de problema que Lennie sempre causa a eles, e que é o motivo de estarem fugindo. Essas falas foram tiradas da primeira parte da novela, lembrando que Steinbeck não numerou capítulo, apenas deixou um espaço de silêncio entre as partes. Essa primeira parte está em Steinbeck, 2006, p. 3-18.

“Lennie!” (...) “Lennie, for God’ sakes don’t drink so much.”

– Lennie, (...), – Lennie, pelamor de Deus, não bebe muito.

Comentário: A grafia de “pelo amor” junto em “pelamor” tenta compensar a oralidade marcada na expressão *God’ sakes*.

“Lennie. You gonna be sick like you was last night.”

– Lennie. Cê vai ficar doente que nem cê ficou na noite passada.

Comentário: A forma pronominal “cê”, já discutida anteriormente neste capítulo, pode, de certa forma, compensar a quebra da norma culta em inglês, *you was*. O uso de “que nem”, expressão de oralidade observada nas falas das pessoas nas ruas, pode ser usado para traduzir a informalidade de *like*.

“Tha’s good”, (...). “You drink some, George. You take a good big drink.”

– Tá boa, (...) – Bebe um pouco, George. Bebe um golão.

Comentário: Optamos por marcar esta fala apenas com a forma reduzida do verbo estar “tá”. O restante da fala em inglês apenas contém oralidade informal, não haveria sentido em carregar a tradução com algum outro tipo de marcação, como por exemplo, “pôco” para “pouco”.

“I ain’t sure it’s good water, “ he said. “Looks kinda scummy.”

– Num tenho certeza que é água boa, (...) – Me parece espumenta.

Comentário: Empregamos “num” para compensar *ain’t* e acrescentamos “me”, apesar de não ser a solução ideal, portanto não pretendemos abusar dela, para compensar *kinda*.

“Look, George. Look what I done.”

– Olha, George. Olha o qu’eu fiz.

Comentário: Tentativa em português de compensar a quebra da norma culta padrão em inglês com *what I done*, em vez de *what I have done*. Nota-se que em português a tradução corresponderia a “olha o que eu fiz”, com ou sem quebra da norma culta padrão em inglês.

“Tastes all right,” (...). “Don’t really seem to be running, though. You never oughta drink water when it ain’t running, Lennie,” (...). “You’d drink out of a gutter if you was thirsty.”

– Me parece boa, (...). – Mas num parece que tá correndo. Cê nunca deve de beber água que num tá correndo, Lennie, (...). – Cê ia beber até de sarjeta se tava com sede.

Comentário: Nestas falas observamos quebra da norma culta em inglês com elipse do sujeito, por exemplo, em *tastes* e *don’t*, não concordância de sujeito e verbo em *don’t*, que deveria ser “(it) doesn’t” e uso da ortografia fora da norma padrão também, em *oughta*, por exemplo. Tentamos em português brasileiro compensar essas marcas.

“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 stretch.’ God damn near four miles, that’s it was! Didn’t wanta stop at the ranch gate, that’s what. Too God damn lazy to pull up. Wonder he isn’t too damn good to stop in Soledad at all. Kick us out and says, ‘Jes’ a little stretch down the road.’ I bet it was *more* than four miles. Damn hot day.”

– A gente podia muito bem já ter chego perto do rancho se aquele imbecil do motorista do ônibus sabia o que tava fazendo. ‘Só mais um pouquinho pela estrada’, ele fala. ‘Só mais um tiquinho’. Malditas quatro milha, isso é que era! Num queria parar na portera do rancho, isso é que é. Muita prigiça pra encostar. Acho que ele nem era bom é pra parar em Soledad mesmo. Chuta a gente e fala, ‘Só mais um pouquinho pela estrada’. Aposto que era mais de quatro milha. Maldito calor.

Comentário: Nesta fala longa, George deixa clara sua revolta contra o motorista que conduzia o ônibus em que viajam para o novo local de trabalho. Há várias tentativas de manter a verossimilhança com o discurso oral, por vezes, fora da norma padrão de George. Usamos o participio de “chegar” (“chego”) fora da norma padrão, conforme observamos nas falas das

peessoas, tentamos marcar a ortografia em “priguiça” e “portera”, além de manter o texto próximo do estrangeiro em “rancho” e “milhas”, sem converter para quilômetros.

“George?”

“Yeah, what ya want?”

“Where we goin’, George?”

– George?

– Quê? Que que cê quer?

– Aonde a gente tá indo, George?

“So you forgot that awready, did you? I gotta tell you again, do I? Jesus Christ, you’re a crazy bastard!”

– Ah, então esqueceu já de novo, né? Tenho que contar tudo de novo, né? Jesus, cê é um imbecil maluco mesmo.

Comentário: Na tradução resolvemos não carregar a marcação de ortografia nos verbos, o que seria uma possibilidade, como “contá”. No entanto, resolvemos marcar as falas de outra forma, com o uso de “cê”, por exemplo. A despeito da nossa intenção de deixar o texto traduzido próximo do estrangeiro, não adotamos “bastardo” para *bastard*, mas adotamos “imbecil” por acreditar que mais se aproxima do uso do português brasileiro.

“I forgot,” (...). “I tried not to forget. Honest to God I did, George.”

– Esqueci, (...). – Tentei num esquecer. Juro por Deus, George, que tentei.

“OK–OK. I’ll tell ya again. I ain’t got nothing to do. Might jus’ as well spen’ all my time tellin’ you things and then you forget ’em, and I tell you again.”

– Tá, tá. Vou contar de novo. Num tenho nada pra fazer mesmo. Capaz de passar todo meu tempo te contando as coisa pra cê esquecer de novo e eu contar de novo.

Comentário: Sempre que possível na tradução, usaremos do recurso da não-concordância em número, uma vez que perderemos no português brasileiro o recurso marcado no inglês da dupla negativa.

“Tried and tried,” (...), “but it didn’t do no good. I remember about the rabbits, George.”

– Tentei e tentei, (...), – mas num deu certo. Eu lembro dos coelho, George.

“The hell with the rabbits. That’s all you ever can remember is them rabbits. OK! Now you listen and this time you got to remember so we don’t get in no trouble. You remember settin’ in that gutter on Howard street and watchin’ that blackboard?”

– Pro diabo co’s coelho. Os coelho é só o que cê consegue lembrar é dos coelho. Tá! Agora escuta e dessa vez cê vai lembrar assim a gente não tem problema. Cê lembra de sentar na sarjeta da rua Howard e olhar aquele quadro negro?

Comentário: Tentamos aqui usar o recurso da topicalização e focalização em “os coelho (...) dos coelho”, já discutido anteriormente neste capítulo como forma de manter a oralidade, devido ao fato de não estarmos marcando a ortografia dos verbos.

“Why, sure, George, I remember that ... but ... what’d we do then? I remember some girls come by and you says ... you say...”

– Nossa, claro, George, lembro que mas... o que a gente faz? Lembro de umas moça chegar e cê diz... cê dizer...

“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?”

– Pro diabo com qu’eu falo. Cê lembra da gente ir lá no Murray e Ready e eles dar pra gente nossas carter de trabalho e passagem de ônibus?

Comentário: Em discurso oral dizer “da gente” em vez “de a gente” parece mais natural.

“Oh, sure, George. I remember that now.” (...) “George ... I ain’t got mine. I musta lost it.”

– Ah, claro, George. Lembro agora. (...) George... num tô com a minha. Devo de ter perdido.

Comentário: Outra característica de discurso oral é usar “devo de” para expressar “acho que”, “posso ter” e outras possibilidades.

“You never had none, you crazy bastard. I got both of ’em here. Think I’d let you carry your own work card?”

– Cê nunca teve, imbecil. Tô c’oas duas aqui. Cê acha que eu ia deixar cê carregar sua carter de trabalho?

“I... I thought I put it in my side pocket.”

– Eu... eu achei que eu pus ela no meu bolso.

Comentário: O não uso da forma verbal subjuntivo também é característica de discurso oral. Por isso traduzimos “eu achei que pus” em vez de “eu achei que tivesse posto”.

“What’d you take outta that pocket?”

– O que que cê tirou do bolso?

“Ain’t a thing in my pocket,” (...).

– Num tem nada no meu bolso.

“I know there ain’t. You got it in your hand. What you got in your hand–hidin’ it?”

– Sei que num tem. Tem na sua mão. Que cê tá escondeno na mão?

Comentário: Recorremos aqui ao uso do verbo no gerúndio “escondeno” como percebemos nas falas coletadas nas ruas.

“I ain’t got nothin’, George. Honest.”

– Num tô escondeno nada, George. Sério.

“Come on, give it here.”

– Vai, dá aqui.

“It’s on’y a mouse, George.”

– É só um rato, George.

Comentário: Essa sequência de falas contém algumas marcas na ortografia das palavras em inglês, assim como fuga à norma culta padrão, no entanto, algumas se perderam na tradução em português. Tentaremos compensá-las em algum momento mais adiante.

“A mouse? A live mouse?”

– Um rato? Um rato vivo?

“Uh-uh. Jus’ a dead mouse, George. I didn’t kill it. Honest! I found it. I found it dead.”

– Não, só um rato morto, George. Eu num matei ele. Juro! Eu achei. Já achei morto já.

Comentário: Talvez a repetição do advérbio “já” traga a ênfase necessária à ação e compense as marcas na ortografia do original.

“Give it here!”

– Me dá aqui!

“Aw, leave me have it, George.”

– Ah, deixa eu ficar com ele, George.

“Give it *here*!” (...) “What you want of a dead mouse, anyways?”

– Me dá *aqui*! (...) O que que cê quer cum rato morto afinal?

Comentário: A forma oral “cum” também é outro recurso oral.

“I could pet it with my thumb while we walked along,” (...).

– Eu podia ir fazendo carinho nele enquanto a gente anda.

“Well, you ain’t petting no mice while you walk with me. You remember where we’re goin’ now?

– Cê num vai fazer carinho nenhum enquanto anda comigo. Cê lembra aonde a gente vai agora?

“I forgot again.”

– Esqueci de novo.

“Jesus Christ,” (...). “Well–look, we’re gonna work on a ranch like the one we come from up north.”

– Meu Deus!, (...). – Caramba, presta atenção, a gente vai trabalhar num rancho que nem ó, aquele que a gente veio lá do norte.

Comentário: Fizemos uso da marca de oralidade coletada nas ruas “que nem ó”, pois acreditamos com isso compensar outras marcas, além de trazer a naturalidade do texto oral.

“Up north?”

“In Weed.”

“Oh, sure. I remember. In Weed.”

- Do norte?
- De Weed.
- Ah, tá. Lembro. De Weed.

“That ranch we’re goin’ to is right down there about a quarter mile. We’re gonna go in an’ see the boss. Now, look—I’ll give him the work tickets, but you ain’t gonna say a word. You jus’ stand there and don’t say nothing. If he finds out what a crazy bastard you are, we won’t get no job, but if he sees ya work before he hears ya talk, we’re set. Ya got that?”

– Aquele rancho que a gente tá indo é logo pertinho ali. A gente vai falar com o chefe. Olha bem, eu vou dar pra ele as carter de trabalho, mas cê num vai falar uma palavra. Cê só fica lá de pé e num fala nada. Se ele descobre que você é um idiota a gente num pega o serviço, mas se ele vê você trabalhar antes de você falar, então a gente fica bem. Entendeu?

Comentário: Mais uma tentativa de representar texto oral, com destaque ao início da fala “aquele rancho que a gente tá indo” na qual evitamos a regência certa, aquele para o qual estamos indo”, porque muito dificilmente traduziria um discurso oral popular. Outro recurso útil nesta fala é a fuga à norma culta do uso do subjuntivo em “se ele vê” em vez de “se ele vir”.

“Sure, George. Sure I got it.”

– Claro, George. Claro que entendi.

“O.K. Now when we go in to see the boss, what you gonna do?”

– Tá. Então na hora que a gente vai vê o chefe, que que cê vai fazer?

“I ... I,” (...) “I ... ain’t gonna say nothin’. Jus’ gonna stan’ there.”

– Eu... eu, (...) –Eu... num vou dizer nada. Só vou ficar lá parado.

“Good boy. That’s swell. You say that over two, three times so you sure won’t forget it.”

– Bom garoto. Muito bom! Cê vai e repete isso duas, três veiz então cê num esquece.

Comentário: Resolvemos não marcar demasiadamente a ortografia de verbos a fim de não carregar excessivamente a tradução. Por esse motivo, nos servimos da marcação em “veiz” para “vez” na tentativa de equilibrar as ocorrências.

“I ain’t gonna say nothin’... I ain’t gonna say nothin’... I ain’t gonna say nothin’.”

– Num vou dizer nada... num vou dizer nada... num vou dizer nada.

“O.K.,”(…) “An’ you ain’t gonna do no bad things like you done in Weed, neither.”

– Tá, (...). – E também cê num vai fazer nada errado que nem cê fez in Weed.

“Like I done in Weed?”

– Que nem eu fiz em Weed?

“Oh, so ya forgot that too, did ya? Well, I ain’t gonna remind ya, fear ya do it again.”

– Ah, então esqueceu, né? Bom, num vou nem lembrar, vai que faz de novo.

“They run us outta Weed,” (...)

– Eles correru com a gente de Weed, (...)

Comentário: Apesar de não desejarmos marcar excessivamente a ortografia em verbos, optamos por arriscar em “correru”.

“Run us out, hell,” (...). “We run. They was lookin’ for us, but they didn’t catch us.”

– Correru o diabo! (...) – A gente correu. Eles tava procurando a gente, mas num pegaram a gente.

“I didn’t forget that, you bet.”

– Pode apostar que eu num esqueci isso.

“God, you’re a lot of trouble,” (...). “I could get along so easy and so nice if I didn’t have you on my tail, I could live so easy and maybe have a girl.”

– Deus, cê cria muito problema, (...). – Eu podia me virar muito bem sozinho se num tinha tu na minha cola, podia viver fácil e até ter namorada.

Comentário: Resolvemos arriscar a marcação em “podia” também, pois o texto em português não está muito carregado de marcas em verbos. Além disso, mantivemos o desvio à norma culta padrão no subjuntivo “tinha” em vez de “tivesse” e fizemos uso do “tu” no lugar de você, conforme observado nas falas coletadas nas ruas da cidade de Santos.

“We gonna work on a ranch, George.”

– A gente vai trabalhar num rancho, George.

“Awright. You got that. But we’re gonna sleep here because I got a reason.”

– Tudo bem, isso cê entendeu. Mas a gente vai dormir aqui porque eu tenho um motivo.

“George—why ain’t we goin’ on to the ranch and get some supper? They got supper at the ranch.”

– George, por que a gente não vai pro rancho e janta lá? Eles tem janta no rancho.

“No reason at all for you. I like it here. Tomorra we’re gonna go to work. I seen thrashin’ machines on the way down. That means we’ll be bucking grain bags, bustin’ a gut. Tonight I’m gonna lay right here and look up. I like it.

– Nenhum motivo pra tu. Gosto daqui. Amanhã a gente vai pro trabalho. Vi umas debulhadora pelo caminho. Quer dizer que a gente vai se arrenbentá carregando saco. Hoje de noite quero deitar aqui e olhar o céu. Gosto disso.

Comentário: Steinbeck usou a linguagem *vernacular* já discutida anteriormente no Capítulo 2. A despeito de optarmos por não marcar demasiadamente os verbos, esta marcação no verbo em “arrebentá” é uma tentativa de manter a verossimilhança com o *vernacular*.

“Ain’t we gonna have no supper?”

– Num vai ter janta?

“Sure we are, if you gather up some dead willow sticks. I got three can of beans in my bindle. You get a fire ready. I’ll give you a match when you get the sticks together. Then we’ll heat the beans and have supper.”

– Claro que vai se tu juntar uns galho seco. Tenho três lata de feijão na minha trôxa. Tu vai e faz fogo. Te dou um fôsfro quando tu tiver juntado os galho. Daí a gente esquentas as lata e janta.

Comentário: Alguma tentativa de marcação em “trôxa”, “feijão” e “fôsfro”.

“I like beans with ketchup.”

– Gosto de feijão cum ketchup.

Comentário: Outra tentativa de trazer o estrangeiro, que, na verdade, não é tão estrangeiro assim, visto que *ketchup* é um produto amplamente vendido em supermercados brasileiros atualmente.

“Well, we ain’t got no ketchup. You go get wood. An’ don’t you fool around. It’ll be dark before long.”

– Bom, num tem ketchup. Vai pegar galho. E vê se num faz besteira. Vai escurecer logo.

Comentário: O acréscimo em “vê se” tenta manter a naturalidade do discurso falado.

“Poor bastard,” (...)

– Pobre diabo!

“Awright,” (...). “Gi’ me that mouse!”

– Tá, (...). – Mi dá esse rato!

Comentário: Talvez a marcação no “mi” grafado com “i” ressalte o fato de que George está bravo e dá ênfase à fala. Um momento apenas para tentar, em português, esse efeito, uma vez que ao lermos “mi dá”, a ênfase de pronúncia é naturalmente no verbo já marcado graficamente.

“What mouse, George? I ain’t got no mouse.”

– Que rato, George? Num tô com nenhum rato.

“Come on. Give it to me. You ain’t puttin’ nothing over.”

– Vai, mi dá aqui. Cê num vai me enganar.

“You gonna give me that mouse or do I have to sock you?”

– Cê vai me dar esse rato ou vou ter que te socar?

“Give you what, George?”

– Te dar o quê, George?

“You know God damn well what. I want that mouse.”

– Cê sabe muito bem! Inferno! Quero o rato.

Comentário: O acréscimo com “inferno” é para tentar compensar *God damn*.

“I don’t know why I can’t keep it. It ain’t nobody’s mouse. I didn’t steal it. I found it lyin’ right beside the road.”

– Num sei por que num posso ficar cum ele. Num é de ninguém. Num roubei. Só achei na estrada, deitado.

“I wasn’t doin’ nothing bad with it, George. Jus’ strokin’ it.”

– Num tava fazendo nada de mal pra ele, George. Tava só alisando ele.

“You crazy fool. Don’t you think I could see your feet was wet where you went acrost the river to get it?” (...). “Blubberin’ like a baby! Jesus Christ! A big guy like you.” (...) “Aw, Lennie!” (...). “I ain’t takin’ it away jus’ for meanness. That mouse ain’t fresh, Lennie; and besides, you’ve broke it pettin’ it. You get another mouse that’s fresh and I’ll let you keep it a little while.”

– Seu idiota. Acha que eu num vi que seus pé tava molhado naonde cê foi lá do outro lado do rio? (...). – Choramando feito bebê? Jesus! Um cara grande que nem tu. (...). – Ai, Lennie! (...). – Num tô tirando ele só de maldade. Esse rato tá morto, Lennie, e ainda por cima cê quebrou ele alisando ele. Cê arranja outro rato que tá vivo e eu deixo cê fica cum ele um pouquinho.

Comentário: Aqui trazemos algumas tentativas de compensação pelas marcas encontradas nas falas anteriores que porventura se perderam, especialmente pelo uso de “naonde” que presenciei uma aluna falando em aula.

“I don’t know where there is no other mouse. I remember a lady used to give ’em to me—ever’one she got. But that lady ain’t here.”

– Num sei onde tem outro rato, não. Lembro de uma dona que dava eles pra mim, mas essa dona num tá mais aqui.

Comentário: “Dona” pode trazer o efeito de sentido desejado ao tratar *lady* de forma geral.

“Lady, huh? Don’t even remember who that lady was. That was your own Aunt Clara. An’ she stopped givin’ ’em to ya. You always killed ’em.”

– Dona, é? Nem lembra mais quem a dona era. Era sua Tia Clara. E ela parou de dar eles pra tu porque tu sempre matava eles.

Comentário: O uso do pronome pessoal “tu” em posição de objeto no lugar de “ti” também é um tanto comum na cidade de Santos. Certa vez presenciei uma cena em que uma

moça se prontificou a para preparar um café para uma senhora em um salão de beleza dizendo: “Não levanta, não. Eu pego [o café] pra tu”.

“They was so little, (...). “I’d pet ’em, and pretty soon they bit my fingers and I pinched their heads a little and then they was dead—because they was so little.”

– Eles era tão pequeno, (...). – Eu ia alisar eles e logo eles me mordida meus dedo e eu apertava as cabeça deles só um pouquinho e então eles tava morto porque eles era muito pequeno.

Comentário: Esta fala de Lennie, além de conter marcas de discurso oral fora da norma culta, revela sua condição mental atrasada. A personagem lembra uma criança pequena falando e explicando algo. Tentamos trazer esse efeito na tradução com a repetição de “eles”.

“I wisht we’d get the rabbits pretty soon, George. They ain’t so little.”

– Queria pegar os coelho logo, George. Eles num é tão pequeno.

“The hell with the rabbits. An’ you ain’t to be trusted with no live mice. Your Aunt Clara give you a rubber mouse and you wouldn’t have nothing to do with it.”

– Pro diabo co’s coelho. E num dá pra confiar em tu com nenhum rato vivo. Tua Tia Clara te dá um rato de borracha e cê num tinha nada pra fazer cum ele.

Comentário: É interessante notar nesta fala de George que há uma mistura entre formas gramaticais que fogem à norma culta padrão, como narrar um fato no presente e passado ao mesmo tempo em *Aunt Clara give* (sem o S característico da forma 3ª pessoa do singular no presente simples, caracterizando outro instante de fuga à norma culta padrão) e o passado em *wouldn’t have*. Além disso, Steinbeck faz uso de uma estrutura de voz passiva complexa em *to be trusted* misturada com estrutura não normativa em *ain’t no live mice*. Ainda há outra ocorrência de linguagem fora da norma culta na dupla negativa em *wouldn’t have nothing*. O efeito de sentido no leitor é interessante pois este pode perceber tais contrastes característicos das falas das personagens. Na tradução tentamos compensar a perda da dupla negativa com a mistura de “tu”, “te” e “cê”, sendo o uso do “tu” não normativo em português também. Tentamos também compensar o *ain’t* com “co’s”.

“It wasn’t no good to pet”, (...).

– Nem era bom de alisar (...).

“You gonna get that wood?” (...). “There’s plenty right up against the back of that sycamore. Floodwater wood. Now you get it.”

– Cê vai ou num vai pegar a madeira? (...). – Tem um monte lá atrás daquele sicôm’ro. Madera de enchente. Vai e pega lá.

Comentário: Encontramos aqui um grande dilema tradutório, que possibilitava várias escolhas. A árvore *sycamore* é um sicômoro, não muito conhecido no Brasil e por quem fala português brasileiro e o dilema está justamente nesse aspecto. A fim de manter a tradução estrangeira com base em Venuti (2002) escolhemos deixar “sicômoro”, mas grafado sicôm’ro para tentar dar o efeito de sentido de oralidade. No entanto, não deixamos de refletir sobre a negociação defendida por Eco (2007, p. 104), principalmente no que tange a “fidelidade às intenções do texto”, e neste caso às intenções de tradução também. Assim poderia ter traduzido como simplesmente “árvore” para facilitar, mas acabei não optando pela simplicidade de uma “árvore”, tampouco quis tentar encontrar um equivalente, que no caso, não existe e poderia não fazer sentido. Ademais outro aspecto que me influenciou pela escolha de “sicômoro” foi o fato de desejar evitar cair em uma das “deformações” mencionadas por Berman (2007, p. 53), mais precisamente o “empobrecimento qualitativo” que substitui “termos, expressões, modos de dizer, que não têm a mesma riqueza sonora, nem sua riqueza significante”. De fato, não deixar sicômoro e simplesmente traduzir por árvore ou suposto equivalente não imprime o mesmo significado poético à narrativa, no caso, à fala da personagem.

