

MONTEIRO LOBATO: TRADUTOR OU ADAPTADOR?¹

Sabrina Lopes Martinez

1. Introdução

O objetivo deste trabalho é analisar os contextos histórico, social e cultural nos quais Monteiro Lobato realizou a sua tradução do livro *The thin man* (1933), do autor norte-americano Dashiell Hammett. Através dessa análise, pretendemos discutir a estratégia tradutória de Lobato e os limites entre os conceitos de “tradução” e “adaptação”, utilizando como embasamento teórico principal a dissertação de mestrado “Um inglês no Sítio de Dona Benta: estudo da apropriação de Peter Pan na obra infantil lobatiana” (1998), de Adriana Silene Vieira, e o ensaio “Tradução e (identidade) política: as adaptações de Monteiro Lobato e o *Julio César* de Carlos Lacerda” (2004), de John Milton e Eliane Euzébio. Buscamos ainda traçar um paralelo entre este trabalho e o artigo “Os lugares discursivos do tradutor e do adaptador e os meandros da visibilidade” (2005), de Lauro Maia Amorim. Na análise de exemplos, usaremos a tradução de *The thin man* realizada por Rubens Figueiredo e publicada em 2002 pela Companhia das Letras com o título *O homem magro* como contraposição aos exemplos retirados da versão de Monteiro Lobato.

Tanto a dissertação de Vieira quanto o artigo de Milton e Euzébio tratam principalmente de adaptações de obras estrangeiras infantis feitas por Monteiro Lobato. Apesar disso, veremos que seu objetivo ao traduzir livros adultos era o mesmo: formar um povo leitor e culto através da popularização da literatura.

Abordaremos aqui o polêmico conceito de adaptação, cuja fronteira com o conceito de tradução é muito indistinta. No entanto, o objetivo deste trabalho não é tentar fixar limites absolutos para os dois conceitos, mas analisar os motivos que levam uma obra com um alto grau de intervenção a ser classificada como “tradução” e as possíveis implicações éticas dessa classificação.

¹ Este artigo é uma versão parcialmente modificada e atualizada da monografia de conclusão do curso de Especialização em Tradução da PUC-Rio (2003), intitulada “Monteiro Lobato: tradutor ou co-autor?” e orientada pela professora Marcia A. P. Martins.

Entre as questões discutidas estão: 1) Monteiro Lobato realizou uma tradução ou uma adaptação do livro *The thin man*?; 2) O fato de ser um autor consagrado confere ao Monteiro Lobato tradutor autoridade para legitimar certas opções interpretativas?; 3) O que o público leitor espera de uma obra traduzida hoje?; e 4) Que conflitos éticos podem surgir a partir dessa discussão?

2. Dashiell Hammett, o pai do romance policial norte-americano

Dashiell Hammett nasceu em Maryland, na costa leste dos Estados Unidos, em 1894. Abandonou a escola aos 14 anos e trabalhou em diversos subempregos, entre eles os de mensageiro, ferroviário e estivador. Em 1915, aos 21 anos, foi trabalhar na agência de detetives Pinkerton, de Baltimore.

Hammett serviu na Primeira Guerra Mundial como sargento e contraiu tuberculose. Depois de passar por vários hospitais e com a saúde debilitada, começou a escrever para revistas populares. Foi escrevendo para essas revistas que aperfeiçoou seu estilo econômico e realista, com diálogos ásperos e sarcásticos. Em 1929, depois de já ter publicado dois romances, *Red harvest* (1927) e *The dain curse* (1928), Hammett lançou seu livro mais famoso, *The maltese falcon*. O personagem principal do romance, Sam Spade, foi imortalizado no cinema por Humphrey Bogart em *Relíquia macabra* (1941), filme dirigido por John Huston e considerado o primeiro filme *noir* da história.

O estilo de Dashiell Hammett ficou conhecido como romance *hard-boiled*; livros policiais ambientados em um mundo sórdido e corrupto e escritos em estilo lacônico, frio e muitas vezes irônico, visando um efeito realista e distante. O investigador cínico, violento e bebedor criado pelo escritor era um espelho dos Estados Unidos da Grande Depressão, quando os centros urbanos eram dominados por gângsteres. A popularidade desse tipo de literatura entre as classes mais baixas se devia em parte à violência e à sordidez características do gênero, motivo pelo qual o estilo foi marginalizado pela elite cultural da época. O nascimento do *noir* coincide com a alfabetização em massa e a popularização da imprensa nos Estados Unidos. Esse fato aproxima Hammett de Monteiro Lobato, que foi um dos maiores responsáveis pelo desenvolvimento da indústria editorial brasileira e pela popularização da literatura.

Em 1934, Dashiell Hammett publicou seu último romance, *The thin man*, uma história considerada escandalosa que chegou a ser censurada na época, mas que se tornou o maior sucesso comercial do escritor. No cinema, o livro foi transformado em uma série que rendeu, além do original, mais cinco filmes lançados pela MGM nos Estados Unidos entre 1936 e 1947.

