



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO

Cassiano Teixeira de Freitas Fagundes

Rumo à Glória: Ética(s) na tradução de variedades linguísticas de *Bound for Glory* (1983),
de Woody Guthrie

Florianópolis

2021

Cassiano Teixeira de Freitas Fagundes

**Rumo à Glória: Ética(s) na tradução de variedades linguísticas de *Bound for Glory* (1983),
de Woody Guthrie**

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação em
Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa
Catarina para a obtenção do título de Doutor em Estudos
da Tradução

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Andréa Cesco

Florianópolis

2021

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Fagundes, Cassiano

Rumo à glória : ética(s) na tradução de variedades
linguísticas de Bound for Glory (1983), de Woody Guthrie /
Cassiano Fagundes ; orientadora, Andréa Cesco, 2021.
217 p.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa
Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós-
Graduação em Estudos da Tradução, Florianópolis, 2021.

Inclui referências.

1. Estudos da Tradução. 2. Ética da Tradução. 3. Tradução
de Variantes Linguísticas. 4. Tradução Literária. 5. Woody
Guthrie. I. Cesco, Andréa. II. Universidade Federal de
Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Estudos da
Tradução. III. Título.

Cassiano Teixeira de Freitas Fagundes

Rumo à Glória: Ética(s) na tradução de variedades linguísticas de *Bound for Glory* (1983),
de Woody Guthrie

O presente trabalho em nível de doutorado foi avaliado e aprovado por banca examinadora
composta pelos seguintes membros:

Prof. Dr. Otávio Guimarães Tavares
Universidade Federal do Pará (UFPA)

Prof^a. Dr^a. Marlova Gonsales Aseff
Universidade de Brasília (UnB e PGET / UFSC)

Prof. Dr. Fabiano Seixas Fernandes
Faculdade Educacional da Lapa (FAEL)

Certificamos que esta é a **versão original e final** do trabalho de conclusão que foi
julgado adequado para obtenção do título de Doutor em Estudos da Tradução

Prof^a. Dr^a. Andréia Guerini
Coordenadora do Programa de Pós-Graduação

Prof^a. Dr^a. Andréa Cesco
Orientadora

Florianópolis, 2021.

A Daniel (*in memoriam*) e André.

AGRADECIMENTOS

Sou extremamente grato pelo apoio da CAPES, que viabilizou minha dedicação integral através de concessão de bolsa. Da mesma forma, sinto-me honrado pela oportunidade que me foi dada pela PGET, na Universidade Federal de Santa Catarina. Os anos de Mestrado e de Doutorado nessa pós-graduação pioneira ampliaram minhas perspectivas em relação aos Estudos da Tradução, e acima de tudo, foram marcados pela convivência com pessoas e pesquisas verdadeiramente especiais.

Agradeço imensamente à minha orientadora, Andréa Cesco, por ter acreditado em meu projeto. Colocou-me nos trilhos, estimulou minha curiosidade, mostrou os caminhos e se tornou uma amiga para a vida toda. ¡*Gracias!*

Muito obrigado aos professores Otávio Guimarães Tavares, Marlova Gonsales Aseff e Caroline Jaques Cubas pelas sugestões, inspiração e apoio. Meu agradecimento também vai para Martha Pulido, Sergio Romanelli e Gilles Jean Abes, por tudo o que me ensinaram, e pela amizade.

Aos colegas e companheiros Sheila Maria dos Santos, Digmar Jiménez Agreda, André Aguiar, Yéo N'gana, Mary Anne Warken, Beatrice Tavora e Rodrigo D'Ávila Braga Silva. Sem vocês, nada disso teria tido tanto sentido.

Aos amigos do peito, que, além de tudo, são revisores antenados, Evelyn Nimmo e André Scheinkmann.

A Sabrina Floriani, que me ajudou e me inspirou de tantas formas.