“There’s enough beans for four men,” (...)

– Tem feijão bastante pra quatro homem, (...)

Comentário: Uma boa compensação é o comum uso de “ter” significando “haver” em discurso oral em português brasileiro. Esse aspecto é um dos que mais causam erros por parte de alunos brasileiros aprendendo inglês, curiosamente.

“I like ’em with ketchup.”

– Eu gosto cum ketchup.

“Well, we ain’t got any,” (...). “Whatever we ain’t got, that’s what you want. God a’mighty, if I was alone I could live so easy. I could go get a job an’ work, an’ no trouble. No mess at all, and when the end of the month come I could take my fifty bucks and go into town and get whatever I want. Why, I could stay in a cat house all night. I could eat any place I want,

hotel or any place, and order any damn thing I could think of. An' I could do all that every month. Get a gallon of whisky, or set in a pool room and play cards or shoot pool."

– Bom, num tem, (...). – Qualquer coisa que num tem é o que cê quer. Por Deus, se eu tivesse sozinho podia viver fácil. Podia ter trabalho e emprego e nada de problema. Nada de bagunça e quando vem o fim do mês eu podia pegar meus troco e ir até a cidade e fazer o que quiser. Caramba, podia ficar num bordel a noite inteira. Podia comer em qualquer lugar, hotel ou qualquer lugar e pedir qualquer porcaria de coisa que queria. E podia fazer isso todo mês. Pegar um galão de uísque ou ficar num bilhar e jogar carta ou sinuca.

Comentário: A mesma reflexão feita com a árvore *sycamore*/sicômoro foi feita com *gallon*/galão. Decidimos por deixar o estrangeiro galão, que tem medida diferente de uma garrafa de uísque. Já uísque resolvemos optar pela palavra porque já está dicionarizada em português brasileiro. A marcação no verbo "sentá" tenta compensar o uso não normativo em inglês de *set* em vez de *sit*.

An' whatta I got," (...). "I got you! You can't keep a job and you lose me ever' job I get. Jus' keep me shovin' all over the country all the time. An' that ain't the worst. You get in trouble. You do bad things and I got to get you out." (...). "You crazy son-of-a-bitch. You keep me in hot water all the time."

– E o que eu tenho, (...). –Tenho tu! Tu num consegue ter um trabalho e sempre faz eu perder o meu. Só fica me fazendo ir de um lugar pra outro o tempo todo. E num é o pior! Tu se mete em encrenca. Cê faz coisa errada e eu tenho que livrar tu. (...) – Seu filho da puta, idiota. Cê fica me metendo em encrenca o tempo todo.

Comentário: A opção tradutória entre empregar "tu" e "cê" dependeu da sonoridade da frase. Para evitar cacofonia em "**cê se mete**" preferimos usar "tu se". Em "you keep me in hot water all the time" optamos por uma expressão em português brasileiro que procura manter "a equivalência de significado" (ECO, 2007, p. 105) "cê fica me metendo em encrenca o tempo todo" por acreditarmos dar mais fluidez à leitura neste ponto específico, cujo foco é a irritação de George.

"Jus' wanted to feel that girl's dress—jus' wanted to pet it like it was a mouse—Well, how the hell did she know you jus' wanted to feel her dress? She jerks back and you hold on like it was a mouse. She yells and we got to hide in a irrigation ditch all day with guys lookin' for us, and we got to sneak out in the dark and get outta the country. All the time somethin' like that—all the time. I wisht I could put you in a cage with about a million mice an' let you have fun.

– Só queria sentir o vistido da moça só queria alisar ele que nem um rato. Tá, como, diabo, ela ia saber que cê só queria sentir o vistido? Ela dá um pulo pra trás e cê gruda nele que nem um rato. Ela grita e a gente tem que esconder numa vala de irrigação o dia inteiro com os cara procurando a gente e a gente tem que fugir no escuro e sair da região. Todo tempo alguma coisa ansim, todo tempo. Queria enfiar tu numa gaiola com uns milhão de rato pra tu se divertir.

“George,” (...) “George!”

“Whatta you want?”

– George, (...). – George!

– Que que cê quer?

“I was only foolin’, George. I don’t want no ketchup. I wouldn’t eat no ketchup if it was right here beside me.”

– Eu só tava brincando, George. Eu nem ia querer ketchup. Nem ia comer nenhum ketchup mesmo se tava aqui.

Comentário: Novamente não usamos o subjuntivo conforme a norma culta padrão.

“If it was here, you could have some.”

– Se tinha, cê podia por um pouco.

“But I wouldn’t eat none, George. I’d leave it all for you. You could cover your beans with it and I wouldn’t touch none of it.”

– Mas eu num ia querer, George. Ia deixar tudo procê. Cê podia cobrir todo seu feijão com ele e eu num ia nem encostar.

“When I think of the swell time I could have without you, I go nuts. I never get no peace.”

– Toda vez que penso no quanto podia tá bem sem você, fico maluco. Nunca que eu tenho paz.

“George, you want I should go away and leave you alone?”

– George, cê quer eu vou embora, te deixo em paz.

Comentário: Fala em que o texto original do inglês não está muito marcado em oralidade, desta forma não carregamos o texto em português com compensações, apenas o “cê” deve bastar.

“Where the hell could you go?”

– E aonde diabo cê ia?

“Well, I could. I could go off the hills there. Some place I’d find a cave.”

– Ah, eu podia. Eu podia ir lá nas colina. Algum lugar eu achava uma gruta.

“Yeah? How’d you eat. You ain’t got sense enough to find nothing to eat.”

– Ah, é? E ia comer o quê? Cê nem tem cabeça pra achar nada pra comer.

“I’d find things, George. I don’t need no nice food with ketchup. I’d lay out in the sun and nobody’d hurt me. An’ if I foun’ a mouse, I could keep it. Nobody’d take it away from me.”

– Eu achava as coisa, George. Eu nem preciso de comida fina com ketchup. Eu deitava no sol e ninguém me machucava. E se eu achava um rato, eu ficava com ele. Ninguém que ia tirar ele de mim.

Comentário: O texto original de Steinbeck contém a estrutura condicional *I would* que corresponde em português ao futuro do pretérito “eu faria”. Nesta tradução para efeito de coerência e verossimilhança, empregamos o pretérito imperfeito. O mesmo efeito pode ser obtido ao não empregarmos a forma correta do subjuntivo em “se eu achava” em vez de “se eu achasse”.

“I been mean, ain’t I?”

– Fui ruim, né?

“If you don’t want me I can go off in the hills an’ find a cave. I can go away any time.”

– Se você num me quer, eu posso ir lá nas colina e achar uma gruta. Posso ir qualquer hora.

“No—look! I was jus’ foolin’, Lennie. ‘Cause I want you to stay with me. Trouble with mice is you always kill ‘em.” (...). “Tell you what I’ll do, Lennie. First chance I get I’ll give you a pup. Maybe you wouldn’t kill *it*. That’d be better than mice. And you could pet it harder.”

– Não, olha! Eu tava brincando, Lennie. (...). – Que eu quero que cê fica comigo. O problema co’s rato é que cê sempre mata eles. (...). – Vou te falar o que vou fazer. Primeira chance que tem te dou um cachorrinho. Talvez cê nem mata *ele*. Melhor que rato. E cê pode alisar mais forte.

“If you don’t want me, you only jus’ got to say so, and I’ll go off in those hills right there—right up in those hills and live by myself. An’ I won’t get no mice stole from me.”

– Se você num me quer, cê só fala e eu vou lá pra colina, lá em cima nas colina e vivo sozinho. E ninguém vai me roubar os rato de mim.

Comentário: O uso da estrutura passiva em inglês “I won’t get no mice stole from me” não implica correspondente direta de tradução na passiva em português, não falamos naturalmente em nosso idioma algo do tipo “eu não vou ser roubado do meu rato”.

“I want you to stay with me, Lennie. Jesus Christ, somebody’d shoot you for a coyote if you was by yourself. No, you stay with me. Your Aunt Clara wouldn’t like you running off by yourself, even if she is dead.”

– Eu quero que cê fica comigo, Lennie. Jesus! Alguém ia atirar nocê pensando que cê era um coioote se você ficava sozinho. Não, cê fica comigo. Sua Tia Clara num ia de gostar de vê cê sozinho por aí, mesmo se ela tá morta.

Comentário: Mais uma tentativa de manter algum tom estrangeiro no texto ao empregar o animal “coioote”.

“Tell me—like you done before.”

–Me conta como cê já fez antes.

“Tell you what?”

– Contar o quê?

“About the rabbits.”

– Dos coelho.

“You ain’t gonna put nothing ove on me.”

– Não me enrola, não sou idiota.

Comentário: Optamos por uma tradução não literal por acreditarmos ser assim a forma mais natural e próxima do que um falante do português brasileiro faria, a fim de mantermos a verossimilhança com nosso idioma usado oralmente.

“Come on, George. Tell me. Please, George. Like you done before.”

– Ah, vai, George. Conta. Por favor, George. Como cê já fez antes.

“You get a kick outta that, don’t you?” Awright, I’ll tell you, and then we’ll eat our supper ...”

– Tu se diverte com isso, né? Tá, vou contar e daí a gente janta.

“Guys like us, that work on ranches, are the loneliest guys in the world. They got no family. They don’t belong no place. They come to a ranch an’ work up a stake, and then they go inta town and blow their stake, and the first thing you know they’re poundin’ their tail on some other ranch. They ain’t got nothing to look ahead to.”

– Gente que nem nós, que trabalha em rancho, é os cara mais sozinho do mundo. Eles num têm família. Eles num é de lugar nenhum. Eles vão pr’um rancho e trabalha até juntar grana e depois vai pra cidade e torra a grana e daí primera coisa vão pulando de um rancho pra outro. Eles num tem nada pela frente.

Comentário: Arriscamos aqui empregar o *eye dialect* em português em “pr’um”. O uso de “depois” é também característico de oralidade. Ao mesmo tempo tentamos dar efeito de oralidade com “primera” em vez de “primeira”.

“That’s it—that’s it. Now tell how it is with us.”

– Isso, isso! Agora conta como é com a gente.

“With us it ain’t like that. We got a future. We got somebody to talk to that gives a damn about us. We don’t have to sit in no bar room blowin’ in our jack jus’ because we got no place else to go. If them other guys gets in jail they can rot for all anybody gives a damn. But not us.”

– Com a gente é diferente. A gente tem futuro. A gente tem alguém pra falar e que gosta da gente. A gente num tem que ficar num bar e torrar nossa grana só porque a gente num tem

lugar pra ir. Se os cara vão preso eles apodrece lá porque num tem ninguém que liga pra eles. Mas não com a gente.

“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.” (...). “Go on now, George.”

– Mas não a gente! E por quê? Porque... porque eu tenho você pra cuidar de mim e você tem eu pra cuidar de você, é por isso. (...) – Vai, George, continua.

Comentário: Este trecho no texto original aparece em itálico. Acreditamos que o autor tenha usado este recurso para dar ênfase à fala de Lennie que neste momento sentia-se empolgadíssimo com a história e a ideia de terem suas terras, sua casa e sua vida no rancho, juntamente com George. Na tradução, mantivemos o itálico original.

“You got it by heart. You can do it yourself.”

– Cê já sabe de cor. Conta cê mesmo.

“No, you. I forget a’ the things. Tell about how it’s gonna be.”

– Não, você. Eu esqueço as coisa. Conta como que vai ser.

“O.K. Someday—we’re gonna get the jack together and we’re gonna have a little house and a couple of acres an’ a cow and some pigs and—“

– Tá. Um dia a gente vai juntar muita grana junto e a gente vai ter uma casinha e umas terra e uma vaca e uns porco e ...

“An’ live off the fatta the lan’,” (...) An’ have rabbits. Go on, George! Tell about what we’re gonna have in the garden and about the rabbits in the cages and about the rain in the winter and the stove, and how thick the cream is on the milk like you can hardly cut it. Tell about that, George.”

– E viver no bem-bom! (...) E ter os coelho. Vai, George. Conta o que a gente vai ter no jardim e dos coelho nas gaiola e da chuva no inverno e o fogão e como a nata do leite é tão grossa que quase que a gente pode cortar. Conta, George.

“Why’n’t you do it yourself? You know all of it.”

– Por que cê num fala cê mesmo? Cê sabe tudo disso.

Comentário: A marca em “why’n’t” é forte, por isso optamos pela repetição de “cê” em uma tentativa de compensação.

“No ... you tell it. It ain’t the same if I tell it. Go on ... George. How I get to tend the rabbits.”

– Não! Cê conta. Num é a mesma coisa se eu conto. Vai, George. Como que eu vou cuidar dos coelho.

“Well,” (...), “we’ll have a big vegetable patch and a rabbit hutch and chickens. And when it rains in the winter, we’ll just say the hell with goin’ to work, and we’ll build up a fire in the stove and set around it an’ listen to the rain comin’ down on the roof–Nuts!” (...) “I ain’t got time for no more.”

– Bom, (...), – a gente vai ter uma baita horta e vivero pro’s coelho e galinha. E quando chovê no inverno a gente só vai mandar pro diabo ter que trabalhar e a gente vai fazer fogo no fogão e vai sentar em volta e vai ouvir a chuva caindo no telhado, que legal! (...) – Num tenho tempo mais pra isso.

“What you gonna say tomorrow when the boss asks you questions?”

– Que que cê vai dizer amanhã quando o chefe for fazer pergunta?

“I ... I ain’t gonna ... say a word.”

– Eu... num vou dizer ... uma palavra.

“Good boy! That’s fine, Lennie! Maybe you’re gettin’ better. When we get the coupla acres I can let you tend the rabbits all right. ‘Specially if you remember as good as that.”

– Bom menino! Ótimo, Lennie! De repente cê tá melhorando. Quando a gente tiver umas terra eu até vou deixar cê cuidar dos coelho. Melhor ainda se você lembrar disso aqui.

“I can remember,” (...)

– Vou lembrar, (...)

“Look, Lennie. I want you to look around here. You can remember this place, can’t you? The ranch is about a quarter mile up that way. Just follow the river?”

– Olha, Lennie, quero que cê olha aqui em volta. Cê consegue lembrar desse lugar, né? O rancho fica um pouquinho lá na frente. Só seguir o rio, tá?

“Sure,” (...). “I can remember this. Di’n’t I remember about not gonna say a word?”

– Claro, (...). – Vou lembrar. Num lembrei de num dizer uma palavra?

“Course you did. Well, look. Lennie—if you jus’ happen to get in trouble like you always done before, I want you to come right here an’ hide in the brush.”

– Claro que sim. Bom, olha, Lennie, se você por acaso se meter em encrenca como já fez antes, quero que cê vem aqui neste lugar e se esconde nos arbusto.

“Hide in the brush,” (...)

– Se esconder nos arbusto, (...)

“Hide in the brush till I come for you. Can you remember that?”

– Se esconder nos arbusto até eu vim te encontrar. Dá pra lembrar disso?

“Sure, I can, George. Hide in the brush till you come.”

– Claro que dá, George. Se esconder nos arbusto até cê chegar.

“But you ain’t gonna get in no trouble, because if you do, I won’t let you tend the rabbits.”

– Mas cê num vai se meter em encrenca porque senão eu num deixo cê cuidá dos coelho.

“I won’t get in no trouble, George. I ain’t gonna say a word.”

– Num vou me meter em encrenca, George. Num vou dizer uma palavra.

“O.K. Bring your bindle over here by the fire. It’s gonna be nice sleepin’ here. Lookin’ up, and the leaves. Don’t build up no more fire. We’ll let her die down.”

– Tá. Traz sua trôxa aqui perto do fogo. Vai ser bom dormir aqui. Olhando o céu e tem as folha. Num faz mais fogo. Vamos deixar ele acabar.

Comentário: Temos aqui mais uma perda em português brasileiro. Steinbeck se referiu ao fogo ou fogueira com o pronome *her* em vez de *it*. Em português temos apenas “ele”.

“George—you asleep?”

– George, cê dormiu?

“No. Whatta you want?”

– Não. Que que cê quer?

“Let’s have different color rabbits, George.”

– Vamos ter coelho de cor diferente, George.

“Sure we will,” (...). “Red and blue and green rabbits, Lennie. Millions of ’em.”

– Claro que vamos, (...). – Coelho vermelho e azul e verde, Lennie. Um monte de coelho.

Comentário: Acreditamos aqui que Steinbeck tenha usado *green rabbits* devido ao fato de George já estar cansado e querer que Lennie, se comportando e falando como uma criança o tempo todo, durma logo. Ao traduzir optamos por linguagem simples também como se estivéssemos falando com uma criança, especialmente ao dizer “um monte de coelho”. Obviamente trata-se de interpretação e especulação, uma vez que não sabemos a real intenção do autor.

“Furry ones, George, like I seen in the fair in Sacramento.”

– Peludo, George, que nem eu vi na feira em Sacramento.

“Sure, furry ones.”

– Claro, peludo.

“’Cause I can jus’ as well go away, George, an’ live in a cave.”

– Porque eu posso muito bem ir embora, George, e morar numa gruta.

“You can jus’ as well go to hell,” (...). “Shut up now.”

– Cê pode muito bem é ir pro inferno, (...). – Agora cala a boca.

Neste momento, a primeira parte da história termina com o narrador descrevendo a paisagem. A segunda parte da história começa na página 19 da edição usada neste trabalho e segue até a página 42. Decidimos incluí-la porque outras personagens importantes são introduzidas. Assim que Lennie e George chegam à fazenda onde vão trabalhar, conhecem

Candy que trabalha ali há anos. Este já é um senhor e tem um sério problema na mão, o que o impede de trabalhar no campo, então, fica encarregado da limpeza e manutenção dos barracões e alojamentos. É muito comum Candy aparecer varrendo o chão. Candy tem um cão muito velho e é extremamente apegado ao animal. O cachorro está cego, anda com muita dificuldade e cheira mal. O cachorro tem um significado muito importante na narrativa. Ele deve ser sacrificado, mas Candy não tem coragem de atirar no seu próprio amigo; no entanto, se arrepende mais tarde. Ao terminar a leitura do livro, o leitor percebe que Steinbeck, ao incluir o acontecimento da morte do cão, provavelmente desejava deixar no leitor alguma indicação dos acontecimentos finais da história em relação a Lennie e George. Candy conta a Lennie e George um pouco sobre a vida e o trabalho na fazenda, sobre o dono da propriedade e sobre os outros empregados também, especialmente Crooks que aparecerá na história somente na quarta parte. Depois de conversarem com Candy, Lennie e George são entrevistados pelo patrão ou chefe, que mantém uma atitude desconfiada em relação a George não permitir que Lennie falasse nada. Após a conversa com o chefe, Lennie e George estão prontos para o trabalho. Voltam ao seu alojamento e lá conhecem Curley, que é o filho do dono da fazenda. Curley é extremamente arrogante, de estatura muito baixa e luta boxe. Curley não gosta de Lennie por este ser alto e forte. George e Curley também não simpatizam um com o outro, o que causa tensão na narrativa. Também aparece a esposa de Curley, que não tem nome, e desempenha papel crucial no desenrolar da história. O leitor é também apresentado a Slim, líder dos trabalhadores, descrito como um homem bonito e atraente, e muito competente. Por fim aparece Carlson, outro trabalhador da fazenda. É interessante notar que as falas de todas essas personagens igualmente contêm marcas de oralidade com ou sem desvio da norma culta padrão. A seguir, apresentamos essas falas com suas respectivas traduções e comentários quando pertinentes. O narrador começa descrevendo o local ao qual Lennie e George chegam e há a conversa com Candy. Nesta primeira conversa, Candy é descrito pelo narrador como *the old man* e só em um momento mais adiante na narrativa seu nome é revelado.

“The boss was expectin’ you last night,” (...). “He was sore as hell when you wasn’t here to go out this morning.” (...). You can have them two beds there”, (...).

– O chefe tava esperando cêis dois ontem de noite, (...). – Ele virou o diabo quando cêis num tava aqui hoje de manhã. (...) – Cêis pode ficar com aquelas duas cama lá, (...).

Comentário: Fizemos um pequeno acréscimo com “dois” em “esperando cêis dois” por questão de sonoridade da frase. Muito dificilmente a personagem Candy diria “esperando vocês” em português brasileiro, mas algo do tipo “esperando cêis” parece um tanto artificial ao

ser pronunciada. A personagem poderia dizer “esperando ocêis”. No entanto, a opção tradutória com “ocêis” foge à proposta aqui considerada, pois “ocê” ou “ocêis” podem remeter a uma fala caricata que não apreciamos. Decidimos, então, por “esperando cêis dois” porque mantivemos o “cêis”, coerente com o que vem sendo desenvolvido ao longo do trabalho, e para soar verossímil, acrescentamos “dois”.

“Say. What the hell’s this?”

– Me diz que diabo é isso?

“I don’t know”, (...).

– Num sei, (...).

“Says ‘positively kills lice, roaches and other scourges.’ What the hell kind of bed you giving us, anyways. We don’t want no pants rabbits.”

– Diz aqui ‘elimina completamente piolhos, baratas e outros insetos’. Que diabo de cama é essa que cê dá pra gente? Num queremos saber de carango.

“Tell you what–” (...) “last guy that had this bed was a blacksmith–hell of a nice fella and as clean a guy as you want to meet. Used to wash his hands even *after* he ate.”

– Te contar, (...), – o último cara que dormiu nessa cama era um ferrero, puta cara legal e mais limpo que nem cê nunca viu. Lavava as mão até depois da comida.

Comentário: Grafamos “ferreiro” sem o “i” porque acreditamos, conforme já mencionado anteriormente, ser uma compensação pelas perdas sofridas, principalmente neste caso em que Steinbeck usa da linguagem *vernacular*, sem carregar deveras a marcação encontrada nos verbos.

“Then how come he got graybacks?”

– Então como que tinha piolho?

“Tell you what,” (...). “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–At meals he’d peel his boild’ potatoes, an’ he’d take out ever’ little spot, no matter what kind, before he’d eat it. And if there was a red splotch on an egg, he’d scrape it off.

Finally quit about the food. That's the kinda guy he was—clean. Used ta dress up Sundays even when he wasn't going no place, put on a necktie even, and then set in the bunk house.”

– Te contar, (...). – Esse ferrero, chamava Whitey, era o tipo que usava veneno de bicho pra tudo até quando que num tinha bicho, pra ter certeza, sabe? Te contar que ele fazia. Nas refeição ele tirava todo os olho das batata cozida, tirava cada pretinho, num importava de que tipo antes de comer. E se ele achava mancha vermelha em ovo, raspava fora. E foi embora por causa da comida. Esse era o tipo dele, limpo. Se vestia chique em dia de domingo até quando num saía pra nenhum lugar, até botava uma gravata e ficava sentado no alojamento.