3. Monteiro Lobato e o projeto de popularização da literatura

O início da carreira editorial de Monteiro Lobato coincidiu com o nascimento do Movimento Modernista. Apesar de terem revolucionado a literatura brasileira — introduzindo, entre outras coisas, a oralidade e o coloquialismo no texto literário —, os modernistas não conseguiram aumentar a tiragem das edições de seus livros. Parte do problema devia-se às altas taxas de importação de papel — que a indústria nacional não tinha infra-estrutura para fabricar —, responsáveis pelo encarecimento do livro nacional. Apesar disso, o tino comercial de Lobato o levou a fundar, em 1924, uma das mais dinâmicas e modernas editoras do Brasil, a Monteiro Lobato e Cia. No entanto, a precariedade do setor e a produção em baixa escala acabaram levando a editora à falência. No ano seguinte, surgiu a Companhia Editora Nacional, composta por nove sócios. Apesar de estar à frente do projeto desde o início, o nome de Lobato só apareceu entre os sócios em 1926.

Foi somente na década de 1930, quando as forças nacionalistas derrotaram a República Velha e Getúlio Vargas assumiu o poder, que a indústria editorial brasileira começou a se consolidar.

A produção de livros [no Brasil] aumentou substancialmente na década de 30 e continuou a crescer durante a Segunda Guerra Mundial. As políticas governamentais causavam um impacto considerável sobre a indústria do livro: a reforma do ensino básico resultou em maior demanda por livros escolares, e a desvalorização da moeda, com a adoção do *mil-réis* (1930-31), fez com que, pela primeira vez, os livros importados custassem mais caro do que os publicados no Brasil. Esse fato ajudou a aumentar o número de traduções e a reduzir o volume de livros importados da França [...]. (Milton e Euzébio, 2004: 82)

Entre 1930 e 1950, “período que ficou conhecido como a Idade de Ouro da indústria editorial e da tradução no Brasil” (p. 84), o crescimento industrial brasileiro levou ao aumento do poder aquisitivo do povo, que passou a consumir mais.

Tanto na Argentina como no Brasil foram publicadas inúmeras coleções, voltadas para o novo leitor de classe média baixa que possuía pouco capital cultural e que não falava outros idiomas. Os livros traduzidos e publicados para esse novo leitor visavam basicamente o entretenimento, incluindo, com frequência, obras adaptadas para o cinema americano, além de folhetins, roteiros de novela traduzidos, adaptações de roteiros cinematográficos, histórias em quadrinhos e desenhos animados. (Milton e Euzébio, 2004: 83)

A versão de *The thin man* de Monteiro Lobato, lançada em 1936 por sua Companhia Editora Nacional, se encaixa nesse perfil. No Brasil, o livro ganhou o título *A ceia dos acusados*, com o objetivo de atrair o público do filme baseado no romance de Hammett, que foi exibido no Brasil com aquele título. Como o décimo nono volume da “Série Negra” de romances policiais e de mistério, o objetivo da tradução era fomentar a crescente indústria editorial brasileira com uma leitura simples e atraente. Devemos ter em mente que “para o Lobato editor importava menos o conteúdo de seus livros do que o fato de eles atenderem à necessidade do público, dando lucro a seu produtor” (Vieira, 1998: 41). Traduções como as publicadas na “Série Negra” eram muito mais lucrativas para as editoras, “já que o comprador do volume inicial da série era naturalmente induzido a adquirir os subseqüentes” (p. 83).

O projeto de Lobato era desenvolver um mercado de massa para livros, “inventar novos meios de fazer suas obras atingirem o maior número possível de leitores” (Vieira, 1998: 39). Para tal, Lobato assumia a postura antropofágica dos modernistas em relação à sua estratégia tradutória: a de apropriar-se do original estrangeiro e adaptá-lo à realidade e às necessidades do público brasileiro. Isso é muito mais evidente na obra infantil de Monteiro Lobato, mas também está presente em sua tradução do livro *The thin man*, como veremos adiante.

Curiosamente, Lobato foi adido comercial do governo brasileiro nos Estados Unidos entre 1927 e 1931, época em que Dashiell Hammett lançou seus três primeiros romances, inclusive *The maltese falcon*, seu livro mais famoso. Portanto, é bem provável que o autor brasileiro tenha descoberto o escritor norte-americano durante a temporada que passou na América do Norte.