A Eduardo, por manter a chama *hobo* acesa. À turma do barulho da Peep FM: Donesca Puntel, Gerson Ferraz, Michele Cardoso, Mauro Sniecikowski, Jeronimo Gonzalez, Dorva Rezende, Cândido Rodrigo, Marcos Maranhão, Igor Amatuzzi, Guga Azevedo, Jazzica Rafaela. À comunidade do Canal: Marcelus Borges, Keila Kern, Cleverson Oliveira, André Biscaia, Artur Ratton, Luciane Stocco, Eduardo Amazonas, Alexandre Bernardi Quaker, Caio Marques, Paulo Marques, Daniel Lange, Marcelo Dallegrove, Marcos Arantes Tex. Ao Valagão: Carlos Alves, Benjamin, Barbara, Irene, Olívia, Gil e Ivo.

Aos meus pais, Zaira e Joaquim. À minha tia Eliana. À minha avó Kita.

E ao crespo de Okemah, Woody Guthrie. *This train is bound for glory, this train!*

*Here's to Cisco and Sonny and Leadbelly too
And to all the good people that traveled with you
Here's to the hearts and the hands of the men
That come with the dust and are gone with the wind
(Bob Dylan, 1962)*

RESUMO

O objeto de pesquisa da presente tese é a tradução, gerada em seu âmbito, de *Bound for Glory* ([1943] 1983), a autobiografia do músico, escritor e ativista estadunidense Woody Guthrie (1912-1967). A investigação é orientada por dois conceitos basais: 1 - o entendimento de tradução literária como transação comunicativa envolvendo relações de poder entre vozes intratextuais, tanto no texto fonte quanto no texto alvo (ASSIS ROSA, 2013); e 2 - a superação da noção de um tradutor atuando entre línguas e culturas, em direção a uma abordagem que o vê em um sistema maior incluindo as línguas e culturas fonte e alvo (TYMOCZKO, 2003). O livro de Guthrie narra sua infância no estado de Oklahoma, o amadurecimento durante as tempestades de poeira e a crise econômica que assolaram o Meio-Oeste do país, sua jornada rumo à Califórnia entre migrantes e pessoas destituídas, e o desenvolvimento de sua carreira musical. Uma das características do texto são as diferentes vozes intratextuais, muitas vezes constituídas por marcadores linguísticos sinalizando discurso divergente da norma-padrão do Inglês dos Estados Unidos da primeira metade do Século XX. Elas frequentemente se interpõem em representações de relações assimétricas de poder. Consoante com o trabalho de Marcos Bagno (2012, 2015), o tradutor se posicionou em relação à visibilização de variedades estigmatizadas e desprestigiadas do português brasileiro, usando suas representações literárias para considerar a heteroglossia do texto fonte, algo que já vem acontecendo com mais frequência no Brasil. A investigação hipotetiza que tal posicionamento é coerente para com diferentes dimensões éticas na tradução, que se realizam na produção de um texto alvo caracterizado pela manutenção da heteroglossia. Assim, além de oferecer uma tradução integral do texto para o português brasileiro, o objetivo primordial da tese foi verificar, através de classificações de Assis Rosa (2012, 2013) se a estratégia e os procedimentos adotados conseguiram dar conta de suas diversas representações de variantes linguísticas. Por fim, inserida no contexto da tradução comentada, e levando em consideração a dupla posição de pesquisador e tradutor, a tese traz uma discussão reflexiva sobre o processo tradutório e investigativo.

Palavras-chave: Ética da Tradução. Tradução de Variantes Linguísticas. Tradução Literária. Woody Guthrie.