Comentário: Valemo-nos aqui da expressão popular “dia de” seguida do dia de semana. É um traço que pode ser observado com certa frequência na fala cotidiana das pessoas falantes do português brasileiro.

“I ain't so sure,” (...). “What did you say he quit for?”

– Sei não, (...). E por que é mesmo, cê disse, que ele foi embora?

“Why ... he ... just quit, the way a guy will. Says it was the food. Just wanted to move. Didn't give no other reason but the food. Just says ‘gimme my time’ one night, the way any guy would.”

–Caramba ... ele... só foi que nem que tudo os cara faz. Diz que era da comida. Queria ir embora. Nem deu outro porquê mas falou que era da comida. Falou ‘me dá meu dinheiro’ um dia que nem todo mundo faz.

Comentário: Estamos empregando com certa frequência “que nem” ou “igual” para expressar comparação. Resolvemos variar aqui com a expressão “que nem que” na qual a repetição do “que” também pode colaborar com o tom de oralidade na tradução.

“I guess the boss'll be out here in a minute. He was sure burned when you wasn't here this morning. Come right in when we was eatin' breakfast and says, ‘Where the hell's them new man?’ An' he give the stable buck hell, too.”

– Acho que o chefe vem aqui já já. Ele virou é o diabo quando cêis num tava aqui hoje de manhã. Veio aqui na hora do café e diz ‘Onde diabos tá aqueles dois cara novo?’ E tacou o terror no cara do estábulo.

Comentário: “Já já” é outro traço encontrado em fala cotidiana, especialmente quando nos referimos a algo acontecerá muito em breve.

“Give the stable buck hell?”

– Terror no cara do estábulo?

“Sure. Ya see the stable buck’s a nigger.”

– É. Cêis viu que o cara do estábulo é criôlo.

Comentário: O vocábulo *nigger* é ofensivo e preconceituoso e foi usado no texto como tal. O Longman Dictionary of English Language and Culture (1992, p. 899) traz uma importante nota cultural a respeito do seu uso, conforme citado abaixo

Vocábulos ofensivos marcados como *tabu* neste dicionário tais como **nigger** (...) não são considerados aceitáveis quando usados por pessoas brancas, demonstrando não gostarem de pessoas negras e uma falta de noção da natureza racista dessas palavras. **Nigger**, no entanto, pode ser usado de forma inofensiva por uma pessoa negra sobre si mesma ou outra pessoa e é, às vezes, até uma palavra positiva, empregada para demonstrar orgulho. O vocábulo **coloured** já foi considerado inofensivo, mas, atualmente, é mais usado por pessoas idosas, não sendo aceitável.³⁸

O termo *nigger* envolve complexidade tanto em sua concepção original como para a tradução. Vera Lúcia Ramos (2018, p. 81) na sua tese de doutorado discute o termo *nigger* de acordo com definições dicionarizadas afirmando que *nigger* é definido como “negro, sendo seu uso coloquial e com frequência desdenhoso” e que com exceção feita ao *Black English*, o termo “permanece comum (...) restrito a contexto de abuso étnico intencional e desdenhoso”. Podemos dizer que na passagem acima, assim como em outras que serão oportunamente traduzidas, as personagens de referem a Crooks (o trabalhador negro e corcunda da fazenda) se valendo de sua condição inferiorizada, desdenhando-o e ofendendo-o. No que tange à discussão sobre a tradução do termo *nigger* na obra estudada por Vera Ramos – *As Aventuras de Huckleberry Finn* de Mark Twain – a autora da tese encontrou *nigger* traduzido como “negro, escravo e preto” (RAMOS, 2018, p. 208). No entanto, em um artigo de jornal sobre o autor Twain, o jornalista optou por traduzir *nigger* por “crioulo” que considera “insultuoso” (RAMOS, 2018, p. 208).

Antes de optarmos por uma tradução neste trabalho, é interessante notar que para o uso em português brasileiro de “preto” e “de cor” de acordo com os dicionários Houaiss (2004),

³⁸ Offensive words, marked *taboo* in this dictionary, such as **nigger** (...) are not considered acceptable when used by white people, showing dislike of black people and a lack of awareness of the racist nature of these words. **Nigger**, however, may be used inoffensively by a black person about himself or another person, and is sometimes even a positive word, used to show pride. The word **coloured** was once considered inoffensive, but is now mostly used by older people, and is not acceptable today.

mais contemporâneo, e Caldas Aulete (1958), mais defasado pelo tempo, não se faz menção ao aspecto cultural dos vocábulos. O dicionário Houaiss (2004, p. 2295) diz que preto é a “pessoa que pertence à raça negra” e “de cor” (2004, p. 833) é o “indivíduo de pele escura”. A fim de comparar o uso de “preto” e “de cor” em épocas distintas, o dicionário Caldas Aulete foi utilizado. Este dicionário (1958, p. 4070) diz que “homem preto” ou mulher preta” é “homem ou mulher pertencente à raça preta; negro, negra” e “de cor” (1958, p. 1145) e que “homens de cor são negros e mulatos”. Sabemos que existe nos dias de hoje incerteza sobre como se referir às pessoas de pele negra que não seja de forma ofensiva. No entanto, devemos manter na tradução o modo ofensivo. Qual maneira mais adequada de traduzir *nigger*, então, que carregue toda a concepção semântica do termo em inglês? Lerone Bennett Jr. em seu ensaio encontrado no website Quilobhoje afirma que a questão

(...) está na raiz de uma amarga controvérsia nacional sobre a designação adequada para os americanos que podem ter ascendência africana identificada (...). Um grupo grande e barulhento está lançando uma campanha agressiva para o uso da palavra “afro-americano” como a única designação historicamente exata e humanamente significativa dessa porção grande e fundamental da população americana. Esse grupo sustenta que a palavra “Negro” é um epíteto impreciso que perpetua a mentalidade de mestre-escravo nas mentes de ambos: pretos e brancos americanos. Um grupo igualmente grande (...) diz que a palavra “Negro” é tão precisa e tem tanta eufonia como as palavras “preto” e “afro-americano”. Esse grupo desdenha das premissas dos defensores da mudança. Um Negro chamado por qualquer outro nome, dizem, seria tão preto e tão bonito — e tão segregado. (...) Mas o contingente pró-preto afirma (...) que os nomes são da essência do jogo de poder e controle. E eles afirmam que uma mudança de nome será um curto-circuito nos padrões de pensamento estereotipados que sustentam o sistema de racismo na América. Para tornar as coisas ainda mais complicadas, um terceiro grupo, constituído principalmente por defensores do Black Power, adotou um novo vocabulário em que a palavra “preto” é reservada para “irmãos pretos e irmãs que estão emancipando a si mesmos”, e a palavra “Negro” é usada com desprezo para os Negros “que ainda estão no bolso dos branquinhos e que ainda pensam sobre si mesmos e falam de si próprios como Negros”. (...) Na Conferência sobre Racismo na Educação, da Federação Americana de Professores, os delegados aprovaram por unanimidade uma resolução que apelou a todos os educadores, pessoas e organizações a abandonar o “nome imposto pela escravidão”, “Negro”, em favor dos termos “Africano americano” ou “afro-americano”. (...) Mas os conferencistas Black Power agravaram o problema, insistindo sobre a substituição da palavra “Negro” pela palavra “Preto”.

Para manter a verossimilhança com o original, devemos optar por uma tradução em português brasileiro que mantenha o tom pejorativo do texto fonte, e não conseguiríamos esse efeito sem detalhada pesquisa. Ao pensarmos em “preto” provavelmente estaríamos próximos a esse efeito. No entanto, o termo “preto” parece estar ganhando força como a menos racista

forma de se referir às pessoas de pele negra, segundo um forte grupo de ativistas. Percebemos que estamos diante de um impasse, causado por fatores culturais que levarão a uma difícil escolha. Levando em consideração que poucas pessoas atualmente encontram-se, infelizmente, engajadas em justiça sociais, acreditamos ser “preto” ainda a forma que traz essa herança semântica negativa.

No entanto, em vista da discussão sobre o termo e ainda considerando que, na maioria das falas, o contexto da palavra *nigger* usado na novela de Steinbeck remete ao ofensivo, insultuoso e desdenhoso, resolvemos não optar por traduzi-lo por “preto”, em virtude da discussão colocada por Lerone Bennett Jr. acima, mas traduzi-lo por “crioulo”, como fez propositadamente o jornalista mencionado por Vera Ramos. Resolvemos ainda optar pela grafia “criôlo”, pois acreditamos dar uma apimentada na ofensa e ironia, além de remeter à forma oral.

“Nigger, huh?”

– Criôlo, é?

“Yeah. Nice fella too. Got a crooked back where a horse kicked him. The boss gives him hell when he’s mad. But the stable buck don’t give a damn about that. He reads a lot. Got books in his room.”

– É. Cara legal também. Ficou corcunda quando levou um coice do cavalo. O chefe inferniza ele quando tá nervoso. Mas o cara do estábulo num liga. Ele lê muito. Tem um monte de livro no barracão.

“What kind of guy is the boss?”

– Que tipo de cara é o chefe?

“Well, he’s a pretty nice fella. Gets pretty mad sometimes, but he’s pretty nice. Tell ya what—know what he done Christmas? Brang a gallon of whisky right here and says, ‘Drink hearty boys. Christmas comes but once a year.’”

– Ah, ele é um cara bem legal. Fica bem bravo às vezes, mas é bem legal. Te contar, sabe o que ele fez no Natal? Trúxi um galão de uísque e diz, ‘Bebe à vontade, rapaziada. O Natal é uma vez por ano’.

Comentário: “Trúxi” é igualmente traço de oralidade. É mais empregado na primeira pessoa do singular em “eu trúxi”, mas já notamos ocorrência na terceira pessoa do singular em “ele ou ela trúxi”. A marcação pode ser lida com som /ʃi/ ou /si/ na letra x.

“The hell he did! Whole gallon?”

– Caramba! Um galão intero?

Comentário: Apesar de o sentido da fala de George remeter à intenção de surpresa no original, acabamos por perder o vocábulo agressivo *hell*. Devemos considerar, no entanto, que “caramba” é eufemismo em português para “caralho” que é agressivo e de baixo calão. Não optamos, porém, pelo palavrão para chamar atenção do leitor, que poderia se “distrair” ou prestar mais atenção ao xingamento e não ao fato de ter se surpreendido com o ‘galão inteiro’.

“Yes, sir. Jesus, we had fun. They let the nigger come in that night. Little skinner name of Smitty took after the nigger. Done pretty good, too. The guys wouldn’t let him use his feet, so the nigger got him. If he coulda used his feet, Smitty says he woulda killed the nigger. The guys said on account of the nigger’s got a crooked back, Smitty can’t use his feet.” (...) “After that the guys went into Soledad and raised hell. I didn’t go in there. I ain’t got the poop no more.”

– Ah, foi! Jesus, a gente se divertiu. Eles até deixaram o criôlo entrar aqui naquela noite. O peão pequeninho, chama Smitty, implicou com o criôlo. Se deu bem. Os cara nem iam deixar ele chutar, então o criôlo pegou ele. Se ele podia chutar co’s pé, o Smitty fala que ele matava o criôlo. Os cara falou que por causa que o criôlo tem as costa torta, o Smitty num podia chutar. (...) – Daí depois os cara foram tudo pra Soledad e fizeram o diabo. Eu num fui lá, não. Num tenho mais culhão pra isso.

Comentário: De acordo com o Longman Dictionary of Language and Culture (1992, p. 1020), *poop* é a palavra em inglês norte-americano para a palavra britânica *poo*, que significa excremento ou cocô³⁹. O moderno dicionário online Urban Dictionary também traz a mesma definição. No entanto, no contexto da fala de Candy, *poop* provavelmente quer dizer “coragem, forças, ânimo”. Seria inverossímil a personagem dizer “Não tenho mais forças para isso”. Portanto, considerando o registro de linguagem informal e o uso que Steinbeck fez de léxicos de baixo calão em algumas falas das personagens, e também considerando que houve algumas perdas de tradução, perdas não necessariamente pontuais em léxico de baixo calão, optamos pela tentativa de compensar tais perdas e traduzir *poop* que é informal por “culhão” ou “colhão” de uso informal e grosseiro (DICIONÁRIO UNESP DO PORTUGUÊS CONTEMPORÂNEO, 2004, p. 301). Neste trecho, acreditamos ser o vocábulo de baixo calão necessário para manter a verossimilhança com o original e provavelmente não distrairá o leitor.

³⁹ (...) poop *AmE* (...) solid waste from the bowels, EXCREMENT

“Them guys just come,” (...).

– Esses daí chegou agora, (...).

“I wrote Murray and Ready I wanted two men this morning. You got your work slips?”
(...) It wasn’t Murray and Ready’s fault. Says right here on the slip that you was to be here for work this morning.”

– Escrevi pro Murray and Ready que queria dois homem esta manhã. Cêis têm os canhoto pra trabalho? (...). – Nem é culpa do Murray and Ready. Diz aqui no canhoto que cêis devia de tá aqui pra trabalhar de manhã.

“Bus driver give us a bum steer,” (...). “We hadda walk ten miles. Says we was here when we wasn’t. We couldn’t get no rides in the morning.”

– O motorista do ônibus enganou a gente, (...). – A gente teve que andar umas dez milha. Disse que a gente já tava aqui, mas num tava. E a gente nem achou carona de manhã.

“Well I had to send out the grain teams short two buckers. Won’t do any good to go out now till after dinner.” (...) “What’s your name?”

– Bom, tive que mandar os catador de grão com dois homem a menos. Num vai adiantar nada cêis ir agora até a hora da janta. (...) – Como cê chama?

Comentário: A dificuldade encontrada neste trecho refere-se à linguagem vernacular empregada no texto original *grain teams short two buckers* que na verdade são os homens, ou melhor “um grupo de homens que saem para a colheita de grãos”. Traduzir dessa forma seria muito comprido, ou seja, o texto em português aumentaria demais e não há motivos para isso. Desta forma escolhemos “catador de grão”, pois acreditamos ser quase o efeito de sentido conseguido no original. Ainda restou a dúvida de ser “os cata-grão” ou ainda “os cara p’anhá os grão” também seriam possíveis e satisfatórias soluções, pois há a ocorrência de “apanhar grão” no contexto rural brasileiro em algumas regiões.

“George Milton.”

– George Milton.

“And what’s yours?”

– E tu?

“His name’s Lennie Small.”

– Ele é o Lennie Small.

“Le’s see, this is the twentieth, noon the twentieth.” (...). “Where you boys been working?”

– Vamu vê, hoje é dia vinte, meio dia, dia vinte. (...). – Onde cêis tava trabalhando?

“Up around Weed,” (...)

– Lá em Weed, (...).

“You, too?”

– Cê também?

“Yeah, him too,” (...)

– É, ele também.

“He ain’t much of a talker, is he?”

– Ele num fala muito, né?

“No, he ain’t, but he’s sure a hell of a good worker. Strong as a bull.”

– Num fala muito, não, mas trabalha pra diabo. Forte que nem um touro.

“Strong as a bull,” (...)

– Forte que nem um touro, (...).

“Listen, Small!” (...). “What can you do?”

– Escuta aqui, Small! (...). – Que que cê sabe fazer?

“He can do anything you tell him,” (...). “He’s a good skinner. He can rassel grain bags, drive a cultivator. He can do anything. Just give him a try.”

– Ele sabe fazer tudo, (...). – Ele é um bom peão. Ela carrega saco e dirige máquina. Ela sabe fazer qualquer coisa. Só deixar.

Comentário: Esse trecho é bastante desafiador e não pudemos evitar a perda. *Skinner* é um trabalhador e este termo será mais bem compreendido quando mais abaixo discutiremos

outro termo *jerkline skinner*. Temos aqui um exemplo claro de linguagem *vernacular* empregada por Steinbeck. São trabalhadores que saem em grupo e são guiados e comandados por um líder. Podemos dizer que grosseiramente são nossos peões.

“Then why don’t you let him answer? What you trying to put over?”

– Então por que num deixa ele falar? Que cê tá querendo esconder?

“Oh! I ain’t saying he’s bright. He ain’t. But I say he’s a God damn good worker. He can put up a four hundred pound bale.”

– Ah, num tô dizendo que ele é esperto. Ele num é. Mas é bom de trabalhar. Ele consegue levantar um saco de 200 quilo.

Comentário: Apesar de tentarmos trazer o texto mais estrangeiro para nosso leitor, acreditamos que traduzir *pound* por libra, mais possa confundir e, consequentemente, o leitor se perder, do que notar o estrangeiro. Por isso, recalculamos para unidade de quilo.

“Say–what you sellin’?”

– Que que cê tá querendo, hein?

Comentário: Acreditamos que o acréscimo da interjeição “hein” possa manter o efeito da desconfiança do chefe em relação ao que George tenta explicar.

“Huh?”

– Hã?

“I said what stake you got in this guy? You takin’ his pay away from him?”

– Quero dizer, cê num tá tapeando ele, tá? Cê tá pegando a grana dele?

“No, ’course I ain’t. Why ya think I’m sellin’ him out?”

– Não, claro que num tô. Por que cê acha que eu tô robando ele?

“Well, I never seen one guy take so much trouble for another guy. I just like to know what your interest is.”

– Bom, nunca que vi um cara se preocupar tanto com outro. Só queria saber o que que te interessa nele.

He's my ... cousin. I told his old lady I'd take care of him. He got kicked in the head by a horse when he was a kid. He's awright. Just ain't bright. But he can do anything you tell him."

– Ele é... meu primo. Eu falei pra tia dele que ia tomar conta dele. Ele levou um coice de cavalo quando era criança. Ele é normal. Só que num é esperto. Mas ele sabe fazer qualquer coisa que cê mandar ele fazer.

"Well, God knows he don't need any brains to buck barley bags. But don't you try to put nothing over, Milton. I got my eye on you. Why'd you quit in Weed?"

– Bom, todo mundo sabe que ele num precisa ser esperto pra carregar saco de cevada. Mas cê num tenta enganar não, viu, Milton? Tô de olho em você. Por que saíram de Weed?

"Job was done," (...).

– Trabalho acabou, (...)

Comentário: Apesar de não termos a intenção de carregar demais o texto com marcação em verbos, alguns soam mais significativos se marcados como no exemplo de "acabô".

"What kinda job?"

– Trabalho de quê?

"We ... we was diggin' a cesspool."

– A gente tava é abrindo uma fossa.

"All right. But don't try to put nothing over, 'cause you can't get away with nothing. I seen wise guys before. Go on out with the grain teams after dinner. They're pickin' up barley at the threshing machine. Go out with Slim's team."

– Tá. Mas num vai me enganar, não, porque se faz coisa errada, num vai escapar, não. Já vi muito espertinho antes. Junta lá com os p'nhador de grão, vai depois da janta. Eles colhe cevada perto da máquina. Junta na turma do Slim.

Comentário: Resolvemos aqui arriscar o efeito em p'nhador de grão, que seria o mais próximo de oralidade que conseguimos até o momento. Quanto à frase "junta na turma do Slim", tentamos passar a ideia do time, do grupo de trabalhadores ou peões cujo líder era Slim. Poderíamos ter traduzido como "turma dos grão", mas perderíamos a liderança de Slim, que é importante na história, além de manter o toque estrangeiro que gostaríamos de ver nesta tradução.

“Slim?”

– Slim?

“Yeah. Big tall skinner. You’ll see him after dinner.”

– É. Cara alto e grande. Cêis vão vê ele depois da janta.

Comentário: Mais outra perda com *skinner*. Slim é descrito como um homem alto, forte e de boa aparência. Ele não é um simples peão ou trabalhador. Ele é o líder da turma. Desta forma não seria verossímil traduzir por *big tal skinner* por “trabalhador alto e grande”, tampouco “peão alto e grande”. O mais natural e próximo de discurso oral que pensamos foi “cara alto e grande”.

George e Lennie voltam para o barracão onde vão se alojar. George reclama com Lennie que acabou falando com o chefe.

“So you wasn’t gonna say a word. You was gonna leave your big flapper shut and leave me do the talkin’. Damn near lost us the job.”

– Então cê um ia falar nada. Ia ficar com essa boca grande calada e largar que eu ia falar. Quase que fez a gente perder o trabalho.

“I forgot, George.”

– Esqueci, George.

“Yeah, you forgot. You always forget, an’ I got to talk you out of it.” (...) “Now he’s got his eye on us. Now we got to be careful and not make no slips. You keep your big flapper shut after this.”

– Ah, é, esqueceu. Cê sempre esquece e eu tenho que ir lá e te livrar. – (...). – Agora ele tá é de olho na gente. Agora a gente tem que tomar cuidado e num fazer nada errado. Vê se fica co’essa boca grande calada.

“George.”

– George.

“What you want now?”

– Que que cê quer agora?

“I wasn’t kicked in the head with no horse, was I, George?”

– Eu num tomei coice de cavalo na cabeça, né, George?

“Be a damn good thing if you was,” (...). “Save ever’body a hell of a lot of trouble.”

– Ia ser bom se fosse, – (...). – Num ia causar problema pra todo mundo.

“You said I was your cousin, George.”

– Cê disse que eu era seu primo, George.

“Well, that was a lie. An’ I’m damn glad it was. If I was a relative of yours I’d shoot myself.” (...). “Say, what the hell you doin’ listenin’?”

– Ah, era mentira. Ainda bem. Se você era parente meu, eu me matava. – (...). – Que diabo cê tá aí escutando?

Neste momento George se dirige ao velho Candy que estava de espreita na conversa.

“I wasn’t listenin’. I was jus’ standin’ in the shade a minute scratchin’ my dog. I jus’ now finished swampin’ out the wash house.”

– Num tava escutando. Tava só aqui parado coçando meu cachorro. Já acabei de limpar a lavanderia.

“You was pokin’ your big ears into our business,” (...). “I don’t like nobody to get nosey.”

– Cê tava bisbilhotando os assunto da gente, – (...). – Num gosto de ninguém fuçando aqui.

“I jus’ come there,” (...). “I didn’t hear nothing you guys was sayin’. I ain’t interested in nothing you was sayin’. A guy on a ranch don’t never listen nor he don’t ast no questions.”

– Eu só entrei, – (...). – Num queria ouvi nada do que cêis cara tava falando. Num tô interessado em nada que cêis tava falando. Os cara de rancho nem nunca ouve – nem nunca pergunta nada.

Comentário: Apesar de todas as tentativas de compensar os desvios da norma empregados por Steinbeck nesta fala com dupla negativa, para citar um exemplo, acreditamos

que a forma marcada *ast* para *asked* pode ser traduzida pela forma igualmente marcada “pergunta”.

“Damn right he don’t,” (...), “nor if he wants to stay workin’ long.” (...). “Come on in and set down a minute,” (...). “That’s a hell of an old dog.”

– Ah, num quer mesmo, – (...), – nem se eles quer trabalhar bastante tempo. (...). – Entrai e senta um pouco, – (...). – Diabo de cachorro velho.

“Yeah. I had ’im ever since he was a pup. God, he was a good sheep dog when he was younger.” (...) “How’d you like the boss?”

– Ah, é. Tenho ele desde que era filhote. Meu Deus, ele era um bom cão pastor quando ele era novo. (...). – E cêis gostou do chefe?