Antes de partir para a análise dos exemplos da tradução de Lobato, é interessante destacar que 1936, ano da publicação de *A ceia dos acusados*, foi bastante marcante na vida do escritor. No início do ano publicou *Dom Quixote das crianças* e *Memórias da Emília* e

foi eleito para a Academia Paulista de Letras. Sempre às turras com o governo Vargas, Lobato lançou em agosto *O escândalo do petróleo*, que teve cinco edições esgotadas até o final daquele ano. No livro, o escritor acusava o Departamento Nacional de Produção Mineral (DNPM), criado por Getúlio, de conivência com a empresa norte-americana Standard Oil Corporation. Monteiro Lobato estava insatisfeito com a criação do departamento, que centralizava toda a exploração de petróleo nas mãos do governo, gerando um enorme prejuízo para ele, que havia investido pesado na prospecção de petróleo brasileiro. Como seus negócios não lhe traziam lucro algum, o escritor voltou a fazer traduções para sobreviver (Lamarão, 2002, s. p.).

4. Análise de exemplos

Nesta seção apresento as passagens a serem analisadas, primeiro no original de Dashiell Hammett, depois na versão em português de Monteiro Lobato e, por último, na tradução de Rubens Figueiredo. No primeiro trecho, indico o ano da edição da obra citada e número da página em que a citação se encontra. A partir do segundo trecho, passo a indicar somente o número da página da citação em cada edição.

4.1 Acréscimos e alterações evidentes de sentido

Logo na primeira página da tradução de Monteiro Lobato, notamos uma característica que permeia todo o texto: os acréscimos. Analisemos alguns exemplos, primeiro no original:

Hammett

“I’m Dorothy Wynant. You don’t remember me, but you ought to remember my father, Clyde Wynant. You—”

“Sure,” I said, “and I remember you now, but you were only a kid of eleven or twelve then, weren’t you?”

“Yes, that was eight years ago. Listen: remember those stories you told me? Were they true?”

“Probably not. How is your father?” (Hammett, [1933] 1992: 3)

Lobato

— Sou Dorothy Wynant. O senhor não se recordará de mim, mas talvez se recorde de meu pai, Clyde Wynant...

— Como não? E lembro-me perfeitamente da criança de onze ou doze anos que a menina era naquele tempo.

— Isso mesmo. Foi há uns oito anos passados. Escute: lembra-se daquelas histórias terríveis que me contava? Eram verdadeiras?

— Provavelmente, não... E onde anda seu pai? (Hammett, 1987: 5)

Figueiredo

— Sou Dorothy Wynant. Você não se lembra de mim, mas deve se lembrar do meu pai, Clyde Wynant. Você...

— Claro — respondi —, e agora estou me lembrando de você, então uma criança de onze ou doze anos...

— Sim, foi oito anos atrás. Escute: lembra aquelas histórias que você me contava? Eram verdadeiras?

— Provavelmente não. Como vai o seu pai? (Hammett, 2002: 7)

No trecho acima, duas questões chamaram atenção. A primeira é a do registro de tratamento. Se levarmos em conta que o diálogo é travado entre uma moça de no máximo vinte anos e um homem de mais de quarenta na década de 1930, época tanto da escrita do original quanto da tradução de Monteiro Lobato, concluímos que este usou um registro mais formal, de acordo com as convenções da época. Já Rubens Figueiredo optou por um tratamento mais informal e moderno, no qual o jovem trata o personagem principal do romance, Nick Charles, por “você”. A segunda questão interessante é o acréscimo propriamente dito da palavra “terríveis” feito por Lobato. Em momento algum do original o autor revela de que tratam as tais histórias que o ex-detetive Nick Charles teria contado à Dorothy criança.

Um outro tipo de intervenção muito comum ao longo de toda a versão lobatiana é a substituição de adjetivos presentes no texto de partida por outros de significado totalmente diferente, como o exemplo abaixo deixa claro.

Hammett

I made introductions. “My wife, Dorothy Wynant. Her father was once a client of mine, when she was only so high. A good guy, but screwy.” (p. 4)

Lobato:

Fiz as apresentações:

— Nora, minha mulher. Dorothy Wynant, cujo pai foi meu cliente há uns oito anos. Um excelente homem, mas muito inclinado à violência. (p. 6)

Figueiredo:

Apresentei as duas.

— Minha esposa, Dorothy Wynant. Tempos atrás, o pai dela foi meu cliente, quando ela era só desta altura aqui. Um cara legal, mas doidão. (p. 9)

Na passagem acima, o adjetivo *screwy* foi transformado por Lobato em “muito inclinado à violência”. Mais adiante, o mesmo personagem é descrito no original como *batty as hell* (p. 10). Dessa vez, Monteiro Lobato insistiu no “extremamente violento”, enquanto Rubens Figueiredo optou por “piradão”, mais um indício de que a estratégia de Figueiredo foi modernizar o registro em sua tradução. Além disso, em sua tradução, Lobato faz uma intervenção explicativa, adicionando à fala de Nick Charles o nome da esposa do personagem (Nora). Dessa forma, o tradutor evita uma possível interpretação equivocada da fala “Minha esposa, Dorothy Wynant” por parte do público brasileiro.