“Pretty good. Seemed awright.”

– Ah, gostamo. Parece um cara legal.

“He’s a nice fella,” (...). “You got to take him right.”

– É um cara legal, – (...). Tem que saber lidar co’ele.

Neste momento Curley, o filho do chefe, mimado e baixinho, entra no barracão procurando pelo pai e há um pequeno conflito entre George e Curley porque este implica com Lennie. No início apenas Candy fala com Curley.

“Seen my old man?”

– Viu meu velho?

Comentário: *My old man* é literalmente “meu velho”, uma forma carinhosa de dizer “meu pai”. Ao fazer este exercício de tradução, um grande impasse surgiu neste momento e percebemos quão importante é fazer escolhas em tradução. Por um lado, há a possibilidade de estrangeirizar o texto e manter “meu velho”. Um leitor do português brasileiro pode perceber a intenção ou até ter a sensação de estranhamento. Por outro lado, não é usual da nossa cultura no Brasil atual referirmo-nos aos nossos pais por “meu velho”, – o que era comum algumas décadas atrás, talvez por influência do inglês norte-americano – então a opção por “meu pai” manteria a verossimilhança com o uso que fazemos do nosso idioma no Brasil e a nossa cultura.

Após refletirmos sobre nossa real intenção ao traduzir, optamos pelo texto estrangeirizado que está mais em consonância com nossa intenção tradutória como já explicado anteriormente.

“He was here jus’ a minute ago, Curley. Went over to the cook house, I think.”

– Tava aqui agorinha, Curley. Foi pra cozinha acho.

“I’ll try to catch him,” (...). “You the new guys the old man was waitin’ for?”

– Vou procurar ele, – (...). Cêis num é os cara que meu pai tava esperando?

Comentário: Em contrapartida ao comentário anterior, apesar da escolha discutida acima, a tradução pontualmente nesta frase “meu pai” parece mais natural.

“We just come in,” (...)

– Chegamo agora, – (...)

“Let the big guy talk.”

– Deixa o grandão falar.

“S’pose he don’t want to talk?”

– E se ele num quer falar?

“By Christ, he’s gotta talk when he’s spoke to. What the hell are you gettin’ into it for?”

– Por Deus, ele tem que falar quando alguém fala com ele. E por que diabo cê tá se metendo?

“We travel together,” (...).

– A gente anda junto, – (...).

“Oh, so it’s that way.”

– Ah, tá, então é isso.

“Yeah, it’s that way.”

– É, é isso.

“An’ you won’t let the big guy talk, is that it?”

– E cê num vai deixar o grandão falar, é isso?

“He can talk if he wants to tell you anything.”

– Ele pode, se quer te falar alguma coisa.

Lennie arrisca timidamente responder para Curley. Este se irrita e sai. George não gosta de Curley.

“We jus’ come in,” (...)

– A gente acabou de chegar, – (...).

“Well, nex’ time you answer when you’re spoke to.”

– Bom, próxima vez cê responde quando te fazem uma pergunta.

“Say, what the hell’s he got on his shoulder? Lennie didn’t do nothing to him.”

– E aí, que que ele tem, hein? Lennie num fez nada pra ele.

“That’s the boss’s son,” (...). “Curley’s pretty handy. He done quite a bit in the ring. He’s a lightweight, and he’s handy.”

– É o filho do chefe, – (...). – Curley é bom de briga. Fez bonito nos ringue. É peso-leve e briga bem.

“Well, let him be handy,” (...). “He don’t have to take after Lennie. Lennie didn’t do nothing to him. What’s he got against Lennie?”

– Tá, que seja brigão, – (...). – Num tem nada que se meter com o Lennie. O Lennie num fez nada pra ele. Que que ele tem contra o Lennie?

Comentário: O uso não normativo do verbo ser no subjuntivo “seja” é um traço de oralidade um tanto comum em português brasileiro.

“Well ... tell you what. Curley’s like a lot of little guys. He hates big guys. He’s alla time picking scraps with big guys. Kind of like he’s mad at ’em because he ain’t a big guy. You seen little guys like that, ain’t you? Always scrappy?”

– Então... vou te falar. O Curley é que nem esses caras baixinho. Ele odeia os cara grande. Ele fica o tempo todo de picuinha co's cara grande. Que nem ó, ele fica doido porque ele num é grande. Cêis já viu cara igual ele, né? Tá sempre procurando briga.

“Sure,” (...). “I seen plenty tough little guys. But this Curley better not make no mistakes about Lennie. Lennie ain't handy, but this Curley punk is gonna get hurt if he messes around with Lennie.”

– Vi, – (...). – Vi um monte desses caras pequeno. Mas esse Curley melhor num se meter cu'o Lennie. O Lennie num é tão bom de briga, mas esse Curly idiota vai se machucar se metendo cu'o Lennie.

“Well, Curley's pretty handy,” (...). “Never did seem right to me. S'pose Curley jumps a big guy an' licks him. Ever'body says what a game guy Curley is. And s'pose he does the same thing and gets licked. Then ever'body says the big guy oughtta pick somebody his own size, and maybe they gang up on the big guy. Never did seem right to me. Seems like Curley ain't givin' nobody a chance.”

– Bom, o Curley é bem bom de briga, – (...). – Nunca me pareceu que é certo. Se o Curley bate num grandão e dá uma surra nele. Todo mundo vai dizer que o Curley é dos bom. E, que nem, se ele faz isso, mas é ele que leva uma surra. Daí todo mundo vai dizer que o grandão devia de brigar cum cara do tamanho dele, e vão todo mundo bater no grandão. Num acho certo. Parece que o Curley num dá chance pra ninguém.

“Well, he better watch out for Lennie. Lennie ain't no fighter, but Lennie's strong and quick and Lennie don't know no rules.”

– Bom, melhor ele prestar atenção no Lennie. O Lennie num é brigão, mas é forte e rápido e Lennie também num segue regra.

“Don't tell Curley I said none of this. He'd slough me. He just don't give a damn. Won't ever get canned 'cause his old man's the boss.”

– Num fala nada pro Curley que eu contei isso. Ele ia é me socar. Ele num liga nada. Nem vai ser mandado embora porque o pai dele é o chefe.

“This guy Curley sounds like a son-of-a-bitch to me. I don't like mean little guys.”

– Esse Curley me parece é um filho-da-puta. Num gosto desses baixinho ruim.

“Seems to me like he’s worse lately,” (...). “He got married a couple of weeks ago. Wife lives over in the boss’s house. Seems like Curley is cockier’n ever since he got married.”

– Me parece que ele tá é pior agora, – (...). – Casou tem algumas semana aí. A mulher mora lá na casa do chefe. Me parece que o Curley tá é mais metido agora que casou.

“Maybe he’s showin’ off for his wife.”

– Às veiz tá é se exibindo pra mulher.

“You seen that glove on his left hand?”

– Cêis viu a luva que ele tava na mão esquerda?

“Yeah. I seen it.”

– É. Vi.

“Well, that glove’s fulla vaseline.”

– Então, aquela luva tá é cheia de vaselina.

“Vaseline? What the hell for?”

– Vaselina? Pra que diabos?

“Well, I tell ya what–Curley says he’s keepin’ that hand soft for his wife.”

– Então, vou te falar que o Curley diz que quer ficar com a mão macia pra mulher dele.

“That’s a dirty thing to tell around,” (...).

– Que coisa nojenta de sair falando, – (...).

“Wait’ll you see Curley’s wife.”

– Espera só até cêis vê a mulher do Curley.

“Purty?”

– Bunitinha?

Yeah. Purty ... but–

– Ah é, bunitinha, mas...

Comentário: *Purty* é uma palavra extremamente informal para *pretty*, que é bonitinha, engraçadinha, no contexto. Uma forma de mantermos essa informalidade oral é grafando “bonitinha” com “u” transformando em “bunitinha”.

“But what?”

– Mas o quê?

“Well–she got the eye.”

– Ah, bom, ela fica de olho nos cara.

“Yeah? Married two weeks and got the eye? Maybe that’s why Curley’s pants is full of ants.”

– Ah é? Casada tem duas semana e já tá de olho nos cara? Talvez é por isso que o Curley anda tiririca.

Comentário: A expressão empregada por Steinbeck *Curley’s pants is full of ants* vem da expressão *to have ants in your pants* que de acordo com o Urban Dictionary, significa estar ansioso ou nervoso. É curioso notar que uma expressão similar com as palavras *pants* e *ants* existe, mas de significado diferente. Trata-se de *ants in pants* ou *anty pants* cujo significado é estar muito sexualmente excitado. A curiosidade reside justamente no fato de a expressão ser usada no contexto descrevendo a mulher de Curly como paqueradora e que desperta o interesse sexual dos homens.

“I seen her give Slim the eye. Slim’s a jerkline skinner. Hell of a nice fella. Slim don’t need to wear no high-heeled boots on a grain team. I seen her give Slim the eye. Curley never seen it. An’ I seen her give Carlson the eye.”

– Já vi ela olhando pro Slim. Puta cara legal, fodão. O Slim nem precisa de bota alta pra mandar nos cara que trabalha co’s grão. Eu vi ela paquerando o Slim. O Curley nunca nem viu. E eu vi ela de olho no Carlson.

Comentário: De acordo com o Urban Dictionary, *jerkline skinner* é um “substantivo de origem norte-americana”, cujo significado refere-se ao termo *jerkline* como sendo o “cara mais maravilhoso que é líder de um grupo de trabalhadores”. Ele usa como meio de transporte

uma mulas ou cavalos⁴⁰. O acréscimo em português de fodão, dá a ideia do tipo de homem que é Slim, além de compensar por perdas anteriores.

“Looks like we was gonna have fun.”

– Parece que a gente ia é se divertir.

“Know what I think?” (...) “Well, I think Curley’s married ... a tart.”

– Sabe que eu acho? – (...). – Acho que o Curley casou cuma vagabunda.

“He ain’t the first,” (...). “There’s plenty done that.”

– E num é o primeiro, – (...). – Um monte já fez isso.

“I gotta be settin’ out the wash basins for the guys. The teams’ll be in before long. You guys gonna buck barley?”

– Tenho que ir preparar os lavatório pro pessoal. Os cara vai chegar logo. Cêis vão carregar cevada?

“Yeah.”

– É.

“You won’t tell Curley nothing I said?”

– Cêis num vai falar pro Curley tudo que eu disse?

“Hell no.”

– Caralho, não.

Comentário: Resolvemos aqui arriscar o vocábulo de baixo calão “caralho”, para enfatizar a situação. Apesar de um pouco mas forte que o original *hell*, caralho parece soar bem nesta fala.

“Well, you look her over, mister. You see if she ain’t a tart.”

⁴⁰ Jerkline skinner: n. Of North American origin. A jerkline is a single rein that runs to the lead animal in a team of mules or horses (onde *rein* é a gíria para *the most awesome guy in an group of people*, ou seja, gíria para o cara mais maravilhoso de um grupo de pessoas, o que pode ser traduzido por “o fodão”).

– Bom, cê vai vê ela. Vai vê se num é uma vagabunda.

Candy sai de cena. George e Lennie ouvem alguém gritar e continuam a conversar sobre o lugar e as pessoas lá.

“Stable Buck—ooh, sta-ble Buck!” (...) “Where the hell is that God damn nigger?”

– Dos arreio! Oooh, dos arreeeio! – (...) . – Onde se meteu esse maldito criôlo?

Comentário: *Stable Buck* é uma espécie de apelido pejorativo dado à personagem negra, Crooks. Ele cuida dos estábulos e dos arreios.

“Look, Lennie! This here ain’t no set up. I’m scared. You gonna have trouble with that Curley guy. I seen that kind before. He was kinda feelin’ you out. He figures he’s got you scared and he’s gonna take a sock at you the first chance he gets.”

– Olha, Lennie! Esse lugar aqui num é nada bom. Tô assustado. Cê vai ter problema com esse Curley aí. Já vi desses tipo antes. Ele tava é te provocando. Ele acha que te botou medo e vai te bater logo que tem chance.

“I don’t want no trouble,” (...). “Don’t let him sock me, George.”

– Eu num quero problema, – (...). – Num deixa ele me bater, George.

“I hate that kinda bastard,” (...). “I seen plenty of ’em. Like the old guy says, Curley don’t take no chances. He always wins.” (...). “If he tangles with you, Lennie, we’re gonna get the can. Don’t make no mistake about that. He’s the boss’s son. Look, Lennie. You try to keep away from him, will you? Don’t never speak to him. If he comes in here you move clear to the other side of the room. Will you do that, Lennie?”

– Odeio esses tipo de babaca, – (...). – Já vi um monte desses. Que nem o velho fala, o Curley num arrisca. Ele sempre ganha. – (...). – Se ele se mete co’cê, Lennie, a gente vai ser mandado embora. Num duvido, não. Ele é o filho do chefe. Olha, Lennie. Vê se fica longe dele, viu? Nunca fala cum ele. Se ele vem aqui, cê sai do barracão. Cê faz isso, Lennie?

“I don’t want no trouble,” (...). “I never done nothing to him.”

– Eu num quero problema, – (...). – Eu nunca fiz nada pra ele.

“Well, that won’t do you no good if Curley wants to plug himself up for a fighter. Just don’t have nothing to do with him. Will you remember?”

– Bom, isso num vai adiantar nada se o Curley tá a fim de brigar. Só num ter nada cum ele. Cê vai lembrar?

“Sure, George. I ain’t gonna say a word.”

– Claro, George. Num vou dizer uma palavra.

“You ain’t mad, George?”

– Cê num tá bravo, né, George?

“I ain’t mad at you. I’m mad at this here Curley bastard. I hoped we was gonna get a little stake together—maybe a hundred dollars.” (...) “You keep away from Curley, Lennie.”

– Eu num tô bravo com você. Tô puto co’esse babaca desse Curley. Eu achava que a gente ia ganhar uns troco junto, uns cem paus. – (...). – Cê fica longe desse Curley, Lennie.

“Sure I will, George. I won’t say a word.”

– Claro que vou ficar, George. Num vou dizer uma palavra.

“Don’t let him pull you in—but—if the son-of-a-bitch socks you—let ’im have it.”

– Num deixa ele te provocar, mas se esse filho da puta te bater, cê dá o troco.

“Let ’im have what, George?”

– Dá que troco, George?

“Never mind, never mind. I’ll tell you when. I hate that kind of guy. Look, Lennie, if you get in any kind of trouble, you remember what I told you to do?”

– Deixa pra lá, deixa! Te falo na hora. Odeio esses tipo de cara. Olha, Lennie, se você tiver qualquer problema, cê lembra o que que eu falei pra cê fazer?

If I get in any trouble, you ain’t gonna let me tend the rabbits.”

– Se eu me meter em encrenca, cê num vai deixar eu cuidar dos coelho.

“That’s not what I meant. You remember where we slep’ last night? Down by the river?”

– Num é o que eu disse. Cê lembra aonde a gente dormiu ontem? Lá perto do rio?

“Yeah. I remember. Oh, sure I remember! I go there an’ hide in the brush.”

– Ah, é, lembro. Claro, eu lembro! Vou lá e me escondo no mato.

“Hide till I come for you. Don’t let nobody see you. Hide in the brush by the river. Say that over.”

– Esconde até eu chegar. Num deixa ninguém vê você. Esconde no mato do lado do rio. Repete isso.

“Hide in the brush by the river, down in the brush by the river.”

– Esconder no mato do lado do rio, esconde no mato do lado do rio.

“If you get in trouble.”

– Se tu se meter em encrenca.

“If I get in trouble.”

– Se me meter em encrenca.

“Stable–Buck. Oh! Sta-able Buck.”

Dos arreio! Oooh, dos arreeeeeio!

Neste momento a mulher de Curley entra no barracão procurando pelo marido. Ela é descrita como sensual, bonita e usa roupas um pouco extravagantes.

“I’m lookin’ for Curley,”

– Tô procurando o Curley, –

“He was in here a minute ago, but he went.”

– Tava aqui um minuto atrás, mas já foi.

“Oh!” (...). “You’re the new fellas that just come, ain’t ya?”

– Hã... – (...). – Cêis é os cara que chegou agora, né?

“Yeah.”

– É.

“Sometimes Curley’s in here,” (...).

– Às veiz o Curley vem aqui, – (...).

“Well he ain’t now.”

– É mas num tá agora.

“If he ain’t, I guess I better look some place else,” (...).

– Se num tá, melhor eu ir olhar em outro lugar, – (...).

“If I see him, I’ll pass the word you was looking for him.”

– Se eu vê ele, eu aviso que cê tá procurano ele.

“Nobody can’t blame a person for lookin’,”. (...) “Hi, Slim,” (...).

– Ninguém vai brigar porque tá procurando, – (...). – Oi, Slim, – (...).

Neste instante a personagem Slim chega ao local. Slim se dirige à mulher de Curley.

“Hi, Good-lookin’.”

– Oi, bunitona.

“I’m trying to find Curley, Slim.”

– Tô procurando o Curley, Slim.

“Well, you ain’t tryin’ very hard. I seen him goin’ in your house.”

– Ah, bom, mas num tá procurando direito. Eu vi ele entrando em casa.

“Bye, boys,” (...).

– Tchau, meninos, – (...).

“Jesus, what a tramp,” (...). “So that’s what Curley picks for a wife.”

– Jesus que vadia, – (...). – Então é isso que o Curley escolhe pra casar.

“She’s purty,”

– Ela é bunita!,

Comentário: Acrescentamos aqui o ponto de exclamação acreditando tal pontuação dar mais ênfase à fala de Lennie, além da ortografia “bunita”.

“Yeah, and she’s sure hidin’ it. Curley got his work ahead of him. Bet she’s clear out for twenty bucks.”

– É, e tenta disfarçar. Curley tem muito trabalho, hein? A vaca largava ele fácil por grana.

Comentário: Aqui acrescentamos o tom pejorativo “vaca”. No original, a expressão “she’s clear out for twenty bucks” faz alusão à uma prostituta que faz coisas por dinheiro. De certa forma, o termo “vaca” procurou compensar toda essa explicação.

“Gosh, she was purty.”

– Nossa, como é bunita!

“Listen to me, you crazy bastard,” (...). “Don’t you even take a look at that bitch. I don’t care what she says and what she does. I seen ’em poison before, but I never senn no piece of jail bait worse than her. You leave her be.”

– Ouve aqui, seu idiota, – (...). – Cê nem nunca olha pra essa vadia. Num ligo pro que ela fala e pro que ela faz. Já vi mulher perigosa antes, mas nunca vi tamanha chave de cadeia como essa. Deixa ela.

“I never done nothing, George.”

– Nem nunca fiz nada, George.

“No, you never. But when she was standin’ in the doorway showin’ her legs, you wasn’t lookin’ the other way, neither.”

– Não, nunca mesmo. Mas também quando ela tava lá parada na porta mostrando as perna cê também num olhou pro outro lado, né?

“I never meant no harm, George. Honest I never.”

– Nunca quis fazer mal, George. Juro que não.

“Well, you keep away from her, ’cause she’s a rattrap if I ever seen one. You let Curley take the rap. He let himself in for it. Glove fulla Vaseline,” (...). “An’ I bet he’s eatin’ raw eggs and writin’ to the patent medicine houses.”

– Tá, mas fica longe dela, porque ela é armadilha, se é que já vi uma. Deixa o Curley que se vire. Ele que aguenta a encrenca. Luva cheia de vaselina, – (...). – E apostado que ele tá é comendo ovo cru e correndo atrás de vitamina.”

“I don’t like this place, George. This ain’t no good place. I wanna get outta here.”

– Num gosto desse lugar, George. Aqui num é lugar bom. Quero ir embora daqui.

“We gotta keep it till we get a stake. We can’t help it, Lennie. We’ll get out jus’ as soon as we can. I don’t like it no better than you do.” (...). “I don’t like it,” (...). “For two bits I’d shove out of here. If we can get jus’ a few dollars in the poke we’ll shove off and go up the American River and pan gold. We can make a couple of dollars a day there, and we might hit a pocket.”

– Vamo ficar até conseguir algum troco. Num tem jeito, Lennie. Vamo embora assim que der. Também num gosto daqui que nem você. – (...). – Num gosto, – (...). – Por uns trocado ia embora agora. Mas se a gente consegue algum dinheiro então a gente cai fora e sobe o Rio American e vai garimpar ouro. A gente pode ganhar uns bons troco por dia e achar muito ouro.

Comentário: O verbo “vamos” está marcado como “vamo”. Uma vez que não é preciso acento gráfico para marcar esse traço de oralidade, resolvemos manter assim porque evita a marcação visual carregada do texto escrito.

“Le’s go, George. Le’s get outta here. It’s mean here.”

– Vamo, George. Vamo embora daqui. É ruim aqui.

“We gotta stay,” (...). “Shut up now. The guys’ll be comin’ in.”

– Temo que ficar, – (...). – Agora cala a boca. Os cara daqui a pouco já chega.

“Maybe we oughtta wash up,” (...). “But we ain’t done nothing to get dirty.”

– Acho que a gente tem que se lavar, – (...). – Mas a gente num fez nada pra se sujar.

Nesse momento há a descrição da personagem Slim. Homem alto, bonito e atraente, líder da turma de trabalhadores. Slim conhece George e Lennie. Aqui também aparece Carlson, que reclama do cachorro de Candy e sugere matar o animal.

“It’s brighter’n a bitch outside,” (...). “Can’t hardly see nothing in here. You the new guys?”

– Tá mais claro que o inferno lá fora, – (...). – Num dá pra enxergar nada aqui dentro. Cêis é os cara novo?

“Just come,” (...).

– Chegamo agora, – (...).

“Gonna buck barley?”

– Vão carregar cevada?

Comentário: A expressão *buck barley* é vernáculo no contexto de plantação e fazenda.

“That’s what the boss says.”

– É o que o chefe fala.

“Hope you get on my team,” (...). “I gotta pair of punks on my team that don’t know a barley bag from a blue ball. You guys ever bucked any barley?”

– Tomara que cêis fica no meu time, – (...). – Tem uns cara no meu time que nem sabe a diferença de um saco de cevada de uma bola. Cêis já trabalhou com cevada?

“Hell, yes,” (...). “I ain’t nothing to scream about, but that big bastard there can put up more grain alone than most pairs can.”

– Ah, já, – (...). – Eu num sou grandes coisa, mas esse grandão aqui consegue carregar mais grão do que muitos homem em dois consegue.

“You guys travel together?”

– Cêis dois anda junto?

“Sure,” (...). “We kinda look after each other.” (...). “He ain’t bright. Hell of a good worker, though. Hell of a nice fella, but he ain’t bright. I’ve knew him for a long time.”

– Sempre, – (...). – A gente cuida um do outro. – (...). – Ele num é esperto. Mas trabalha pra caramba. Baita de um cara legal, mas num é inteligente. Já conheço ele já faz tempo.

“Ain’t many guys travel around together,” (...). “I don’t know why. Maybe ever’body in the whole damn world is scared of each other.”

– Num tem muitos cara que anda junto, – (...). – Num sei por quê. Talvez todo mundo tem medo um do outro.

“It’s a lot nicer to go around with a guy you know,” (...).

– É bem mais fácil de andar com um cara que a gente conhece, – (...).

“Hi, Slim,” (...).

– Oi, Slim, – (...).

“These guys jus’ come,” (...).

– Esses cara chegou agorinha, – (...).

“Glad ta meet ya,” (...). “My name’s Carlson.”

– Satisfação, Carlson.

Comentário: Já nos ocorreu que ao cumprimentarmos uma pessoa no interior de São Paulo, ela não respondeu com “muito prazer”, mas com “satisfação” e em seguida o nome, o que soou curioso e até engraçado na época. Resolvemos resgatar a experiência aqui. Portanto aqui não se trata de omissão de “sou o Carlson” ou “meu nome é Carlson”.

“I’m George Milton. This here’s Lennie Small.”

– Sou o George Milton. Esse aqui é o Lennie Small.

“Glad ta meet ya,” (...). “He ain’t very small.” (...) “Ain’t small at all,” (...). “Meant to ask you, Slim–how’s your bitch? I seen she wasn’t under your wagon this morning.”

– Satisfação, – (...). – Ele num é muito pequeno. – (...). – Num é mesmo, – (...). Queria te perguntar, Slim, como tá tua cadela? Eu num vi ela hoje de manhã embaixo do seu carro.

Comentário: Mais uma lamentável perda, principalmente devido à nossa escolha de não traduzir os nomes das personagens, que muito descrevem seus atributos físicos. *Slim* significa elegante, alto, magro, a qual Érico Veríssimo em 1940 traduziu por Magro. *Curley* faz

referência ao cabelo crespo da personagem, e Crespinho foi como traduziu Veríssimo na edição de 1940, assim como outros exemplos. Aqui optamos por manter os nomes, que na verdade são apelidos, das personagens sem tradução. Como consequência perdemos o trocadilho com o sobrenome de Lennie, que é Small, ou seja, pequeno.

“She slang her pups last night,” (...). “Nine of ’em. I drowned four of ’em right off. She couldn’t feed that many.”

– Ela deu cria ontem de noite, – (...). – Era nove. Já afoguei quatro. Ela num ia conseguir criar tudo.

“Got five left, huh?”

– Sobrou cinco, né?

“Yeah, five. I kept the biggest.”

– É, cinco. Fiquei c’os maior.

“What kinda dogs you think they’re gonna be?”

– Que tipo de cachorro cê acha que eles vai ficar?

“I dunno,” (...). “Some kinda shepherds, I guess. That’s the most kind I seen around here when she was in heat.”

– Num sei, – (...). – Acho que tipo de cão pastor. Foi o que vi por aqui quando ela tava no cio.

“Got five pups, huh. Gonna keep all of ’em?”

– Tem cinco filhote, né? Vai ficar com tudo?

“I dunno. Have to keep ’em a while so they can drink Lulu’s milk.”

– Num sei. Tem que ficar um pouco até eles tomar o leite da Lulu.

“Well, looka here, Slim. I been thinkin’. That dog of Candy’s is so God damn old he can’t hardly walk. Stinks like hell, too. Ever’ time he comes into the bunk house I can smell him for two, three days. Why’n’t you get Candy to shoot his old dog and give him one of the

pups to raise up? I can smell that dog a mile away. Got no teeth, damn near blind, can't eat. Candy feeds him milk. He can't chew nothing else."

– Então, olha, Slim. Tava pensando. Aquele maldito cachorro do Candy tá tão velho que nem consegue andar. Fede como o inferno também. Toda vez que ele entra no barracão dá pra sentir o fedor por dois, três dia. Por que cê num manda o Candy dar um tiro nesse cachorro velho e num dá um dos filhote para ele criar? Dá pra sentir o cheiro daquele cachorro de longe. Num tem dente, tá quase cego, o maldito, e num consegue comer. O Candy dá leite pra ele. Ele num consegue nem mastigar mais nada.

"There she goes," (...).

– Lá vai ela, – (...).

"You guys better come on while they's still something to eat. Won't be nothing left in a couple of minutes."

– Melhor cêis ir comer enquanto ainda tem alguma coisa. Já já num tem mais janta.

Lennie desesperadamente implora a George que peça um cachorrinho a Slim.

"Yeah!" (...) "I heard him, Lennie. I'll ask him."

– Tá! – (...). – Já ouvi, Lennie. Vou pedir pra ele.

"A brown and white one," (...).

– Um marrom e branco, – (...).

"Come on. Let's get dinner. I don't know whether he got a brown and white one."

– Vamo. Vamo jantar. Num sei se ele tem marrom e branco.

"You ask him right away, George, so he won't kill no more of 'em."

– Cê pede logo, George, daí ele num vai matar nenhum mais.

"Sure. Come on now, get up on your feet."

– Tá, claro. Agora levanta, vamo.

Curley aparece novamente procurando por sua esposa. A conversa entre Curley e George é tensa mais uma vez.

“You seen a girl around here?”

– Cêis viu uma moça por aqui?

“Bout half an hour ago maybe.”

– Mais ou menos há uma meia hora atrás.

Comentário: Outro exemplo de oralidade muito comum é dizer “há um tempo atrás” sem que o falante saiba ou perceba a redundância.

“Well, what the hell was she doin’?”

– E que diabos ela tava fazendo?

“She said—she was lookin’ for you.”

– Ela disse que ela tava procurano tu.

“Well, which way’d she go?”

– E pra que lado ela foi?

“I dunno,” (...). “I didn’t watch her go.”

– Num sei, – (...). – Num fiquei olhando ela ir.

Curley sai e George continua conversanco com Lennie.

“Ya know, Lennie. I’m scared I’m gonna tangle with that bastard myself. I hate his guts. Jesus Christ! Come on. They won’t be a damn thing left to eat.”

– Eu sei, Lennie. Tô com medo que eu mesmo vou bater nesse imbecil. Odeio o jeito dele. Que merda. Vamo. Num vai sobrar nada pra comer.

Comentário: Houve uma perda em português com a *damn thing*. Talvez não fizesse sentido traduzir “não vai sobrar maldita coisa nenhuma”. Preferimos compensar com outra palavra forte em “merda”.

A última parte da novela com a qual trabalharemos é a quarta. Nela aparece a personagem Crooks. Crooks é o empregado que cuida do estábulo da fazenda. Ele é o único homem que dorme em um barracão só seu pelo fato de ser negro. Ele tem as costas tortas devido a um coice de um cavalo. O aspecto mais notável em Crooks é que ele tem vários livros em seu barracão. Na parte quatro, os trabalhadores têm seu dia de folga e vão à cidade se divertir. Lennie não vai e fica na fazenda com Candy. Lennie vai até o barracão de Crooks e conversa com ele. Candy, mais tarde, junta-se a Lennie e Crooks e conversam sobre o sonho de ter suas próprias terras. Na edição usada neste trabalho, a parte quatro vai da página 75 à 94, os diálogos acontecem a partir da página 77 e a primeira fala é de Crooks, censurando Lennie que entrou em seu barracão.

“You got no right to come in my room. This here’s my room. Nobody got any right in here but me.”

– Cê não tem o direito de entrar no meu barracão. Aqui é meu lugar. Ninguém tem direito aqui, só eu.

Comentário: Provavelmente porque Crooks lê, sua fala quase não é caracterizada com fuga à norma padrão, se comparada às outras personagens, e contém apenas traços de fala e discurso oral, com bastante uso do recurso *eye dialect*.

“I ain’t doing nothing,” (...). “Just come to look at my puppy. And I seen your light,” (...).

– Num tô fazendo nada, – (...). – Só vim olhar meu cachorrinho. E vi sua luz acesa.

“Well, I got a right to have a light. You go on get outta my room. I ain’t wanted in the bunk house, and you ain’t wanted in my room.”

– Bom, eu tenho direito de ter luz. Sai do meu quarto. Vocês num querem eu lá no seu barracão e eu num quero vocês aqui.

“Why ain’t you wanted?”

– Por que num querem você?

“‘Cause I’m black. They play cards in there, but I can’t play because I’m black. They say I stink. Well, I tell you, you all of you stink to me.”

– Porque sou preto. Eles jogam baralho lá, mas eu num posso jogar porque sou preto. Eles falam que sou fedido. Mas vou te dizer, pra mim cêis tudo fede.

Comentário: Quando Crooks se refere a si mesmo como *black*, preferimos traduzir por “preto”.

“Ever’body went into town,” (...). “Slim an’ George an’ ever’body. George says I gotta stay here an’ not get in no trouble. I seen you light.”

– Todo mundo foi pra cidade, – (...). – O Slim e o George e todo mundo. O George falou que eu tenho que ficar aqui e num me meter em encrenca. Vi sua luz acesa.

“Well, what do you want?”

– Tá, o que você quer?

“Nothing—I seen your light. I thought I could jus’ come in an’ set.”

– Nada. Vi a luz acesa. Pensei que eu podia entrar e sentar aqui.

“I don’t know what you’re doin’ in the barn anyway,” (...) You ain’t no skinner. They’s no call for a buckner to come into the barn at all. You ain’t no skinner. You ain’t got nothing to do with the horses.”

– Num sei o que cê tá fazendo no estábulo, – (...). Você num é peão. Num pode mesmo um carregador entrar no estábulo. Cê num é peão. Cê num tem nada que ver com os cavalo.

“The pup,” (...). “I come to see my pup.”

– O cachorrinho, – (...). – Vim ver meu cachorrinho.

“Well, go see your pup, then. Don’t come in a place where you’re not wanted.”

– Bom, vai ver seu cachorrinho então. Não vem num lugar onde não é chamado.

“I looked at ’em a little. Slim says I ain’t to pet ’em very much.”

– Eu vim olhar um pouquinho. O Slim falou que num é pra mim agradar eles muito.

Comentário: Um traço muito comum de oralidade e quebra da norma culta padrão em português brasileiro é o uso do pronome oblíquo e objeto “mim” em posição de sujeito, como por exemplo “para mim fazer”.

“Well, you been takin’ ’em out of the nest all the time. I wonder the old lady don’t move ’em someplace else.”

– Cê fica tirando eles do ninho o tempo todo. Até achei estranho que a cachorra num muda eles pra outro lugar.

“Oh, she don’t care. She lets me.”

– Ah, ela num liga. Ela deixa.

“Come on in and set a while,” (...). “Long as you won’t get out and leave me alone, you might as well set down.” (...). “All the boys gone into town, huh?”

– Vem, entra e senta um pouco, – (...). – Já que cê num vai embora nem me deixa sozinho, pode sentar. – (...). – Todo mundo foi pra cidade, então?

“All but Candy. He just sets in the bunk house sharpening his pencil and sharpening and figuring.”

– Todo mundo menos o Candy. Ele só fica sentado no barracão e apontando o lápis e apontando e pensando.

“Figuring? What’s Candy figuring about?”

– Pensando? Que que o Candy fica pensando?

“‘Bout the rabbits.”

– Nos coelho.

“You’re nuts,” (...). “You’re crazy as a wedge. What rabbits you talkin’ about?”

– Cê é maluco, – (...). – Cê é maluco de pedra. Que coelho cê tá falando?

“The rabbits we’re gonna get, and I get to tend ’em, cut grass an’ give ’em water, an’ like that.”

– Os coelho que a gente vai ter, e eu vou cuidar deles, cortar grama e dar água, essas coisa.

“Jus’ nuts,” (...). “I don’t blame the guy you travel with for keepin’ you outta sight.”

– Que maluco, – (...). – Num culpo o cara que anda com você de deixar você longe da vista.

“It ain’t no lie. We’re gonna do it. Gonna get a little place an’ live on the fatta de lan’.”

– Num é mentira. A gente vai fazer isso. A gente vai ter um cantinho e viver bem.

“Set down,” (...). “Set down on the nail keg.”

– Senta, – (...). – Senta aí no barril.

“You think it’s a lie,” (...). “But it ain’t no lie. Ever’ word’s the truth, an’ you can ast George.”

– Cê acha que é mentira, – (...). – Mas num é mentira. Cada palavra é verdade e cê pode perguntar pro George.

Comentário: *Ask* foi grafado com *t* final, o que é fora da norma culta padrão. Usar “perguntar” com o *r* invertido pode compensar esse efeito.

“You travel aroun’ with George, don’t ya?”

– Cê anda com o George, né?

“Sure. Me an’ him goes ever’ place together.”

– É. Eu e ele sempre vai pra todo lugar junto.

“Sometimes he talks, and you don’t know what the hell he’s talkin’ about. Ain’t that so?” (...). “Ain’t that so?”

– Às vezes ele fala e você nem sabe de que diabos ele tá falando. Num é? – (...). – Num é?

“Yeah... sometimes.”

– É... às vezes.

“Jus’ talks on, an’ you don’t know what the hell it’s all about?”

– Só fala, e você nem sabe de que diabo é.

“Yeah... sometimes. But ... not always.”

– É... às vezes. Mas não sempre.

“I ain’t a southern negro,” (...). “I was born right here in California. My old man had a chicken ranch, ’bout ten acres. The white kids come to play at our place, an’ sometimes I went to play with them, and some of them was pretty nice. My ol’ man didn’t like that. But I know now.” (...) “There wasn’t another colored family for miles around. And now there ain’t a colored man on this ranch an’ there jus’ one family in Soledad.” (...). If I say something, why it’s just a nigger sayin’ it.”

– Num sou negro do sul, – (...). – Nasci bem aqui na Califórnia. Meu pai tinha um rancho de galinha, uns dez acre. Os menino branco vem brincar com a gente e às vezes eu ia lá brincar com eles, e alguns era bem legal. Meu pai num gostava. Mas agora eu entendo. (...) – Num tinha outra família de cor ao redor. E agora num tem um homem de cor neste rancho e tem uma família só em Soledad. – (...). – Se eu falo alguma coisa, vixe, é só um preto falando.

Comentário: No texto original, o próprio Crooks se refere à sua raça e cor como “negro”, assim resolvemos aqui adotar a tradução “negro”, pois Crooks não está usando o termo *negro* de forma ofensiva.

“How long you think it’ll be before them pups will be old enough to pet?”

– Quanto tempo cê acha que vai levar até os cachorrinho crescer bastante pra alisar?

“A guy can talk to you an’ be sure you won’t go blabbin’. Couple of weeks an’ them pups’ll be all right. George knows what he’s about. Jus’ talks, an’ you don’t understand nothing.” (...) “This is just a nigger talkin’, an’ a busted-back nigger. So it don’t mean nothing, see? You couldn’t remember it anyways. I seen it over an’ over—a guy talkin’ to another guy and it don’t make no difference if he don’t hear or understand. The thing is, they’re talkin’, or they’re settin’ still not talkin’. I don’t make no difference, no difference.” (...). “George can tell you screwy things, and it don’t matter. It’s just the talking. It’s just bein’ with another guy. That’s all.” (...). “S’pose George don’t come back no more. S’pose he took a powder and just ain’t coming back. What’ll you do then?”

– Um cara pode falar com você e saber que cê num vai contar nada. Umas duas semana e os cachorro já tá bom. George sabe das coisa. Ele só fala e você num entende nada. – (...). – É só um preto falando e um preto com as costa alejada. Então, num quer dizer nada, né? Cê num vai lembrar mesmo. Já vi muito disso, um cara fala com outro cara mas num faz diferença se ele ouve ou entende. Que nem, eles fala ou eles fica sentado e parado sem falar nada. Num

faz diferença, nenhuma. – (...). – O George pode falar qualquer coisa secreta e num importa. É só falatório. É que nem falar com outro cara. Só isso. – (...). – E se o George num voltar nunca mais? E se ele for embora com um arma na mão e num voltar mais? Que cê vai fazer?

Comentário: Assim como anteriormente marcamos “ferreiro” sem o “i”, por exemplo, optamos por marcar “alejada” da mesma maneira. Além disso, como os negros permitem-se se chamarem de “preto”, e aqui temos Crooks falando de si próprio, resolvemos adotar a tradução “preto”, como ressaltado anteriormente.

“What?”

– O quê?

“I said s’pose George went into town tonight and you never heard of him no more.” (...). “Just s’pose that,” (...).

– Eu disse e se o George foi pra cidade hoje e você nunca mais ouvir dele. – (...). – Só pensa nisso, – (...).

“He won’t do it,” (...) “George wouldn’t do nothing like that. I been with George a long time. He’ll come back tonight–” (...). “Don’t you think he will?”

– Ele num vai fazer isso, – (...). – O George nunca que vai fazer isso. Eu ando com o George faz tempo. Ele vai voltar hoje... – (...). – Cê num acha que ele vai?

“Nobody can tell what a guy’ll do,” (...). “Le’s say he wants to come back and can’t. S’pose he gets killed or hurt so he can’t come back.”

– Ninguém pode falar o que outro cara vai fazer, – (...). – E se ele quer voltar mais num consegue. E se alguém matar ele ou machucar ele e daí ele num consegue voltar.

“George won’t do nothing like that,” (...). “George is careful. He won’t get hurt. He ain’t never been hurt, ’cause he’s careful.”

– O George num vai fazer nada disso, – (...). – O George toma cuidado. Ele num vai se machucar porque ele toma cuidado.

“Well, s’pose, jus’ s’pose he don’t come back. What’ll you do then?”

– Bom, só pensa, só pensa se ele num volta. Que cê vai fazer?

“I don’t know. Say, what you doin’ anyways?” (...). “This ain’t true. George ain’t got hurt.”

– Num sei. Então, que que cê tá fazendo? – (...). – Num é verdade. O George num vai se machucar.

“Want me tell ya what’ll happen? They’ll take ya to the booby hatch. They’ll tie ya up with a collar, like a dog.”

– Quer que eu falo o que vai acontecer? Ele vão levar você pr’um hospício de louco. Eles vão botar uma coleira no seu pescoço que nem cachorro.

“Who hurt George?”

– Quem que machucou o George?

“I was just supposin’,” (...). “George ain’t hurt. He’s all right. He’ll be back all right.”

– Eu tava só pensando, – (...). – O George num tá machucado. Ele tá bem. Ele vai voltar bem.

“What you supposin’ for? Ain’t nobody goin’ to suppose no hurt to George.”

– Pra que cê tá pensando? Ninguém tem que ficar pensando coisa ruim pro George.

“Jus’ set down,” (...). “George ain’t hurt.”

– Senta aí, – (...). – George num tá machucado.

“Ain’t anybody goin’ to talk no hurt to George,” (...).

– Ninguém tem que ficar pensando coisa ruim pro George, – (...).

“Maybe you can see now. You got George. You *know* he’s goin’ to come back. S’pose he didn’t have nobody. S’pose you couldn’t go into the bunk house and play rummy ’cause you was black. How’d like that? S’pose you had to set out here an’ read books. Sure you could play horseshoes till it got dark, but then you got to read books. Books ain’t no good. A guy needs somebody—to be near him.” (...) “A guy goes nuts if he ain’t got nobody. Don’t make no difference who the guy is, long’s he’s with you. I tell ya,” (...), “I tell ya a guy gets too lonely an’ he gets sick.”

– Talvez cê consegue entender agora. Cê tem o George. Cê *sabe* que ele vai voltar. E pensa se ele num tivesse ninguém. Pensa que cê num podia ir no barracão e jogar baralho porque cê é preto. Cê ia gostar? E pensa que cê tem que ficar sentado aqui fora e ficar lendo. Claro que cê podia ficar jogando ferradura até ficar de noite, mas daí cê ia ter que ler livro. Livro num é bom. Um cara precisa de alguém, pra ficar junto. – (...). – Um cara fica até louco se num tem ninguém. Num faz diferença quem que é, mas tem que ficar junto. Vou te contar, – (...), – vou te contar que um cara fica muito sozinho e ele fica até doente.

“George gonna come back,” (...). “Maybe George come back already. Maybe I better go see.”

– George vai voltar, – (...). Talvez ele já voltou. Talvez é melhor eu ir ver.

“I didn’t mean to scare you. He’ll come back. I was talkin’ about myself. A guy sets alone out here at night, maybe readin’ books or thinkin’ or stuff like that. Sometimes he gets thinkin’, an’ he got nothing to tell him what’s so an’ what ain’t so. Maybe if he sees somethin’, he don’t know whether it’s right or not. He can’t turn to some other guy and ast him if he sees it too. He can’t tell. He got nothing to measure by. I seen things out there. I wasn’t drunk. I don’t know if I was asleep. If some guys was with me, he could tell me I was asleep, an’ then it would be all right. But I jus’ don’t know.”

– Num quis te assustar. Ele vai voltar. Tava falando de mim mesmo. Um cara fica sozinho por aí de noite, talvez lê livro ou fica pensando, coisa assim. Às vezes ele fica pensando e ele num tem ninguém pra falar pra ele se as coisa é ou não é. Às vezes se ele vê alguma coisa, ele num sabe se é certo ou errado. Ele num tem ninguém pra perguntar se ele também vê as coisa. Ele num tem ninguém pra falar. Ele num tem como saber. Já vi muita coisa no mundo. Num tava bêbado. Num sei se tava dormindo. Se tem uns cara comigo, eles podia dizer se eu tava dormindo e tava tudo certo. Mas eu num sei.

“George wun’t go away and leave me. I know George wun’t do that.”

– O George num vai embora e me largar. Eu sei que o George num vai fazer isso.

“I remember when I was a little kid on my old man’s chicken ranch. Had two brothers. They was always near me, always there. Used to sleep right in the same room, right in the same bed—all three. Had a strawberry patch. Had an alfafa patch. Used to turn the chickens out in the

alfafa on a sunny morning. My brothers'd set on a fence rail an' watch 'em— White chickens they was."

– Lembro de quando era criança no rancho do meu pai. Tinha dois irmão. Eles tava sempre perto, sempre lá. A gente dormia no mesmo quarto, na mesma cama, os três. Tinha plantação de morango. Tinha plantação de alfafa. Soltava as galinha em dia de manhã com sol pra elas comer as alfafa. Meus irmão sentava na cerca e olhava, elas era galinha branca.

"George says we're gonna have alfafa for the rabbits."

– O George fala que a gente vai ter alfafa pros coelho.

"What rabbits?"

– Que coelho?

"We're gonna have rabbits an' a berry patch."

– A gente vai ter coelho e frutinha.

"You're nuts."

– Cê é louco.

"We are too. You ast George."

– A gente vai, sim. Pergunta pro George.

"You're nuts," (...). "I seen hundreds of men come by on the road an' on the ranches, with their bindles on their back an' that same damn thing in their heads. Hundreds of them. They come, an' they quit an' go on; an' every damn one of 'em got a little piece of land in his head. An' never a God damn one of 'em ever gets it. Just like heaven. Ever'body wants a little piece of lan'. I read plenty of books out here. Nobody never gets to heaven, and nobody gets no land. It's just in their head. They're all the time talkin' about it, but it's jus' in their head." (...). "I guess somebody's out there," (...). "Maybe Slim. Slim comes in sometimes two, three times a night. Slim's a real skinner. He looks out for his team." (...). "That you, Slim?"

– Cê é louco, – (...). – Já vi muito homem vim lá nas estrada nos rancho co'as trouxa nas costa e a mesma bobagem na cabeça. Um monte deles. Eles vêm e larga mão e vai embora e sempre a mesma maldita coisa de pedaço de terra na cabeça. E nunca que nenhum maldito consegue nada. Que nem o céu. Todo mundo quer um pouco de terra. Já li isso nos livro.