Em outro trecho curto, também ainda no início do primeiro capítulo, Lobato realiza várias intervenções:

Hammett

Asta jumped up and punched me in the belly with her front feet. Nora, at the other end of the leash, said: “She’s had a swell afternoon [...]” (p. 4)

Lobato

Asta, a cachorrinha de Nora, entrou a correr e veio plantar-se com as duas mãozinhas sobre meus joelhos. Voltei-me para a porta. Nora surgia com os seus pacotes, a sorrir das festas de Asta.

— A bichinha teve uma tarde divertida [...]. (p. 6)

Figueiredo

Asta deu um pulo e me golpeou na barriga com as patas dianteiras. Nora, na outra ponta da coleira, disse:

— Ela teve uma tarde excelente [...]. (p. 8)

Nesse trecho, Lobato sentiu a necessidade de alongar a descrição da cena e incluir duas explicações: primeiro, a de que Asta é uma cadela. Logo em seguida, diante da expressão *at the other end of the leash*, que sugere um movimento de cabeça do narrador/protagonista, que acompanha com os olhos a coleira esticada da cadelinha e

encontra na outra ponta sua esposa, Lobato optou por apagar a coleira e, assim, qualquer desdobramento interpretativo que a cena pudesse provocar. E ainda acrescentou que Nora carregava pacotes e estava sorridente, trocou *belly* por “joelhos” e *feet* por “mãozinhas”.

Como o público-alvo da Série Negra era principalmente o leitor de classe média baixa, pouco instruído, que estava sendo apresentado ao livro como bem de consumo, o objetivo de Monteiro Lobato com as inúmeras intervenções explicativas presentes ao longo de toda a sua versão parece ter sido facilitar a leitura, torná-la mais ágil — e podemos dizer até mais glamourosa, com a inclusão dos “pacotes de Nora”. Ademais, como destacam Milton e Euzébio, “a obra de Lobato é explicitamente didática” (2004: 88), e tanto o Lobato autor quanto o tradutor — e também o editor — tinham a mesma mentalidade, tendo chegado inclusive a recomendar

que o tradutor Godofredo Rangel tomasse as liberdades de melhorar o original quando necessário. Dessa forma, a estratégia tradutória de Lobato é a de adaptar, empregando uma linguagem simplificada e mais coloquial, de modo a permitir um entendimento imediato por parte d[e] [...] seu público-alvo. (p. 87)

Aproveito esse trecho citado para colocar em foco a adaptação. A *Routledge encyclopedia of translation studies*, obra de referência no campo dos Estudos da Tradução, define “adaptação” nos seguintes termos:

A adaptação pode ser entendida como um conjunto de operações tradutórias que resultam em um texto que não é aceito como uma tradução, mas, apesar disso, é reconhecido como representativo de um texto de partida aproximadamente do mesmo tamanho. Como tal, o termo pode incluir inúmeras noções vagas como imitação, reescrita etc. [...] Gêneros como literatura infantil exigem a recriação da mensagem segundo as necessidades sociolingüísticas de um público-alvo diferente. A característica principal deste tipo de adaptação é o uso de técnicas de sumarização, paráfrase e omissão. [...] Podemos dizer que a tradução — ou o que é tradicionalmente entendido pelo termo tradução — fica basicamente no nível do significado, enquanto a adaptação procura transmitir o propósito do texto original e tenta decifrar as intenções do autor. (Baker, 1998: 5-8, minha tradução)

Como vemos, a própria definição da enciclopédia é confusa e superficial, e, sem muito sucesso, tenta impor um limite entre os conceitos de “tradução” e “adaptação”, a qual, segundo ela, seria uma tentativa de “decifrar as intenções do autor”. O ideário pós-estruturalista há muito superou a idéia de que é possível resgatar as intenções do autor, seja numa tradução ou numa adaptação. Para os teóricos identificados com o pós-estruturalismo,

a tradução não é uma operação meramente lingüística — como sugere a definição da *Routledge* quando afirma que a tradução “fica basicamente no nível do significado” —, mas também política, ideológica e cultural. A reflexão pós-estruturalista lançou nova luz sobre o conceito de significado, que deixou de estar dado no texto, pronto para ser resgatado pelo tradutor, e passou a ser encarado como produto de uma construção. Conseqüentemente, o contexto em que se produz a tradução também passou a ser valorizado. Inserido em seu contexto histórico, influenciado por seu meio social, ideologia e inconsciente, o tradutor invariavelmente recria, interfere e transforma. Nessa moldura epistemológica, traduzir é uma atividade complexa, rica, criativa, produtora de significados, e o original perde a aura de criação genial cujos significados têm de ser protegidos.

Entretanto, essa desconstrução à qual o conceito de tradução foi submetido levou a uma flexibilização excessiva do mesmo, que passou a ser confundido com outros conceitos, como por exemplo o de adaptação (ver Frota, 2004).