Ninguém nunca vai pro céu, e ninguém nunca consegue terra. Fica só na cabeça. Eles fica o tempo todo falando isso, mas tá só na cabeça. – (...). – Acho que tem gente lá fora, – (...). – Pode de ser o Slim. O Slim às vezes vem aqui, umas duas ou treis vez de noite. O Slim é muito bom trabalhador. Ele cuida da turma dele. – (...). – Slim, é você?

Neste momento, Candy chega até o barracão de Crooks, mas fica do lado de fora, até Crooks permitir que ele entre.

“Slim went in town. Say, you seen Lennie?”

– O Slim foi pra cidade. E então, cê viu o Lennie?

“Ya mean the big guy?”

– Cê fala o grandão?

“Yeah. Seen him around any place?”

– É. Cê viu ele por aí?

“He’s in here,” (...).

– Ele tá aqui, – (...).

“Tell ya what, Lennie. I been figuring out about them rabbits.”

– Vou te falar, Lennie. Fiquei pensando nos coelho.

“You can come in if you want.”

– Cê pode entrar se quiser.

“I do’ know. ’Course, if ya want me to.”

– Ah, sei lá. Se tu quer que eu entro.

“Come on in. If ever’body’s coming in, you might just as well.”

– Vem, entra aí. Se todo mundo entra, cê também pode.

“You got a nice cozy little place in here,” (...). “Must be nice to have a room all to yourself this way.”

– Cê tem um lugarzinho bom e confortávi aqui. – (...). – Deve de ser legal de ter um lugar só pra você desse jeito.

“Sure,” (...). “And a manure pile under the window. Sure, it’s swell.”

– Ah, claro, – (...). – E um monte de esterco na janela. Claro, é bom.

Lennie se junta à conversa.

“You said about them rabbits.”

– Cê falou dos coelho.

“I been here a long time,” (...). “An’ Crooks been here a long time. This’s the first time I ever been in his room.”

– Já tô aqui faz um tempão, – (...). – E o Crooks já tá aqui faz um tempão. Mas é a primeira vez que piso nesse barracão.

“Guys don’t come into a colored man’s room very much. Nobody been here but Slim. Slim an’ the boss.”

– Os cara num vem muito em barracão de homem de cor. Ninguém nunca que veio aqui, só o Slim. O Slim e o patrão.

“Slim’s as good a skinner as I ever seen.”

– O Slim é o melhor trabalhador que eu já vi.

“About them rabbits.”

– Dos coelho.

“I got it figured out. We can make some money on them rabbits if we go about it right.”

– Já pensei. A gente pode ganhar dinheiro co’s coelho se a gente fazer direito.

“But I get to tend ’em,” (...). “George says I get to tend ’em. He promised.”

– Mas eu vou cuidar deles, – (...). O George disse que eu vou cuidar eles. Ele prometeu.

“You guys is just kiddin’ yourself. You’ll talk about it a hell of a lot, but you won’t get no land. You’ll be a swamper here till they take you out in a box. Hell, I seen too many guys. Lennie here’ll quit an’ be on the road in two, three weeks. Seems like ever’ guy got land in his head.”

– Cêis fica só é brincando com cêis mesmo. Fica falando muito, mas num vão ter terra nenhuma. Cê vai ficar que nem peão até que eles leva tu num caixão. Caraca, já vi muitos cara. O Lennie aqui vai largar tudo e cair na estrada em duas, três semana. Parece que todos os cara só pensa nas terra.

Comentário: Aqui optamos por um pequeno acréscimo em “que nem peão varrendo o chão” por basicamente dois motivos. O primeiro deles é que traz o sentido do original para mais próximo do português e o segundo é que gostaríamos de aproveitar um pouco mais da linguagem coletada nas ruas, e a expressão “que nem” ou “que nem ó” é comumente usada.

“You God damn right we’re gonna do it. George says we are. We got the money right now.”

– Cê vai vê que a gente vai conseguir. O George diz que vai. E a gente já tem o dinheiro.

“Yeah?” (...). “An’ where’s George now? In town in a whore house. That’s where your money’s goin’. Jesus, I seen it happen too many times. I seen too many guys with land in their head. They never get none under their hand.”

– Ah, é? – (...). – E aonde tá o George agora? Na cidade num puteiro. É aonde seu dinheiro tá indo. Jesus! Já vi isso acontecer muito. Já vi muitos cara com as terra na cabeça. Mas nunca vi os cara com as terra nas mão.

“Sure they all want it. Everybody wants a little bit of land, not much. Jus’ som’thin’ that was his. Somethin’ he could live on and there couldn’t nobody throw him off of it. I never had none. I planted crops for damn near ever’body in this state, but they wasn’t my crops, and when I harvested ’em, it wasn’t none of my harvest. But we gonna do it now, and don’t make no mistake about that. George ain’t got the money in town. That money’s in the bank. Me an’ Lennie an’ George. We gonna have a room to ourself. We’re gonna have a dog an’ rabbits an’ chickens. We’re gonna have green corn an’ maybe a cow or a goat.”

– Claro que eles quer. Todo mundo quer uma terrinha, não muito. Alguma coisinha pra chamar de sua. Alguma coisinha pra se viver e ninguém num ia poder enxotar a gente. Eu nunca tive. Já plantei pra muito diabo de gente nesse estado, mas num era meus grão, quando eu colhi

eles, num era minha colheita. Mas a gente vai ter agora e num vai fazer errado. O George num foi gastar o dinheiro na cidade. O dinheiro tá no banco. Meu e do Lennie e do George. A gente vai ter um quarto pra gente. A gente vai ter cachorro e uns coelho e umas galinha. A gente vai ter milho verde e inté uma vaca e uma cabra.

“You say you got the money?”

– Cê disse que cêis têm o dinheiro?

“Damn right. We got most of it. Just a little bit more to get. Have it all in one month. George got the land all picked out, too.”

– O diabo que sim. A gente tem quase tudo, só falta um pouquinho a mais. A gente vai ter tudo em um mês. O George já escolheu as terra também.

Comentário: Mais uma vez nos vimos diante de um impasse tradutório. Por um lado, não soa muito natural para um brasileiro falar “o diabo que sim”, mas por outro lado se não traduzirmos assim, perdemos a blasfêmia. Poderíamos ter novamente usando “caramba” ou “caraca” que são eufemismos para “caralho”, como já dissemos anteriormente. Nesta fala específica, optamos por “diabo” mesmo.

“I never seen a guy really do it,” (...). “I seen guys nearly crazy with loneliness for land, but ever’ time a whore house or a blackjack game took what it takes.” (...) “... If you ... guys would want a hand to work for nothing—just his keep, why I’d come an’ lend a hand. I ain’t so crippled I can’t work like a son-of-a-bitch if I want to.”

– Nunca vi ninguém conseguir, – (...). – Já vi uns cara louco e doido pra ter umas terra, mas toda hora um puteiro ou jogatina tomava o dinheiro deles. – (...). – E... se cêis quiser uma ajuda pra trabalho sem ganhar nada... só o sustento, ai, caramba, eu podia dar uma mãozinha. Num sou tão alejado assim que num posso trabalhá que nem um filho da puta se eu quero.

Comentário: O vocábulo *loneliness* parece deslocado nessa fala se entendido em seu sentido primário. No entanto, entendemos que nesse caso *loneliness* seja uma forma de dizer *longing for* que é sentir um desejo grande por algo, ter muita esperança de que algo aconteça desejável no futuro, estar ansioso por algo. Desta forma optamos por traduzir “louco e doido” para ter algo, no caso, terras.

Nesse instante, a esposa de Curley aparece procurando pelo marido e conversa com Crooks, Candy e Lennie.

“Any you boys seen Curley?”

– Meninos, cêis viram o Curley?

“Curley ain’t been here,” (...).

– O Curley num veio aqui, – (...).

“They left all the weak ones here,” (...). “Think I don’t know where they all went? Even Curley. I know where they all went.”

– Eles largaram só os fracote aqui, – (...). – Pensa que eu num sei aonde foi todo mundo? Até o Curley. Eu sei aonde foi todo mundo.

“Then if you know, why you want to ast us where Curley is at?”

– Então se sabe por que que veio aqui perguntar aonde o Curley tá?

Comentário: É comum em português brasileiro a confusão com “onde” e “aonde”. É muito comum o uso de “aonde” com o verbo “estar”, por exemplo, o que quebra a norma culta padrão.

“Funny thing,” (...). “If I catch any one man, and he’s alone, I get along fine with him. But just let two of the guys get together an’ you won’t talk. Jus’ nothing but mad.” (...). “You’re all scared of each other, that’s what. Ever’ one of you’s scared the rest is goin’ to get something on you.”

– Engraçado, – (...). – Se eu vejo um cara sozinho, eu converso bastante com ele. Mas se dois cara tão junto nenhum vai falar nada. Ficam quieto. – (...). – Cêis tem tudo medo um do outro, isso é que é. Cêis tudo tem medo do que o resto vai fazer co’ cêis.

“Maybe you better go along to your own house now. We don’t want no trouble.”

– É melhor cê ir andando pra tua casa agora. Num queremos problema.

“Well, I ain’t giving you no trouble. Think I don’t like to talk to somebody ever’ once in a while? Think I like to stick in that house all time?”

– Tá, num tô criando problema. Acha que num gosto de conversar de vez em quando? Acha que gosto de ficar trancada em casa o tempo todo?

“You gotta husban’. You got no call foolin’ aroun’ with other guys, causin’ trouble.”

– Cê tem marido. Cê num tem que ficar com bobagem com os outros cara, criando problema.

“Sure I got a 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. Think I’m gonna stay in that two-by-four house and listen how Curley’s gonna lead with his left twice, and then bring in the ol’ right cross? ‘One-two’ he says. ‘Jus the ol’ one-two an’ he’ll go down.” (...). “Say– what happened to Curley’s han’?”

– Claro que tenho marido. Cêis tudo viram ele. Cara legal, né? Fica o tempo todo dizendo o que ele vai fazer co’s cara que ele num gosta, e ele num gosta de ninguém. Acha que vou ficar naquela casa minúscula e ficar ouvindo como que o Culey vai usar a esquerda duas vez e então a direita? ‘Um-dois’ ele fala. Só um-dois e o cara cai. – (...). – Diz aí, o que foi com a mão do Curley?

Nessa fala a esposa de Curley se refere ao fato de Curley estar com a mão machucada. Curley anteriormente provocou Lennie que, acuado, acabou batendo em Curley e esmigalhando sua mão. Para disfarçar, Curley disse que quebrou a mão em uma máquina.

“Why... Curley ... he got his han’ caught in a machine, ma’am. Bust his han’.

– Ué? O Curley... ele prendeu a mão numa máquina. Esmigalhou a mão.

“Baloney! What you think you’re sellin’ me? Curley started som’pin’ he didn’t finish. Caught in a machine–baloney! Why, he ain’t give nobody the good ol’ one-two since he got his han’ bust. Who bust him?”

– Lorota! Cêis acha que me engana? O Curley começou alguma briga e num terminou. Prendeu numa máquina, aí que paia! Ora, ora, ele num mandou o tal um-dois dele desde que arrebitou a mão. Quem que arrebitou ele?

“Got it caught in a machine.”

– Prendeu numa máquina.

“Awright,” (...). “Awright, cover ’im up if ya wanna. Whatta I care? You bindle bums think you’re so damn good. Whatta ya think I am, a kid? I tell ya I could of went with shows. Not jus’ one, neither. An’ a guy tol’ me he could put me in pitchers...” (...) “–Sat’iday night.

Ever’body out doin’ som’pin’. Ever’body! An’ what I am doin’? Standin’ here talkin’ to a bunch of bindle stiffs—a nigger an’ a dum-dum and a lousy ol’ sheep—an’ likin’ it because they ain’t nobody else.”

– Tá, tá, – (...). Pode proteger ele. Que me importa. Vocês, peão, acha que é bonzão. Cêis acha que sou o quê? Criancinha? Vou falar que eu podia até fazer shows. Nem um só, um monte. Um cara uma vez me falou que ia me levar pro cinema... – (...). – Sábado de noite. Todo mundo saiu e vai fazer alguma coisa. Todo mundo! E eu? Tô fazendo o quê? Tô aqui conversando com um bando de caipira, um crioulo, um retardado e um velho cheio de piolho, e tenho que gostar porque num tem mais ninguém.

Comentário: Nesta passagem a esposa de Curley usa *nigger* de forma extremamente ofensiva, portanto, usamos a tradução “crioulo”. Além disso, temos uma sequência de jargões do politicamente incorretos (caipira, crioulo, retardado).

Nesse momento, Candy reage à ofensa.

“I had enough,” (...). “You ain’t wanted here. We told you you ain’t. An’ I tell ya, you got floozy idears about what us guys amounts to. You ain’t got sense enough in that chicken head to even see that we ain’t stiffs. S’pose you get us canned. S’pose you do. You think we’ll hit the highway an’ look for another lousy two-bit job like this. You don’t know that we got our own ranch to go to, an’ our own house. We ain’t got to stay here. We gotta house and chickens an’ fruit trees an’ a place a hundred times prettier than this. An’ we got fren’s, that’s what we got. Maybe there was a time when we was scared of gettin’ canned, but we ain’t no more. We got our own lan’, and it’s ours, an’ we c’n go to it.”

– Já chega! – (...). – Ninguém te chamou aqui. A gente num te quer aqui. E vou te dizer, cê tem uma ideia muito tosca da gente nessa cabeça de galinha. Cê num consegue ver que a gente num é peão vagabundo. Manda a gente embora, então. Vai, tenta! Cê acha que a gente ia ficar procurando outro trabalho míxu que nem esse? A gente ia pro nosso próprio rancho, que a gente tem nossa casa. A gente num ia ficar aqui. A gente tem casa e umas galinha e pomar e um lugar mil vez melhor que aqui. E a gente tem amigo. É o que a gente tem. Pode ser que antes a gente tinha medo de ser mandado embora e ficar sem trabalho, mas agora não. A gente tem nossa terra, e é nossa, e a gente pode ir lá.

Comentário: Míxu é uma redução para mixuruca, que é bem informal.

“Baloney,” (...). “I seen too many guys. If you had two bits in the worl’, why you’d be in gettin’ two shots of corn with it and suckin’ the bottom of the glass. I know you guys.”

– Ai, que paia! – (...). – Já vi muitos cara que nem vocês. Se tu tinha umas terra então pra que ficar colhendo milho e raspando o fundo do tacho? Sei como cêis é.

Comentário: Não hesitamos aqui em misturar o “tu” e o “vocês”, a exemplo das falas coletadas nas ruas.

“I might of knew,” (...). “Maybe you just better go along an’ roll your hoop. We ain’t got nothing to say to you at all. We know what we got, and we don’t care whether you know it or not. So maybe you better jus’ scatter along now, ’cause Curley maybe ain’t gonna like his wife out in the barn with us ’bidle stiffes.”

– Já devia de saber, – (...). – Talvez seja melhor cê ir andando e rebolar sua bunda em outro lugar. A gente num tem que te dizer nada. A gente sabe o que tem e num se importa se tu sabe ou num sabe. Talvez é melhor cê ir chispando daqui, que o Curley num vai gostar de ver a mulher dele se metendo no barracão dos peão.

“Where’d you get them bruises on your face?”

– Aonde é que cê machucou a cara?

Aqui a mulher de Curley fala com Lennie. Ao brigar com Curley, Lennie machucou o rosto.

“Who-me?”

– Quem? Eu?

“Yeah, you.”

– É, tu.

Candy interveio em defesa de Lennie.

“He got his han’ caught in a machine,” (...).

– Ele machucou a mão numa máquina.

“O.K. Machine. I’ll talk to you latter. I like machines.”

– Ah, tá. Máquina. Falo com tu depois. Gosto de máquinas.

“You let this guy alone. Don’t you do no messing aroun’ with him. I’m gonna tell George what you says. George won’t have you messin’ with Lennie.”

– Cê deixa esse cara em paz. Num vai se meter com ele. Vou contar pro George tudo que cê fica falando. O George num vai deixar tu se meter com Lennie.

“Who’s George?” (...). “The little guy you come with?”

– Quem é George? – (...). – Aquele carinha que anda com tu?

“That’s him,” (...). “That’s the guy, an’ he’s gonna let me tend the rabbits.”

– Esse aí, – (...). – É esse cara e ele vai deixar eu cuidar dos coelho.

Comentário: Mais uma ocorrência em inglês que não poderia ficar sem comentário devido à sua complexidade para tradução. *To tend* é tomar conta, tratar de, vigiar, cuidar, tomar conta de. Termo aparentemente simples, e, de fato, é. No entanto, é muito comum no Brasil falarmos algo do tipo “que gatinho ou cachorrinho lindo, deixa eu passar a mão?” ou conversando com uma criança “o cachorrinho não faz nada, pode passar a mãozinha!” No texto original, Lennie gostava de tocar o animal e sentir o macio da pelagem, esse é o cuidar que Lennie quer. No entanto, nada convincente seria um homenzarrão dono de uma verdadeira manopla como Lennie dizer “passar a mãozinha nos coelhos”. Mesmo porque na história só de “passar a mãozinha” Lennie acaba por matar os animais, apertando-os. Por esse motivo, esse foi um bom desafio neste trabalho.

“Well, if that’s all you want, I might get a couple of rabbits myself.”

– Bom, se é isso só que cê quer, eu bem que posso ter uns coelho também.

“I had enough,” (...). “You got no rights comin’ in a colored man’s room. You got no rights messing around in here at all. Now you jus’ get out, an’ get out quick. If you don’t, I’m gonna ast the boss not to ever let you come in the barn no more.”

– Já chega, – (...). – Cê num tem os direito de entrar no quarto de um homem de cor. Cê num tem os direito de se meter aqui. Agora sai, e sai rapidinho. Se num sair, eu vou falar com o patrão pra ele num deixar mais cê vim nos barracão.

“Listen, Nigger,” (...). “You know what I can do to you if you open your trap?” (...).
 “You know what I could do?”

– Escuta aqui, crioulo, – (...). – Cê sabe que eu posso fazer com tu se tu quiser montar armadilha pra mim? – (...). – Cê sabe que eu posso fazer?

“Yes, ma’am.”

– Sei, sim, senhora.

“Well, you keep your place then, Nigger. I could get you strung up on a tree so easy it ain’t even funny.”

– Então se coloca no teu lugar, Criôlo. Eu podia fazer tu ficar pendurado numa árvore tão fácil que nem ia ter graça.

“Yes, ma’am.”

– Sim, senhora.

“If you was to do that, we’d tell,” (...). “We’d tell about you framin’ Crooks.”

– Se tu fazia isso, a gente contava, – (...). – A gente contava que cê ameaçou o Crooks.

“Tell an’ be damned,” (...). “Nobody’d listen to you, an’ you know it. Nobody’d listen to you.”

– Conta e que se dane, – (...). – Ninguém ia ouvi, e tu sabe. Ninguém ia ouvir.

Comentário: Pensamos em traduzir *be damned* por “que se foda”, em um primeiro momento. No entanto, após reflexão e negociação de sentido entre a tradução e o leitor, consideramos que o palavrão seria muito carregado para a expressão do texto de origem. Em contrapartida, “que se foda” seria bem o estilo da personagem. Optamos pela não superinterpretação (ECO, 2012) que talvez manipulasse a personagem e mantivemos “que se dane”.

“No...” (...). “nobody’d listen to us.”

– Não... – (...). – Ninguém ia ouvir a gente.

“I wisht George was here. I wisht George was here.”

– Queria que o George tava aqui. Queria que o George tava aqui.

“Don’t you worry none,” (...). “I jus’ heard the guys comin’ in. George’ll be in the bunk house right now, I bet.” (...). “You better go home now,” (...). “If you go right now, we won’t tell Curley you was here.”

– Num preocupa, não, – (...). – Acabei de ouvi os cara chegando. O George já vai vim pro alojamento, aposto. – (...). – Melhor cê ir pra casa agora, – (...). – Se tu vai pra casa agora a gente num conta pro Curley que cê tava aqui.

“I ain’t sure you heard nothing.”

– Num tenho certeza que cêis ouviu nada.

“Better not take no chances,” (...). “If you ain’t sure, you better take the safe way.”

– Melhor num arriscar, – (...). – Se num tem certeza, então melhor garantir.

“I’m glad you bust up Curley a little bit. He got it comin’ to him. Sometimes I’d like to bust him myself.”

– Tô contente que cê socou o Curley. Ele tava é querendo mesmo. Às vezes eu mesma quero socar ele.

“Was that the truth what you said about the guys come back?”

– Verdade que cê ouviu os cara voltar?

“Sure. I heard ’em.”

– Claro, ouvi eles.

“Well, I didn’t hear nothing.”

– Bom, eu num ouvi nada.

“The gate banged,” (...), “Jesus Christ, Curley’s wife can move quiet. I guess she had a lot of practice, though.”

– O portão bateu, – (...), – Jesus, a mulher do Curley anda na maciota. Aposto que tem uma baita prática.

“Maybe you guys better go,” (...). “I ain’ sure I want you here no more. A colored man got to have some rights even if he don’t like ’em.”

– Talvez é melhor cêis ir, – (...). – Num quero mais cêis aqui. Um homem de cor tem que ter direitos até se num gosta deles.

“That bitch didn’t ought to of said that to you.”

– Aquela vaca num tinha que falar nada daquilo pr’cê.

“It was nothing,” (...). “You guys comin’ in an’ settin’ made me forget. What she says is true.”

– Num é nada, – (...). – Cêis vem aqui e conversa e senta aqui e faz eu esquecer. O que ela fala é verdade.

“Lennie. Oh, Lennie. You in the barn?”

– Lennie! Ei, Lennie. Tá no celeiro?

“It’s George, (...), “Here, George. I’m right in here.”

– É o George, – (...), – Aqui, George. Tô aqui.

“What you doin’ in Crooks’ room. You hadn’t ought to be in here.”

– Que que cê tá fazendo no barracão do Crooks. Cê num tinha que tá aqui.

Agora que George chegou, ele conversa com Crooks, dizendo que este não deveria ter deixado Lennie entrar em seus aposentos.

“I tol’ ’em, but they come in anyways.”

– Eu falei, mas eles veio mesmo ansim.

Comentário: “Ansim”, a exemplo de “despois” são ocorrências comuns de oralidade em falantes do português brasileiro de acordo com Amadeu Amaral (1920, p. 75) “ANSIM, *assim*, adv. Forma popular em todo o Brasil com o *a* nasalizado por influência de -im”.

“Well, why’n’t you kick ’em out?”

– E por que cê num chutou eles pra fora?

I di’n’t care much,” (...). “Lennie’s a nice fella.”

– Num liguei muito, não, – (...). – O Lennie é um cara legal.

Candy entra na conversa e revela que estavam conversando sobre o sonho de ter suas próprias terras.

“Oh, George! I been figurin’ and figurin’. I got it doped out how we can even make some money on them rabbits.”

– Ei, George! Eu tava aqui pensando e pensando. Descobri como é que a gente pode ganhar dinheiro com esses treco de coelho.

“I thought I tol’ you not to tell nobody about that.”

– Pensava que falei pra cê num comentar nada disso com ninguém.