Como dito na introdução, o objetivo deste artigo não é fixar limites rígidos para os dois conceitos em discussão, mas questionar se, levando em conta os contextos político, ideológico e cultural em que a versão de uma obra em outro idioma é produzida, ela pode ser indiscriminadamente apresentada como “tradução” ou como “adaptação” sem maiores dilemas éticos.

Sabemos que Monteiro Lobato realizou a sua versão do livro *The thin man* seguindo a tradição vigente à época, das *belles infidèles* francesas, cuja ênfase era na recepção, no efeito na língua-alvo. A tradução devia ser clara, coerente e fluente. A preferência era por frases simples, em ordem direta, adaptando o original à estrutura da língua-alvo, quando necessário. Lobato encarava assim tanto as obras infantis que adaptava quanto os livros adultos que traduzia. Seu ambicioso projeto de popularização da literatura passava por facilitar a leitura, tornando-a leve para o grande público. Há portanto uma coerência entre seus trabalhos como editor e como tradutor.

4.2 Omissões e condensações

As omissões, principalmente de descrições de ambientes e ações, são comuns na versão de Lobato, como veremos nos exemplos a seguir.

Hammett

I patiently read a paragraph or two, then put the paper down and took a sip of coffee. “Fun’s fun,” I said, “but right now I’d swap you all the interviews with Major-elect O’Brien ever printed—and throw in the Indian picture—for a slug of whis—”

“Not that, stupid.” She put a finger on the paper. “That.” (p. 9)

Lobato

Sonolentemente li um parágrafo ou dois, alternando-os com goles de café; mas a notícia não me interessava de modo nenhum — alguma entrevista do prefeito eleito, O’Brien. Nora percebeu meu erro.

— Isso não, estúpido. E fincou o dedo no jornal. — Aqui, aqui. (p. 9)

Figueiredo

Com toda paciência, li um ou dois parágrafos, depois baixei o jornal e tomei um gole de café.

— Pode até ser engraçado — falei —, mas neste momento eu trocava todas as entrevistas já publicadas com o prefeito O’Brien e daria de quebra o retrato do índio, por um trago de uís...

— Não é isso, seu burro. — Pôs o dedo em cima do jornal. — Isto aqui. (p. 13)

Vejamos este outro trecho, no início do capítulo 6:

Hammett

Mimi, when the introductions were over, apologized to Nora for popping in on us. “But I did want to see your husband again, and then I know the only way to get this brat of mine anywhere on time is to carry her off bodily.” She turned her smile on Dorothy. “Better get dressed, honey.”

Honey grumbled through a mouthful of toast that she didn’t see why she had to waste another afternoon at Aunt Alice’s even if it was Christmas. “I bet Gilbert’s not going.” (p.23)

Lobato

Após as banalidades de praxe, Mimi pediu desculpas a Nora, por terem vindo.

— Mas eu desejava muito rever seu marido e sabia que o meio era apanhá-lo de surpresa. E voltando-se para Dorothy: — Melhor ir vestir-se, filhinha. Temos que visitar Alice. (p. 20)

Figueiredo

Mimi, depois de encerradas as apresentações, desculpou-se com Nora por nos visitarem sem nenhum aviso.

— Mas eu queria muito ver o seu marido outra vez e além disso sei muito bem que o único jeito de fazer essa minha pirralhinha ir para algum lugar na hora certa é vir pegá-la pessoalmente. — Virou seu sorriso para Dorothy. — É melhor vestir-se meu anjo.

O anjo resmungou com a boca cheia de torrada e [sic] não entendia por que tinha de desperdiçar mais uma tarde na casa da tia Alice, mesmo que fosse o dia do Natal.

— Aposto que o Gilbert não vai. (p. 31)

Nos dois trechos acima, a postura antropofágica de Monteiro Lobato fica bastante evidente. Acostumado a apropriar-se de personagens famosos da literatura estrangeira e levá-las para seus livros infantis, como já comentado, o escritor faz aqui, guardadas as devidas proporções, algo parecido: ele omite o que considera excesso e julga não interessar ao público brasileiro.

O segundo trecho é ainda mais emblemático. Além de omitir um parágrafo inteiro, deixando de fora uma passagem cheia de ironia (uma das marcas de Dashiell Hammett), Lobato traduziu *and then I know the only way to get this brat of mine anywhere on time is to carry her off bodily* como “e sabia que o meio era apanhá-lo de surpresa”. Enquanto Mimi se refere claramente à filha, Lobato atribuiu à personagem um comentário completamente diferente, como se ela estivesse se referindo ao ex-detetive Nick Charles.

Poderíamos tentar explicar as interferências de Monteiro Lobato argumentando que o romance policial era considerado um estilo menor na década de 1930 e que por isso ele se sentiu à vontade para alterar tanto o original. No entanto, em um artigo que compara a tradução do clássico da literatura inglesa *Kim*, de Rudyard Kipling, realizada por Monteiro Lobato, com a adaptação do mesmo romance feita por Eliana Sabino, Lauro Amorim destaca que “a tradução de Lobato, apesar de se aproximar do que se chamaria de uma tradução ‘integral’, apresenta opções tradutórias muito mais polêmicas do que o processo de condensação efetuado na adaptação de Eliana Sabino” (Amorim, 2005: 25).

Portanto, não era somente na tradução de uma obra de um gênero considerado menor que Monteiro Lobato realizava grandes intervenções; contudo, outros fatos talvez expliquem as escolhas do escritor. Em primeiro lugar, esse tipo de tradução, chamada de “tradução de fábrica” por John Milton (2002), era feito a toque de caixa, pois as editoras tinham metas mensais a cumprir. Os prazos de entrega, o montante de vendas, os preços dos livros e o número de páginas eram calculados para garantir o sucesso comercial das publicações (p. 86). No caso da tradução de *The thin man*, era preciso aproveitar o lançamento do filme norte-americano *A ceia dos acusados*, baseado no livro. Milton observa ainda que “apenas recentemente podemos encontrar traduções de romances clássicos que respeitam traços estilísticos do original” (p. 59). De fato, essa não era uma preocupação dos editores. À época, o inglês começava a desbancar o francês como língua estrangeira mais influente no Brasil, mas isso só viria a se consolidar após a Segunda

Guerra Mundial. O domínio cultural francês sobre a cultura brasileira ainda era muito presente, predominando, como já mencionado, o estilo de tradução das *belles infidèles*. Com a ênfase na clareza e na objetividade, eliminavam-se obscuridades e imprecisões nessas traduções. E páginas. Enquanto a edição em inglês de *The thin man* usada neste trabalho tem 201 páginas e a tradução de Rubens Figueiredo, 260, a versão de Lobato publicada originalmente em 1936 e reeditada 1987² tem apenas 164 páginas.

4.3 Suavizações

Outra tendência presente nas traduções feitas na época, tanto de clássicos quanto de literatura de consumo, era suavizar referências sexuais e linguagem de baixo calão, como mostram os exemplos a seguir.

Hammett

We found a table. Nora said: “She’s pretty.”
 “If you like them like that.”
 She grinned at me. “You got types?”
 “Only you, darling—lanky brunettes with wicked jaws.”
 “And how about the red-head you wandered off with at the Quinns’ last night?”
 “That’s silly,” I said. “She just wanted to show me some French etchings.” (p. 5)

Lobato

Logo que nos acomodamos, Nora observou:
 — Bonitinha.
 — Se gosta desse tipo...
 Ela sorriu.
 — E você não?
 — Só o seu tipo me agrada, Nora. Morena, de queixo firme.
 — E a tal ruiva que tanto o preocupou a noite passada, no Quinn?
 — Bobagem, Nora. Ela só queria mostrar-me uns desenhos franceses. (p. 7)

Figueiredo

Arranjamos uma mesa. Nora disse:
 — Ela é bonita.
 — Para quem gosta desse tipo...
 Nora sorriu para mim:
 — E você, tem seus tipos preferidos?
 — Só o seu tipo, meu bem... Moreninha magricelas com o queixo malvado.

² A tradução de Monteiro Lobato ganhou pelo menos mais duas reedições: uma em 1970, pela editora Civilização Brasileira, e outra em 1984, pela editora Abril Cultural.

— E aquela tal ruivona com quem você escapuliu ontem à noite no Quinn's?
 — Deixe de bobagem — respondi. — Ela só queria me mostrar umas gravuras francesas.
 (p. 9)

No exemplo acima, “*wandered off with*” se transformou em “o preocupou” na versão de Monteiro Lobato. Mais adiante, na página 24, Lobato é obrigado a modificar um diálogo inteiro para se livrar do conteúdo sexual. No capítulo 24, encontrei a seguinte passagem, também suavizada na versão de Lobato:

Hammett

After a while she asked: “Is Mamma in love with you?”
 “Good God, no! She hates men more than any woman I’ve ever known who wasn’t a Lesbian.” (p. 138)

Lobato

Depois de pausa ela indagou: — Mamãe está de amor com você, Nick?
 — Por Deus do céu, não! Mimi odeia os homens, como mulher nenhuma ainda os odiou. (p. 112)

Figueiredo

Depois de um intervalo, Dorothy perguntou:
 — Mamãe está apaixonada por você?
 — Santo Deus, não! Ela odeia os homens, mais do que qualquer outra mulher que já conheci, que não fosse lésbica. (p. 178)

Em *O clube do livro e a tradução*, John Milton analisa várias traduções de títulos lançados pelo Clube do Livro, criado em 1943. Apesar de as traduções do Clube serem posteriores à de Monteiro Lobato analisada aqui, os objetivos e as regras de ambos eram muito parecidos.