“Didn’t tell nobody but Crooks.”

– Num falei nada pra ninguém, só o Crooks.

“Well you guys get outta here. Jesus, seems like I can’t go away for a minute.”

– Cêis cara sai tudo daqui. Caramba, parece que num posso nem sair um minuto.

A cena termina com Crooks falando com Candy já imaginado que irá se juntar a George, Lennie e Candy na fazenda deles.

“Candy!”

– Candy!

“Huh?”

– Hã?

“’Member what I said about hoein’ and doin’ odd jobs?”

– Cê lembra que eu te falei pr’cê de uns trabalhinho aqui outro ali pra mim fazer?

Comentário: *Hoein’* na verdade é um termo usado que vem do substantivo *hoe*, que é uma espécie de enxada, usado na lavoura para preparar a terra antes do plantio. Aqui tem o sentido de fazer vários trabalhos, serviços. Além disso fizemos uso de “pra mim fazer” que é muito comum em linguagem falada no Brasil.

“Yeah,” (...). I remember.”

– É, – (...). – Lembro.

“Well, jus’ forget it,” (...). “I didn’t mean it. Jus’ foolin’. I wouldn’t want to go no place like that.”

– Ah, bom, esquece, – (...). – Tava só brincando. Num ia querer mesmo ir prum lugar que nem aquele.

“Well, O.K., if you feel like that. Goodnight.”

– Ah, tá bom, se prefere assim. Boa noite.

Assim termina a quarta parte da novela. Apresentamos acima uma proposta de tradução e, da mesma forma com que compilamos e analisamos a porcentagem dos recursos gráficos para representar oralidade usados por Steinbeck, compilamos a porcentagem dos recursos gráficos que utilizamos para representar oralidade em português brasileiro, apresentados a seguir.

Utilizamos as mesmas categorias com as quais diferenciamos os recursos usados em inglês quais sejam:

A – ortografia fora da norma culta padrão

B – sintaxe informal e/ou fora da norma culta padrão

C – interjeições, vocábulos muito informais e vocábulos ofensivo de baixo calão.

E assim sendo, o gráfico de barras abaixo, ilustra as principais categorias de análise de oralidade e a porcentagem em que foram empregadas na tradução.

Gráfico 2: representação gráfica de marcas de oralidade no texto traduzido.

Fonte: Gráfico elaborado pela autora.

Na tradução para o português brasileiro, contamos o total de 1.777 ocorrências. A categoria A apareceu 496 vezes, o que corresponde a 27,91% do total, a categoria B apareceu 1103 vezes, correspondendo a 62,07% do total e a categoria C apareceu 178 vezes, o que corresponde a 10,02% do total.

No caso da tradução para o português brasileiro ainda consideramos uma quarta categoria, categoria D que se refere a usos de vocábulos estrangeiros ou estrangeirizados, que contamos 26 casos. Essa última categoria não foi utilizada para efeitos de comparação entre os dois idiomas, mas a consideramos importante a título de ilustração porque nossa intenção foi também a de manter um texto traduzido que trouxesse aspectos do estrangeiro, como foi discutido anteriormente. Esses vocábulos estrangeiros se exemplificam por *ketchup*, rancho, que não é usual em português brasileiro, normalmente usamos sítio ou fazenda, e por milha, que usamos no contexto de viagem aérea, mas não por estradas, contexto no qual é mais usual em português brasileiro o quilômetro.

Na conclusão a seguir analisaremos com mais detalhes os efeitos de sentido causado com o uso das categorias acima, além de uma breve comparação entre os idiomas.

CONCLUSÃO – E AGORA, LEITOR? É EFEITO QUE FALA, NÉ?

Ao longo de todos esses meses envolvidos com a pesquisa que resultou no presente trabalho, algumas questões acerca de língua propriamente dita, seu uso – principalmente na forma oral –, e a cultura que a língua reflete foram suscitadas. Em um primeiro momento, a comparação das estatísticas concernentes aos recursos utilizados pode nos contar um pouco sobre cada um dos idiomas e as perdas sofridas na tradução e possíveis compensações.

Para o texto escrito em inglês, os dados nos trazem que os recursos gráficos utilizados por Steinbeck, acerca de representação de oralidade por ortografia fora da norma culta padrão (denominada categoria A neste trabalho) ocorrem em maior porcentagem, 39,42%, ao mesmo tempo em que a mesma categoria de representação para o português brasileiro ocorreu 27,91% das vezes, sempre considerando o total de recursos diferentes utilizados para representar oralidade. Essa maior porcentagem em inglês pode ser explicada porque talvez a língua inglesa seja mais maleável em termos de juntar palavras para representá-las graficamente uma vez que um mesmo som em inglês pode ser grafado com consoantes ou vogais ou até encontros vocálicos diferentes, ou pelo menos, com mais diversificação do que o português brasileiro, ou até mesmo para representar uma possível pronúncia.

Podemos ilustrar essa explicação com o uso descrito acima em *outta* (*out of*). Nesse caso, Steinbeck usa a letra “a” para juntar duas preposições *out* e *of*, grafando *outta*, ainda se utilizando da vogal “t” duas vezes. Ao afirmarmos que possivelmente a língua inglesa seja mais flexível nesse sentido, estamos pensando sobre o número de diferentes casos de recursos gráficos para ortografia listados em inglês, ou seja, categorizamos 14 casos: *A.1 (i) a (vi)*, *A.2*, *A.3 (i) a (vi) e A.4*.

Entretanto para o português brasileiro, os casos de ortografia fora da norma culta padrão para representar oralidade são “pretextos” para compensar perdas sofridas na tradução e não um traço de oralidade marcante propriamente dito, mas um traço que quase passa despercebido pelo falante do português brasileiro, pois, por exemplo, no discurso oral cotidiano, não é muito usual um falante do português brasileiro dizer o “r” final do verbo em “vamos jantar” ou vamos sentar”, soamos como “jantá” ou “sentá”. No entanto, já explicamos que não utilizamos muito esse recurso para não sobrecarregar o texto gráfica e visualmente. Exemplo de casos de português brasileiro grafado fora da norma culta padrão incluem “cum” em vez de “com” e “num” em vez de “não”, justamente por não precisarem de acento agudo para caracterizar a fuga à norma. Alguns casos como em “co’s” representando “com os” ou “referro” representando “ferreiro” serviram de compensações para perdas sofridas.

Quando tratamos de analisar o que denominamos neste trabalho categoria B, concernente ao recurso de quebra da norma culta padrão em sintaxe ou sintaxe informal, notamos que no português brasileiro, essas ocorrências foram mais frequentes. Encontramos 47,29% no texto em inglês e utilizamos 62,07% no texto traduzido, sendo uma diferença de aproximadamente 76% a mais no texto em português brasileiro. Tal diferença pode ser explicada pelo tipo de desvio à norma usado em português brasileiro como forma de compensações por perdas sofridas na tradução tanto em relação à ortografia e recurso *eye dialect* utilizado por Steinbeck em inglês quanto em relação a recursos gramaticais não normativos. Tomemos, por exemplo, o caso do desvio à norma culta padrão inglesa com o uso de dupla negativa, perdida em português, que pode ter sido compensada com qualquer outro recurso no idioma de chegada. Por exemplo, no texto de partida encontramos

*“You **never** had **none**, you crazy **bastard**. I got both **of** ‘em here. [**Do you**] Think I’d let you carry your own work card?”*

no qual vemos ocorrer dupla negativa em inglês (recurso categorizado como B neste trabalho), além de *bastard* (recurso categorizado como C neste trabalho) e *of ‘em* (*of them*, recurso categorizado como A neste trabalho) e finalmente, *think* para *do you think* no qual *do you* está elíptico uma vez (recurso categorizado como B neste trabalho), pois trata-se de oralidade, aceito em inglês em contexto informal. No excerto temos portanto uma ocorrência da categoria A, duas ocorrências da B e uma da C.

Para a tradução utilizamos

– **Cê** nunca teve, **imbecil**. Tenho as duas aqui. **Cê** acha que eu ia deixar **cê** carregar sua **cartera** de trabalho?

no qual ocorre a categoria B, aqui denominada, em três momentos com “cê”, além de uma vez o recurso categorizado como C com “imbecil” e uma vez o recurso categorizado como A com “cartera”. Assim percebemos que há mais ocorrência do recurso categorizado como B no português brasileiro do que no inglês, pois temos uma ocorrência da categoria A, três da categoria B e uma da C.

Em seguida na história aparece a fala de Lennie

“I... I thought I put it in my pocket.”

na qual não ocorre nenhum desvio tampouco a fala contém marcação de oralidade, mas é simplesmente uma fala. No entanto, um dos recursos de agramaticalidade utilizados na tradução para o português brasileiro se refere ao uso não normativo do modo subjuntivo. Assim a fala foi traduzida por

– Eu... eu **achei** que **pus** no meu bolso.

Na tradução acima, ocorre a categoria B, de acordo com a categorização empregada neste trabalho, porque “eu **achei** que **pus**” substituiu “eu achei que havia posto” do português normativo. Temos, então, mais um caso da categoria B no português brasileiro que não apareceu no texto de origem em inglês.

Nossa conclusão é de que a categoria B no português brasileiro é mais flexível em termos de poder ser quebrada em mais variados aspectos, refletindo o uso cotidiano que as pessoas fazem da língua e, assim, traz mais verossimilhança com o idioma de chegada falado do que marcar oralidade com sinal de acentuação gráfica, que é a categoria A, neste trabalho.

O falante do português no Brasil se vale bastante da não concordância de número no sintagma nominal, como em “os coelho”, que, por sua vez não aparece no inglês *the rabbits*, o que também faz o uso da categoria B em português brasileiro ser mais frequente do que em inglês. Outra ocorrência relevante é o uso em português brasileiro do artigo definido antecedendo nomes próprios, **o** Slim, **o** Curley etc., traço de oralidade no português falado principalmente no estado de São Paulo, que não é recurso de uso de gramática informal em inglês.

Percebemos que os recursos categorizados como B no português brasileiro deram conta de compensar, em maior ou menor grau, as marcações gráficas contidas no texto em inglês. Na tradução em português brasileiro, utilizamos principalmente os seguintes recursos na categoria B:

- a) pronomes pessoais “cê”, “cêis”, “a gente”, “tu” concordando ou não com o verbo;
- b) não concordância em número;
- c) artigo definido antecedendo nomes próprios;
- d) uso não normativo do subjuntivo;
- e) uso de “que nem”, “que nem ó”, por exemplo, para comparações ou exemplificações.

Tais ocorrências trouxeram de forma satisfatória e razoável a verossimilhança almejada, sem, no entanto, caricaturar o texto escrito com demasiadas acentuações gráficas, mas apenas o que julgamos suficiente para o objetivo proposto neste trabalho.

Ainda resta e vale comentar outra questão que pode suscitar reflexão acerca de oralidade propriamente dita. Notamos com bastante frequência, inclusive entre as alunas do grupo do qual resultou a polêmica envolvendo a linguagem empregada por Steinbeck, certa resistência daqueles que se consideram mais cultos em usar a língua com suas características informais de oralidade quando o contexto e o registro assim permitem. Ainda encontramos no convívio com alguns amigos e familiares em geral certa resistência ao “levar ela”, por exemplo, em vez de “levá-la”. Por que a oralidade informal causa constrangimento? Seria receio de soar inculto ou

não educado ou não escolarizado? Seria certa culpa em não usar a norma culta que porventura foi aprendida na escola em alguns casos até com certo grau de dificuldade? Seria querer ainda usar a língua como instrumento opressor de classes? Tais respostas estão fora do escopo do presente trabalho, no entanto, pensar sobre elas é relevante para a sociedade de forma geral, afinal para “qualquer ruptura da tradição à norma culta, há reação” (LEITE, 2006, p. 180).

E o tradutor? Como pode este realizar seu ofício e o quanto pode ou quer interferir nessa oralidade ou nessa cultura oral? Lenita Esteves (2014, p. 298) discute que a “tradução inevitavelmente cria uma representação do outro para a cultura alvo”. Nesse sentido, acreditamos ser papel ou “tarefa do tradutor” (BENJAMIN, 2013), lançando mão do jargão benjaminiano para ilustrar a nossa ideia, trazer para o mundo e a cultura dele o mundo e a cultura do autor que traduz, de modo a compartilhar com seu leitor o mundo estrangeiro. Em outras palavras, trazer a “linguacultura” do estrangeiro para o texto alvo. No entanto, ainda permanece a questão de como fazê-lo.

Acreditamos que o tradutor mereça ter a liberdade de tratar o texto fonte da forma que melhor lhe convenha. Talvez essa situação ideal nem sempre seja possível, mas também essa é uma discussão fora do escopo deste trabalho. Aqui tentamos aproximar o texto fonte do leitor alvo de forma semelhante com que o autor o concebeu. Semelhante em termos de efeito de sentido, não literalidade, que acreditamos não caber nesta obra. A fim de obter tal efeito, prestamos muita atenção às pessoas nas ruas e como falam. Obviamente consideramos aqui que apenas observamos falas das pessoas nas ruas em duas cidades (Santos/SP e São Paulo/SP), o que está longe de caracterizar a fala do povo brasileiro de forma geral, mas essa caracterização em um só trabalho seria demasiadamente pretensiosa, haja vista a extensão territorial e cultural do nosso país. Da mesma forma, tal amostra utilizada caracteriza fala contemporânea, também não exatamente representando o português brasileiro oral de 1937, época em que o livro de Steinbeck foi publicado.

Acreditamos que tal discussão sobre alfabetização e escolarização possa contribuir para o entendimento da linguagem usada na história e aquela usada na tradução, no sentido de que as personagens da história são alfabetizadas, porém não são escolarizadas. As personagens falam do seu modo, seja usando a linguagem *vernacular* em inglês ou com seus discursos marcados graficamente, mas se fazem entender, a despeito da não escolarização. Quanto à linguagem coletada nas ruas, não podemos afirmar se as pessoas eram alfabetizadas ou até mesmo escolarizadas, visto que não as entrevistamos, no entanto, elas se fizeram igualmente entender. Essa linguagem, direta ou indiretamente, inspirou a linguagem empregada na tradução, principalmente porque ressaltou a questão da necessidade de prestar atenção e estar

ciente de como usamos nosso próprio idioma, pois, muitas vezes, nem prestamos atenção em “como falamos”. Além disso, essa discussão ajuda a talvez compreender o preconceito quanto à forma de falar “errado” como reclamavam as alunas na aula em que usei o livro de Steinbeck. Não seria uma forma de estigmatizar o outro que, pelas mais variadas razões, não tiveram acesso à educação formal e isso incomoda? Fica a reflexão.

Um pouco frustrante foi o fato de não ter sido possível aproveitar mais dos exemplos de oralidade nas falas das pessoas nas ruas, muito provavelmente porque o contexto das falas na narrativa não permitiu que as falas coletadas nas ruas fossem mais bem aproveitadas. Não obstante e guardadas as devidas proporções, o resultado foi satisfatório para o que propusemos neste trabalho desenvolver, ou seja, trazer a oralidade presente na novela de Steinbeck para o português brasileiro de forma a não sobrecarregar ou caricaturar o texto alvo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGAR, M. **Language Shock – Understanding the Culture of Conversation**. New York: Harper Collins, 2002
- AMARAL, A. **O dialeto caipira**. Casa Editora “O Livro”: São Paulo, 1920
- AZEVEDO, M. M. **Vozes em Branco e Preto: A Representação Literária da Fala Não-padrão**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003
- BATISTA, L. “Hoovervilles, as favelas da Grande Depressão americana”. Disponível em <http://brasil.estadao.com.br/blogs/arquivo/hoovervilles-as-favelas-da-grande-depressao-americana/>. Acesso em 30.03.2018
- BERMAN, A. **A tradução e a letra ou o albergue do longínquo**. Tradução de Marie-Hélène Catherine Torres, Mauri Furlan e Andréia Guerrini. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007
- BENJAMIN, W. “A tarefa do tradutor”. In GAGNEBIN, Jeanne Marie (org.) **Escritos sobre mito e linguagem**. Tradução de Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Duas Cidades Editora 34, 2013
- BRETT, D. *Eye Dialect: Translating the Untranslatable*. **AnnalSS 6, 2009. Lost in Translation. Testi e culture allo specchio**. Disponível em http://www.academia.edu/772710/Eye_Dialect_Translating_the_Untranslatable. Acesso em 30.11.2017
- BYGATE, M. **Speaking**. Oxford: Oxford University Press, 1995
- CAMPOS, O. et al. “Flexão Nominal: Indicação de Pluralidade no Sintagma Nominal”. In ILARI, Rodolfo (org.). **Gramática do Português Falado – Vol. II: Níveis de Análise Linguística**. 3 ed. Campinas: Editora da Unicamp, 1996
- CARVALHO, J. G. H. de. **Teoria da Linguagem**. Coimbra: Atlântida Editorial, 1967
- CARVALHO, S. P. P. de. **A Tradução de Variantes Dialectais. O Caso Camilleri. Desafios, Estratégias e Reflexões**. Rio de Janeiro: Transitiva, 2017
- CUDDON, J. A. **Dictionary of Literary Terms & Literary Theory**. London: Penguin Books, 1998
- CUNHA, C e CINTRA, L. **Nova Gramática do Português Contemporâneo**. 3 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001
- DeMOTT, R. “Working days and hours: Steinbeck’s writing of The Grapes of Wrath”. In LISCA, Peter and HEARLE, Kevin (ed.). **The Grapes of Wrath: Text and criticism**. New York: Penguin Books, 1997
- Dicionário UNESP do Português Contemporâneo**. Francisco S. Borba (org.). São Paulo: Editora UNESP, 2004

- D'ONOFRIO, S. **Forma e sentido do texto literário**. São Paulo: Ática Universidade, 2007
- ECO, U. **Quase a mesma coisa – Experiências de tradução**. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro e São Paulo: Editora Record, 2007
- _____. **Interpretação e Superinterpretação**. Tradução Editora Martins Fontes. 3 ed. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2012
- ESTEVES, L. M. R. **Atos de Tradução. Éticas, intervenções, mediações**. São Paulo: Humanitas, 2014
- EVEN-ZOHAR, I. “Polysystem Studies”. In **Poetics Today**, vol 11. n. 1. 1990
- FARIA, J. C. **Of Mice and Men, de John Steinbeck: A oralidade na literatura como problema de tradução**. 2009. 221f. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Letras, Universidade de Brasília, DF, 2009
- FÁVERO, L. L.; ANDRADE, M. L. C. V. O e AQUINO, Z. G. O. **Oralidade e escrita**. São Paulo: Cortez, 2009
- FONTENROSE, J. **John Steinbeck: An Introduction and Interpretation**. New York: Holt, Rinehart and Winston, INC., 1963
- GARCIA, Hamílcar de., NASCENTES, Antenor. **Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa. Edição Brasileira**. Rio de Janeiro: Editora Delta, 1958
- GALEMBECK, P. T. “O emprego do subjuntivo e de formas alternativas na fala culta”. IN PRETI, Dino (org.). **Estudos de Língua Falada – variações e confrontos**. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2006
- GONÇALVES, C. A. “Foco e topicalização: delimitação e confronto de estruturas”. **Revista Estudos da Linguagem**. Volume 7, 31-50, 1998. Disponível em <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/relin/article/view/2182>. Último acesso em 29.09.2019
- GRANGER, G. G. **Filosofia do estilo**. Tradução de Scarlett Zerbetto Marton. São Paulo: Perspectiva, 1974
- HAMBURGER, K. **A lógica da criação literária**. Tradução de Margot P. Malnic. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986
- HEWINGS. M. **Advanced Grammar in Use**. Cambridge: Cambridge University Press, 2014
- INSTITUTO ANTONIO HOUAISS. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2004
- KOCH, I. V. “Especificidade do texto falado”. In JUBRAN, Clélia Spinardi (org.). **Gramática do Português Culto Falado no Brasil. Volume I. A Construção do Texto Falado**. Ataliba T. de Castilho (coord.). São Paulo: Editora Contexto, 2015

- LEITE, M. Q. “Língua Falada: uso e Norma”. In PRETI, Dino (org.) **Estudos de Língua Falada. Variações e Confronto**. 3 ed. São Paulo: Associação editorial Humanitas, 2006
- LANE-MERCIER, G. “Translating the Untranslatable: The Translator’s Aesthetic, Ideological and Political Responsibility”. **Target International Journal of Translation Studies** 9:1 43-68. Amsterdam: John Benjamins, 1997
- Longman Dictionary of English Language and Culture**. Essex: Longman, 1992
- LUFT, C. P. **Língua e liberdade: por uma nova concepção da língua materna**. 2 ed. São Paulo: Editora Ática, 1993
- MARCUSCHI, L.A. “Oralidade e escrita”. **Revista Signótica**. Volume 9(1), 119-146, 1997
Disponível em <https://doi.org/10.5216/sog.v9i1.7396>. Último acesso em 25.07.2019
- MARTINS, C. S. **Vilém Flusser. A tradução na sociedade pós-histórica**. São Paulo: Humanitas, 2011
- MARX, K. e ENGELS, F. **Manifesto comunista**. Tradução de Álvaro Pina. In Manifesto Comunista. Osvaldo Coggiola (org.). São Paulo: Boitempo, 2017
- MINNICK, L. C. **Dialect and Dichotomy. Literary Representations of African American Speech**. The University of Alabama Press: Tuscaloosa, s.d.
- MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. 12 ed. São Paulo: Cultrix, 2004
- PAGANINI, C. “Traduzindo a variação linguística em três contos de Thomas Hardy”. In CAVENDISH, Sulei e VALOIS, Michelle (orgs.). **Teoria e Prática da Tradução Literária**. Recife: Editora UFPE, 2014
- PARINI, J. **John Steinbeck – Uma Biografia**. Tradução de Alda Porto e Marcos Santarrita. Rio de Janeiro e São Paulo: Editora Record, 1998
- PARROTT, M. **Grammar for English Language Teachers**. Cambridge: Cambridge University Press, 2002
- PERINI, M. A. **Gramática descritiva do português**. 4 ed. São Paulo: Ática, 2006
- PRETI, D. **Sociolinguística – os níveis de fala**. 6 ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1987
- RAMOS, V. L. **Será *Huckleberry Finn* mesmo um romance racista? – Uma análise da obra, de algumas de suas traduções e do discurso racial do século XIX em narrativas sobre escravos sob a luz da Linguística de Corpus**. 2018. 294f. Tese (Doutorado) – Departamento de Letras Modernas, Universidade de São Paulo, SP, 2018
- RULAND, R; BRADBURY, M. **From Puritanism to Postmodernism. A History of American Literature**. New York: Penguin Books, 1992

- SCHERRE, M.; DIAS, E. P.; ANDRADE, C.; MARTINS, G. F. “Variação dos pronomes “tu” e “você””. In MARTINS, Marco Antonio e ABRAÇADO, Jussara (orgs.). **Mapeamento sociolinguístico do português brasileiro**. São Paulo: Editora Contexto, 2015
- SCHLEIERMACHER, F. “On the Different Methods of Translating”. In SCHULTE, Rainer and BIGUENET, John (ed.). **Theories of Translation – An Anthology of Essays from Dryden to Derrida**. Translated by Waltraud Bartscht. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1992
- STEINBECK, J. **Of Mice and Men**. London: Penguin, 2006
- STEINBECH, J. **Ratos e Homens**. Tradução de Érico Veríssimo. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1940
- STEINBECH, J. **Ratos e Homens**. Tradução de Myriam Campello. Rio de Janeiro: Record, 1965
- STEINBECH, J. **Ratos e Homens**. Tradução de Ana Ban. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2005
- SWAN, M. **Practical English Usage**. Oxford: Oxford University Press, 1995
- SWAN, M. & WALTER, C. **Oxford English Grammar Course – Advanced**. Oxford: Oxford University Press, 2016
- TAMMARO, T. M. “Sharing Creation”. In HAYASHI, Tetsumaro (ed.). **John Steinbeck – The Years of Greatness, 1936 – 1939**. Tuscaloosa and London: The University of Alabama Press, 1993
- TIMMERMAN, J. H. “Power and Grace”. In HAYASHI, Tetsumaro (ed.). **John Steinbeck – The Years of Greatness, 1936 – 1939**. Tuscaloosa and London: The University of Alabama Press, 1993
- URBANO, H. **Oralidade na literatura (O caso Rubem Fonseca)**. São Paulo: Cortez Editora, 2000
- VIANNA, J. S. e LOPES, C. R. S. “Variação dos pronomes “Nós” e “A Gente””. In MARTINS, Marco Antonio e ABRAÇADO, Jussara (orgs.). **Mapeamento sociolinguístico do português brasileiro**. São Paulo: Editora Contexto, 2015
- VENUTI, Lawrence. **The Translator’s Invisibility**. London and New York: Routledge, 2002
- ZINN, H. **A People’s History of the United States**. New York: Harper Perennial, 2005
- Website Quilombohoje disponível em <<<http://www.quilombhoje.com.br/site/2018/03/16/afro-preto-ou-negro/>>>. Último acesso em 21 de novembro de 2019
- Website de Urban Dictionary disponível em <<http://www.urbandictionary.com>>. Último acesso em 04 de abril de 2020

APÊNDICE A – ENTREVISTA COM STEVEN LEE SORENSEN SOBRE *OF MICE AND MEN*

Participaram da conversa eu, Ana Lúcia (AL) e Steven Lee Sorensen (SL), conforme transcrita abaixo. Steven nasceu nos Estados Unidos, filho de mãe brasileira e pai estadunidense. Aos 47 anos tem uma extensa carreira como professor de inglês como língua estrangeira, sendo 10 anos no Brasil. Ele é graduado pela San Francisco State University em Bachelor of Arts in English em 1996. Também tem certificados específicos para ensino de inglês como língua estrangeira, sendo os principais CELTA – Certificate of English Language Teaching to Adults da Universidade de Cambridge obtido em 2015 e Anaheim University – TESOL Certification obtido em 2017.