Monteiro Lobato influenciou significativamente no Clube do Livro com sua tentativa de ampliar o mercado editorial brasileiro [...], buscando popularizar o livro fazendo com que fosse vendido como mercadoria em lojas e bancas de jornais, produzindo capas atraentes e reduzindo muito a aura que o cercava. A leitura deveria tornar-se, segundo Lobato, uma atividade recreativa (2002: 27).

Além da ausência quase total de linguagem de baixo calão e da tentativa de evitar elementos sexuais e escatológicos, Milton destaca outra semelhança entre as traduções do

Clube do Livro e a versão de *The thin man* realizada por Monteiro Lobato: a despeito do número de páginas do original, as obras lançadas pelo Clube eram muitas vezes encurtadas para caber no formato padronizado de 160 páginas.

5. A recepção da tradução de Rubens Figueiredo

Como já foi mencionado na introdução, a editora Companhia das Letras lançou uma nova tradução do livro *The thin man* em 2002. Dessa vez, a tradução recebeu o título *O homem magro* e ficou a cargo de Rubens Figueiredo.

No dia 23 de março de 2002, em seu caderno “Idéias e Livros”, o *Jornal do Brasil* publicou uma crítica feita por Augusto Nunes, então diretor de redação do *JB*, à tradução de Figueiredo. Vejamos abaixo a transcrição de alguns trechos da crítica:

Romances policiais costumam ser menosprezados em público por intelectuais que, numa delegacia de Los Angeles, não demorariam a confessar que gostariam de ver amputadas 50 páginas de *A montanha mágica*, ou que saltaram, escondidos de patrulhas acadêmicas, dúzias de linhas de *Sagarana*. Esse preconceito, idiota como qualquer outro, tem impedido que muitos aprendam com Hammett a arte de reproduzir diálogos como as conversas são. Parece fácil? Tentem.

Os próprios tradutores raramente conseguem tal proeza. Poucos roçam as altitudes alcançadas pelos [...] mestres da frase irônica, contundente como o soco, afiada como punhal, desconcertante como um gatilho pronto para o disparo. As frases jamais parecem ensaiadas, porque seus personagens são mais sagazes. Eles pensam. [...]

Em *O homem magro*, Nick Charles percorre caminhos, atalhos e trilhas que terminarão por levá-lo ao criminoso com um copo numa das mãos, a outra liberada para barulhos e a garganta pronta para lidar com tragos ou frases em escala industrial. Esvazia o copo, faz o comentário que o assemelha à faca amolada. Enche o copo, solta a resposta exata e indesejada por quem perguntou. Mas Hammett não escapa às coronhadas da tradução. Não há como escapar. Tradutores são invasores de corpos. Podem incorporar alguém como Nick James [sic] e dizer coisas que nenhum brasileiro disse, diz ou dirá. “Macacos me mordam!”, exclama a certa altura o tradutor. Espertamente, ele atribui ao personagem a rasteira no idioma.

“Macacos me mordam!”, releio. É a tradução literal de uma expressão que mesmo americanos nonagenários arquivaram no baú das velharias. Fui apresentado a macacos mordedores pelos gibis da infância. Aquilo já soava esquisito. Hoje parece conversa de maluco. Como é pura maluquice ler que uma criatura dos anos 30, inventada por um escritor morto em 1961, usou a perna direita para imobilizar o inimigo prestes a atacá-lo com um coice certo “na patela”.

A palavra, feia e tola, foi inventada há poucos anos, quando médicos resolveram brincar de gramáticos. Ossos também mudaram de nome, e a velha rótula virou patela. Quem fala língua de gente continua chamando rótula de rótula (que aceita ser chamada de joelho). Patela é coisa de ortopedista recém-formado. Ou tradutores.

Nem o arguto e atento Sam Spade escapa a esse tipo de fogo amigo. “Diacho!”, explode Spade num dos contos de *Tiros na noite*.

Assim fica difícil. Grandes escritores e seus personagens admiráveis merecem mais respeito.

Como se nota nos exemplos tirados de sua tradução, Rubens Figueiredo optou por um tratamento mais informal do que aquele adotado na época em que se passa a ação do livro e modernizou algumas gírias, como “doidão” e “piradão”. Fora isso, sua tradução se caracteriza por ser uma versão mais próxima do original no sentido de preservar os traços estilísticos do texto de partida, estratégia que vem sendo seguida atualmente pelas editoras brasileiras. Apesar desse cuidado, o crítico Augusto Nunes foi bastante duro em sua análise, chegando a chamar os tradutores de “invasores de corpos” e acusando Rubens Figueiredo de usar expressões “nonagenárias”. A propósito, a expressão “macacos me mordam” — que, ao contrário do que acusa Nunes, não é uma tradução literal — traduzia *I'll be damned*. A opção de Monteiro Lobato foi “que horror”.