AL: OK, Steven, primeiro muito obrigada por... por conversar comigo, dar esse tempo, dar essa oportunidade pra gente conversar sobre *Of Mice and Men*.

SL: *Oh, it's my pleasure!*

AL: (risos) OK, então vamos lá! Antes de eu te fazer qualquer pergunta, te perguntar alguma coisa, o que você tem a me dizer sobre o livro?

SL: Er... regarding the book. It's Steinbeck's arguably most successful novel...

AL: Hum, hum... I know...

SL: ... and it... it was regarded as the novel which first introduced realism in American literature. And I think that's one of the main reasons why it was awarded the Pulitzer for introducing this in writing something that was not only so touching, but so revelatory of a snapshot of an era which... which so vividly reproduces the life of someone who was living through The Great Depression... and I think that it's upon many things, upon the book that some are err.. some of which include loneliness, friendship err... the pursuit of a dream which is integral to the fabric of what makes America, America.

AL: Hum... wonderful.

SL: He touches upon the vein which resonates with many people... in the United States.

AL: Hum... Muitas pessoas compartilham essa opinião ou é alguma coisa... hum... meio que estudada, meio que é... é... mas idealizada, mas estudada. Uma coisa que foi estudada, uma coisa que foi registrada como uma coisa acadêmica? Essa visão?

SL: I don't necessarily think you need to be an academic to appreciate the themes in the book and that's why it makes it such a success. Because you can be someone who doesn't really think

academically or want to study the academic aspects of the book but is can still connect and resonate with you because of the themes and because of the touching story.

AL: Hum... hum...

SL: ... but, yes, of course, it's, it's one of the Pulitzer prizes and it's mandatory reading for many students in the United States, it has been studied extensively in the United States.

AL: Sim, eu sei que foi... esse livro foi um dos livros que... é... é... são usados em universidades pra quem estuda *languages* pra quem estuda essa área, você chegou a estudar formalmente esse livro na escola, na universidade, como foi a sua vivência com o livro?

SL: Not in university. I read this when I was in high school. It was high-school reading and we touched upon some of the themes, but it was quite superficial. I only re-read it hum... I think after university and once again before we did this interview.

AL: Hum... hum... OK, thank you. É... o que você tem a me dizer sobre a linguagem, o uso da língua, que ele faz da língua no *Of Mice and Men*, principalmente falando das personagens? A língua que ele usa nos diálogos?

SL: I think that we have to first differentiate between two terms which are studied when... when addressing *Of Mice and Men*. One is vernacular and the other is dialect.

AL: What's the difference?

SL: The difference, let's talk about what the definition of vernacular is. Vernacular is language which is unique to a particular group of people. So, it could be the vernacular *Of Mice and Men* is not only English, but it's also the vernacular or the words used by the characters, the vernacular used of people who are rural, migrant, farmers... they have their own words which are common to them, this is the vernacular that they use... perhaps the vernacular of someone who's suffering through The Great Depression. They might have terminology and words which are only known and used by and for them. You know, since language's such... since language is a living entity and is always evolving and so you... you can't escape... the reality that economics might also influence how people speak... the words, specific words that they use. So, that would be the vernacular. The specific words used by a group of people in a certain area or a certain job. For example, as teachers we have certain vernacular when we speak... when we are talking about students, when we are talking about academia, we have specific words, which only we understand and that's our vernacular. Now, another... hum... literary tool which he implements and uses incredibly well is dialect. Now, what is dialect? That has to do with the grammar the character uses. The intonation, the accent, the pronunciation... this is dialect, which is completely separate from vernacular.

AL: Como que você identifica nessa obra o dialeto? The dialect? (4:39)

SL: The dialect. Well, first of all here is used both dialect and vernacular brilliantly... and I want attribute the use of the dialect so... of the dialect so brilliantly to the novel's success. What is the use of the dialect here? We have to... we have to really delve into the characters to talk about the use of dialect. And I think he superficially uses the dialect to give the reader the impression that these are simple men. These are micro and farmers... these are workmen which have been affected by an economy which does not afford them the opportunity to have studied, it's has not afforded them the opportunity to own property, to have an education, to own books, all they have is a dream.

AL: Would you say that they didn't have access to formal education, higher education?

SL: Yeah, absolutely, yeah.

AL: Hum... that's the impression...

SL: And I'm not saying that they are necessarily dumb..

AL: No, no...

SL: Because George isn't neither is Slim. They're all... they're all quite smart in a way, but.. the way that they speak definitely gives the impression that they are uneducated, they're simple...

AL: Tem um.. um estudiosos, um teórico ... errr.. o Luiz Marcuschi ... ele fala o quê.. ela fala, ele faz uma diferença entre o literato, o alfabetizado e o escolarizado, então aquela pessoa que é letrada... desculpa não é literato, é letrado... aquela pessoa que é letrada e alfabetizada, ela sabe ler, ela tem... ela faz um uso da língua efetivo pra aquilo que ela precisa e o uso da língua no... no dia a dia, e o escolarizado, ele teve acesso à educação formal. Então, na minha opinião, eu vejo as personagens de *Of Mice and Men* como ... errr eles são letrados, eles são alfabetizados, porque eles sabem ler e escrever.. eles... eles sabem manipular a língua da forma deles, mas eles usam a língua na forma oral e escrita... eles sabem ler e fica claro isso na.. na... novela, né, no romance. Mas eles não são escolarizados. Would you say that?

SL: Yeah, absolutely. Yeah...

AL: Hum.. hum.. OK. What else?

SL: I think one interesting thing that really stuck out for me when re-reading *Of Mice and Men* is the juxtaposition of when Steinbeck is describing nature as opposed to when he's ... having them ... having the characters dialogue with each other. It's... it's extreme... when he's describing nature the language is beautiful.. it's..

AL: Hum.. hum.. é a voz do narrador...

SL: Yes, the voice of the narrator and the nature that he describes is impeccable, it's peaceful, it's pristine and the language is... is gorgeous. But hen when the characters start speaking to

each other, there's this... harsh contrast of... err... of... almost hum... offensive language and the way that they speak of each other ... it's aggressive and it's a bit curt and rude and...

AL: This is what called my attention when I read the novel for the first time and this is what called my students' attention. Because what happened is that.. I... I had a ... I used to have a Book Talk group ... and then I suggested that we should read this book, and then OK, everybody read and then when it came to the day of the discussion, one of the students told me: "I didn't like the book." And then I said: "Oh, why? Because of the end of the novel... which is very difficult to deal with?" and etc. and she said: "No, the end is OK." I was shocked because the end is not OK for me... but OK. And then I said to her: "But, why?" and then "Ah, because of the language." "The author doesn't know how to write because he uses wrong English." Oh, my God!!

SL: Well, well...

AL: Eu passei a aula inteira explicando...

SL: (risos)

AL: ... que ele não usa inglês errado.. (risos). Gosh!!! It was horrible!

SL: Yeah...

AL: That's the feeling... the contrast...

SL: Imagine if he had written *Of Mice and Men* where the rural farmers speak perfectly... perfect English? Would that make any sense?

AL: No, nenhuma verossimilhança.

SL: It would have been a different book. (risos)

AL: Não, não teria ganhado prêmios, não seria esse sucesso..

SL: No, absolutely not! I mean he's introducing realism into American literature because of the dialogue in his book. This is the way that people talk to each other.

AL: Yes, OK. E que pontos de gramática e que pontos de vocabulário você salienta como é... é... caracterizando esse dialeto?

SL: All right. So, let's talk a bit... there's a couple of them that I think are.. are... important to talk about. The first is ... hum... the discordance in subject and verb agreement patterns. This is the number one thing that you find glaringly in the book, which is... which is offensive to someone who... who teaches English and this is what to focus on each day!!!

AL: Yes, yes.

(risos)

SL: Right? So a couple of examples: hum... "Says we was here when we wasn't." Says we was!! OK? "Me and him goes over.. goes every place together." Me and him goes, instead of

‘we go’. Hum... “I been mean, ain’t I?” instead of ‘I have been mean.’ ‘Have been mean, ain’t I?’

AL: Ain’t I? Hum.. hum.. esses uso do ain’t é muito comum em inglês?

SL: Olha, é super comum! I mean it is very common (risos). It is very common in fact it has been adopted into some dictionaries as... it’s been adopted as standardized English. But we know it’s not...

AL: O que eu achei no Michael Swan é que ele fala assim.. o Michael Swan diz que o ain’t, ele é aceito como errr... oralidade e como aspecto das pessoas falarem, mas ele não é aceito como formal English...

SL: Absolutely not!

AL: Então se você for escrever alguma coisa no registro formal ou se você estiver conversando no registro formal, o ain’t ... ele, ele... tá fora. É assim... se você usa esse ain’t dá.. dá aquele choque porque num sentido formal, num sentido normal culta do inglês, o ain’t... ele.. ele não é aceito. Ele é aceito como um... como uma palavra coloquial ou informal do dia a dia.

SL: It’s exactly. It’s colloquialism...you find it... but you find it in songs, you find it in poetry, you find it in rap, it’s incredibly common, but it’s also understood that it’s not... you wouldn’t say it at a job interview, it’s in a more formal register... yeah.... absolutely.

AL: Sim.. e ele é usado tanto no inglês americano como no inglês britânico, não tem muita diferença.. pelo que eu entendi.

SL: I don’t... I don’t think there is much of a difference... yeah, no much of a difference.

AL: OK! O que mais?

SL: Hum.. let’s see.. “I done a bad thing.” instead of ‘I did a bad thing’ ... these are all examples of discordance with subject and verb agreement. Next, we have err...reduction of words, yes, we have reduction of words...

AL: Em que sentido?

SL: ... which ... errr... instead of “give me that mouse” ‘gi’me’ G I apostrophe me... gi’me, not even GIMME just they’re completely omitting sounds ‘gi’me’..yeah... err... “won’t even get canned ‘cause his old man’s boss” ‘canned ‘cause’.. not because, supre common err... this sentence is a little complex to understand Maybe they’ll lock ‘im up an’ be nice to ‘im.” We have to explain lock apostrophe im, lock ‘im up, an’, an apostrophe BE ‘and be’ nice to apostrophe im.

AL: Essa... particularmente essa estrutura tem traços do cockney? Não...

SL: I'm not familiar with cockney English ... errr... but I don't know if it's that ... I know that cockney practice is considered to be a lower version of.. of...the queen's English or much lower than that, but I'm not sure.

AL: It's not the RP.

SL: Yes, exactly.

AL: OK, just curiosity.

SL: Hum.. let's see... maybe jus' JUS apostrophe as well as spen' SPEN my time tellin' you things... he's omitting all of the ING's, the endings of words and he's a.. he's substituting to the apostrophe. it's quite brilliant when you think about the fact that no one has event written like this before in American literature. This is so ... it.. it must have been so ... controversial for him to write like this, this is how the people spoke!

AL: De fato, ele foi super criticado.

SL: Hum.. hum.. exactly. All right.

AL: E isso seria uma forma de mais ou menos tentar reproduzir como as pessoas pronunciam...?

SL: That's exactly it! It has to do with grammar, it has to do with pronunciation and... exactly.

AL: OK.

SL: And accent as well. He's also making sure that people understand the accent. Last thing that I wanted to talk about are the double negatives. He completely throws out this rule and implements double negatives for almost everything in the book. So "we ain't got no ketchup", "they don't belong in no place", "it wasn't nothing" and... this is something interesting for me because a lot of students we have as Portuguese native language speakers use double negative because this is exactly Portuguese!

AL: Exatamente. Esse é um dos desafios da tradução. Então com certeza eu já tenho na minha mente que quando tiver alguma coisa de ... de double negative no inglês, eu vou perder em português. Porque quando ele fala é.. o título.. o provável título da minha dissertação vai ser "What mouse, George. I ain't got no mouse." né? Então, é assim: "que rato, George? Eu num tenho nenhum rato." eu perdi... porque em inglês 'ain't got no mouse' tem.. tem uma marcação de erro se for comparar com a normal culta, mas em português não tem... então é uma perda que eu vou ter que compensar em alguma outra forma.

SL: Como ... como.. how would you compensate for that loss?

AL: Em alguma coisa que.. que.. por exemplo, eu ... é.. em inglês alguma coisa que não seja tão errado, eu meio que entre mil e quinhentas aspas, eu invento alguma forma errada pra compensar... porque eu não posso deixar totalmente sem erro, porque em português... a minha ideia é, se no inglês americano a personagem comete erros porque retrata a condição

socioeconômica dela, eu preciso trazer pra tradução essa condição socioeconômica, se não, não vai ser verossímil. A tradução não vai... vai ser uma coisa que vai refletir o que o Steinbeck quis... trazer.

SL: No, it won't have the impact it has in the original language.

AL: Exatamente.

SL: So, the whole point in translating is to have the same impact as... yeah.

AL: Exatamente. Se eu perdi essa double negative em inglês, eu vou ter que compensar de alguma forma em português. Eu vou ter que trazer.. err.. colocar algum erro em português que.. que compense essa falta que.. que eu perdi. Porque no inglês num... no inglês é errado, né? se comparar com a norma culta, mas em português não, é a norma você colocar 'não entendi nada', 'não tenho nada', é normal. Esse é o certo em português. Essa ... esse é o desafio.

SL: Hum.. hum..

AL: Esse é o desafio.. é tentar trazer... é por isso que eu quero entender o tipo de errrr... desvio da norma que o Steinbeck fez pra poder adaptar esse desvio da norma em português porque elas...as línguas não são err.. paralelamente... errr... diretas, né? Eu não consigo comparar... não é português e espanhol que são errr... err... línguas irmãs... quase que mais ou menos eu consigo aproveitar a mesma coisa..

SL: Não.. não... You know one interesting point that I found in the book is that the only time that George uses the word 'just' JUST, not JUS apostrophe...

AL: Or JES apostrophe...

SL: ... it is the first time that he meets Slim. When Slim walks into the farmhouse when they meet, he says: "We're just here playing cards..."or something like that and it caught me by surprise because there was JUST and I thought "what.. what is Steinbeck trying to say with this?" that that...

AL: Talvez o... o George tenha uma bo.. uma boa noção do que é usar o inglês na norma culta padrão... só que no dia a dia dele, com as pessoas com quem ele convive, ele usa a língua.. err.. err... dialect or vernacular depending on...

SL: I thought it was just an such an insightful touch into what George is and who he wants to impress.

AL: Hum.. hum.. yes!

SL: He has the capacity to use something a bit more standardized...

AL: Probably...

SL: ... than he uses with Lennie and the other farmers.

AL: Hum... muito interessante... muito interessante...

SL: Hum... last but not least... we talked about the three items colloquial, super interesting... hum... “gonna”, “gotta”, “hadda walk”, “kinda job”, “wanta”, “used ta”, “allatime”...

AL: Have you noticed the use of ‘all mighty’... all AW instead of ALL?

SL: Yes! Yeah.. I did...

AL: Yes...

SL: Hum... “tomorra”

AL: Hum.. hum.. “tomorra” insttread of...

SL: “Fella”, instead of scared “scart”, “purty”... this has to do with the accent.... hum.. “ast” instead of asked...

AL: Very good... and é... tem um outro também que é o wish.. wish... I believe it’s “wisht” instead of wished... there is something...

SL: Yes, there is something... yes...One more thing I want to talk about that I found really interesting is ... more characterization in languages that... the only person in the book that doesn’t have a name is Curly’s wife! The woman... she doesn’t get a name...

AL: No...

SL: ... and I wonder what Steinbeck was trying to say...by... you know...

AL: Hum... hum.. I don’t know...

SL: ... it’s so interesting...

AL: Yes...very interesting... hum.. outra coisa que é muito, muito interessante que eu notei da primeira vez que eu li o livro e eu já li o livro umas quatro ou cinco vezes... hum.. a primeira vez que eu li o livro eu notei isso que o Crooks, ele é o único que lê...

SL: Yes!!!

AL:... ele é o negro, deformado fisicamente, né.. o cavalo chutou ele em algum momento da vida e ele ficou deformado, então ele já vivia separadamente porque ele era negro então ele tinha um quarto que era só dele porque ele não podia se misturar, mas ele era o único que lia...

SL: Yes...

AL: ... então era o único que representava uma espécie de assim.. hum... hum... de tentativa de ser um pouco mais educado, uma tentativa de ter um pouco mais de cultura, uma tentativa de ter um pouco mais de conhecimento, uma tentativa de tentar ser um pouco mais... de... de.. de se melhorar, se desenvolver através da leitura e da educação. Ele é o único e é justamente o negro. Então assim... claro que infelizmente o Steinbeck tá morto...

SL: Yeah...

AL: ... então eu não consigo fazer uma entrevista com o autor sem perguntar por que justamente o Crooks? Mas assim fica aquela pulguinha atrás da orelha de nossa! justamente o negro é que

ele colocou numa posição de ... hum.. entre aspas ser o mais intelectualizado. Você notou isso também?

SL: Yeah, yeah! I did. I did. There is so much characterization in the book that I think is so interesting and... I think that each character really represents something about the American psyche at that moment in time... hum.. perhaps Lennie representing extreme innocence ... I mean in the book the death of innocence, we've gone through this Depression... look at what we're know...we've... we've killed the American dream.. you know... hum... I feel like hum... Slims represents the sound mind... Candy represents the good-natured... and Carlson represents the psychopath, represents the... he's the one that kills Candy's dog, he's the one that... at the end of the book says 'oh, what are they getting upset about?' after George has killed Lennie...

AL: What about Curley?

SL: Curley... is a difficult character to describe... I think he just represents the uneducated... the ... hum... the aggressive person, with a bit of money... that... you know, the boss that ... who takes pleasure in seeing suffer... you know?

AL: The one that says 'I have the money, I can buy everything'.

SL: Exactly.

AL: Outra coisa interessante que eu notei foi... é uma das coisas que eu estou analisando, as personagens, elas têm essa linguagem, todas elas falam mais ou menos da mesma maneira e que representa essa no-education, né... eles não tiveram esse... esse... access to formal education, inclusive o pai do Curley e o Curley apesar de eles terem dinheiro. Então eles só têm dinheiro... eles têm o poder econômico, o financeiro, mas eles não têm educação também.

SL: They don't have education but they have exactly what George, and Lennie and the other want which is the American dream... of owning their own stake. Their piece of land. That's.. that is what the American dream represents... having their own place and being self-sustainable. And being able to provide for yourself. That's all they want. You know... they don't want much, and I think that it's... it says a lot about person who owns the land, perhaps the worst character in the book. Right?

AL: Hum... hum... maybe, maybe... Uma última pergunta que eu tenho é a esposa do Lennie... ela não tem nome, né?

SL: Curley's wife.

AL: É Curley's wife todo o tempo... e ela também usa essa linguagem fora da norma, vernacular e dialect.. ela usa tudo isso. E o que você acha que ela representa? Porque ... err.. muitas pessoas

falam, eu não vejo a personagem dessa forma que as pessoa veem: ‘ai, ele é uma piranha... ela é uma vagabunda...ela é...’ eu acho que não...

SL: No, no.

AL: ... na minha opinião ela era uma pobre coitada... que tinha um sonho, acabou casando com o Curley porque ela achava que através do Curley ela poderia realizar esse sonho, só que só se ferrou...né?

SL: You know, one of the main themes in this book is loneliness. And I think that it’s exactly what she represents...

AL: Exatamente!

SL: She represents isolation, imagine she’s the only woman on this farm... she thought she was gonna be a Hollywood actress and this is what she’s ended up. It’s loneliness, it’s isolation... it’s desperation. That’s what she represents. It’s one in to make contact, human contact with someone. They all call her a tart, they all call her a whore, but I don’t think she necessarily was!

AL: No.

SL: I think she was a woman who did what she could... to survive.

AL: Exatamente!

SL: ... and she wanted human contact. She wanted attention, she wanted to be friends with Lennie, she trusted, she was the innocent herself..

AL: Ela queria atenção, ela queria conversar... ela queria ser ouvida!

SL: Exactly.

AL: É... é a impressão que eu tenho da... da Curley’s wife.

SL: Imagine being married to Curley!

(risos)

AL: God! Meu Deus! Deus me livre! Being married to Curley...Anything else that you would like to add?

SL: I think that’s it. Do you have some other questions for me?

AL: No, that’s it. I believe that we’ve covered everything that I had in mind...Eu comecei falando em português, misturei com inglês...foi uma bagunça, mas OK.

(risos)

AL: Tá... tá ótimo. Thank you very much, Steven.

SL: My pleasure!