Vale lembrar que Rubens Figueiredo é hoje um tradutor literário muito bem-conceituado e que a Companhia das Letras exerce conhecido rigor na seleção de seus tradutores. No entanto, nem mesmo esse cuidado livrou a tradução de Figueiredo de receber duras críticas.

6. Considerações finais

Apesar de impor mudanças significativas ao texto de partida, as quais incluem, por exemplo, uma redução considerável do número de páginas, a versão em português de Monteiro Lobato para o livro *The thin man* foi lançada em 1936 como sendo *tradução*. Como vimos, Lobato trabalhou de acordo com a tradição vigente na época, a das *belles infidèles*, o que confere à sua versão legitimidade para ser apresentada como tradução. No entanto, a mesma versão recebeu pelo menos duas reedições na década de 1980 (a primeira em 1984 e a segunda em 1987, esta última a versão analisada neste trabalho) e foi novamente apresentada como tradução.

Esqueçamos por um momento o fato de Monteiro Lobato ser um nome consagrado da literatura brasileira. Se uma tradução nos moldes daquela assinada por ele fosse lançada hoje, podemos inferir, a julgar pelo texto de Augusto Nunes, que seria execrada pela crítica. O fato é que o nome de Lobato tem prestígio o suficiente para que o público leitor, cuja “expectativa é que as traduções sejam o mais possível fiéis aos originais” (Frota, no prelo),

acredite estar recebendo o texto integral, uma representação fiel do texto de partida, quando adquire hoje uma tradução assinada por ele. Apesar disso, assim como aconteceu com a reedição datada de 2002 de uma tradução de Lobato realizada em 1945 para *Kim* (Amorim, 2005: 23), as reedições mais recentes de sua tradução de *The thin man* não incluem uma revisão do texto nem uma introdução explicativa sobre a estratégia tradutória por ele adotada. Ao que parece,

[a] figura do escritor Lobato, cujo nome é apresentado na capa da tradução [de *Kim*], confere à mesma uma sustentação discursiva que, mesmo em face das passagens mais polêmicas da tradução, conduz o leitor à “certeza” de estar lendo uma obra traduzida pela pena de um escritor consagrado, cujas particularidades estilísticas poderiam, quem sabe, ter direcionado os caminhos da tradução que ele ou ela pretende ler. (p. 27)

Estaria presente aí um conflito ético? Não resta dúvida de que Monteiro Lobato foi coerente em sua estratégia e realizou de fato uma tradução do livro de Dashiell Hammett no contexto dos anos de 1930, mas, com o passar do tempo, o nível de intervenção presente nela não teria deixado de corresponder ao que o mercado editorial e o público leitor esperam de uma tradução? Nesse caso, não seria uma atitude mais ética por parte das editoras apresentar reedições de obras vertidas por grandes escritores como adaptações? Essas são algumas das questões que este trabalho levantou no intuito de promover uma reflexão sobre a confusão conceitual que envolve os termos “tradução” e “adaptação” e os possíveis conflitos éticos que essa confusão pode suscitar.

Referências bibliográficas

- AMORIM, Lauro M. (2005) “Os lugares discursivos do tradutor e do adaptador e os meandros da visibilidade”. *Tradução em Revista* 2, pp. 19-35.
- BAKER, Mona (org.) (1998) *Routledge encyclopedia of translation studies*. London/New York: Routledge.
- FROTA, Maria Paula (2004) “Traduzir é mesmo manipular?”. Trabalho apresentado no IX Encontro Nacional de Tradutores. A ser publicado em *Linguagem em Foco* (UECE).
- HAMMETT, Dashiell (1987) *A ceia dos acusados*. Trad. de Monteiro Lobato. São Paulo: Companhia Editora Nacional.
- _____. ([1933] 1992) *The thin man*. New York/Toronto: Vintage Books.

- _____. (2002) *O homem magro*. Trad. de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras.
- LAMARÃO, Sérgio (2002) “Os Estados Unidos de Monteiro Lobato e as respostas ao ‘atraso’ brasileiro”. <http://www.lusotopie.sciencespobordeaux.fr/lamarao.pdf>. Acesso em 22 de outubro de 2007.
- MILTON, John (2002) *O Clube do Livro e a tradução*. São Paulo: EDUSC.
- MILTON, John & EUZÉBIO, Eliane (2004) “Tradução e (identidade) política: as adaptações de Monteiro Lobato e o *Julio César* de Carlos Lacerda”. Marcia A. P. Martins (org.) *Visões e identidades brasileiras de Shakespeare*. Rio de Janeiro: Lucerna.
- NUNES, Augusto (2002) “O velho punhal segue afiado”. *Jornal do Brasil*, Idéias e Livros, 23 de março.
- VIEIRA, Adriana S. (1998). “Um inglês no Sítio de Dona Benta: estudo da apropriação de *Peter Pan* na obra infantil lobatiana”. Dissertação de mestrado, Unicamp.