ABSTRACT

The focus of this thesis is the translation of *Bound for Glory* ([1943] 1983), the autobiography of Woody Guthrie (1912-1967), an American musician, writer, and activist. The investigation is guided by two basic concepts: 1) the understanding of literary translation as a communicative transaction involving power relations between intratextual voices, both in the source and target texts (ASSIS ROSA, 2013); and 2) overcoming the notion of the translator as acting between languages and cultures, towards an approach that considers a larger context that includes both source and target languages and cultures (TYMOCZKO, 2003). The book chronicles Guthrie's childhood in the state of Oklahoma, growing up during the dust storms and economic crisis that ravaged the country's Midwest, his journey to California alongside migrants and destitute people, and the development of his music career. One of the key characteristics of the text is his use of diverse intratextual voices, composed of linguistic markers that signal a discourse that is divergent from the norms of American English in the first half of the 20th century. These voices often intersect with representations of asymmetrical power relations. In line with the work of Marcos Bagno (2012), the translator positioned himself in relation to the visibility of stigmatized and discredited varieties of Brazilian Portuguese, using literary representations to address the heteroglossia of the source text, something that has begun to occur more frequently in Brazil. The analysis hypothesizes that this positioning is consistent with various ethical considerations that take place during the production of a target text characterized by the maintenance of heteroglossia. Thus, besides offering an integral translation of Guthrie's text, the primary objective of the thesis was to use the classifications identified by Assis Rosa (2012, 2013) to assess whether the adopted strategy and procedures were appropriate to account for the representations of linguistic variants in the book. Finally, within the context of the translation, and considering the author's dual position as both researcher and translator, the thesis offers a reflective discussion on translational and investigative processes.

Keywords: Translation Ethics. Translation of Linguistic Variants. Literary Translation. Woody Guthrie.

LISTA DE QUADROS

Quadro 1: Versos de Guthrie e Cisco. (2708)	37
Quadro 2: <i>Hobos</i> discutem. (102-105)	42
Quadro 3: Diálogo em acampamento de migrantes. (2538-2539)	43
Quadro 4: Guthrie descreve o acampamento. (2545)	43
Quadro 5: Fala sobre a união dos trabalhadores. (1947)	45
Quadro 6: Debate sobre o “social”. (2554)	46
Quadro 7: Opinião do protagonista sobre Hitler e Mussolini. (1932-1934)	47
Quadro 8: Diálogo sobre termo racista. (607-624)	48
Quadro 9: Cisco defende os japoneses. (2695-2698)	51
Quadro 10: Algumas marcas linguísticas sinalizando discurso divergente da	53
Quadro 11: Guthrie como narrador. Trecho 1. (3182)	54
Quadro 12: Guthrie como narrador. Trecho 2. (6)	54
Quadro 13: Guthrie como personagem. Trecho 1. (1829)	55
Quadro 14: Diálogo entre <i>hobos</i> no topo do trem. (3352-3365)	55
Quadro 15: Diálogo entre crianças. (325-333)	57
Quadro 16: Diálogo entre irmãos de Guthrie e o pai. (257-262)	58
Quadro 17: Conversa entre Nora e Woody. (477-482)	59
Quadro 18: Fala de personagem mexicana. (2543)	59
Quadro 19: Diálogo entre Guthrie e imigrante chinês. (2364-2372)	60
Quadro 20: Policial descobre <i>hobos</i> no trem. (3225)	61
Quadro 21: Policial conversa com <i>hobos</i> . (2376-2392)	61
Quadro 22: Diálogo entre John e Guthrie. (167-173)	63
Quadro 23: Matilda chama seu filho. (638)	64
Quadro 24: Classificação de representações de discurso.	103
Quadro 25: Narrativa traduzida como transação comunicativa.	104
Quadro 26: Análise binária de categorias de representação de discurso, baseada em significado	106
Quadro 27: Exemplos de elementos do VGB e VLE do português brasileiro.	110
Quadro 28: Classificação de procedimentos e estratégias de tradução	117
Quadro 29: Descrição – Trecho 1 – Detalhe 1 – Voz de Guthrie como narrador. (3182)	158
Quadro 30: Descrição – Trecho 2 – Voz de Guthrie como narrador. (221)	159
Quadro 31: Descrição – Trecho 1 completo - <i>hobos</i> no topo do trem. (3182-3195)	160
Quadro 32: Descrição – Voz de Guthrie como narrador. Trecho 1. Detalhe 1. (3183)	161
Quadro 33: Descrição – Guthrie como narrador. Trecho 1. Detalhe 2. (3184)	161
Quadro 34: Descrição – Guthrie como narrador. Trecho 1. Detalhe 3. (3185-3195)	162
Quadro 35: Descrição – Policial conversa com <i>hobos</i> . (2380-2383)	163
Quadro 36: Descrição – Guthrie como narrador. Trecho 3. (1749)	163
Quadro 37: Descrição – Guthrie como narrador. DIL. (1761)	165
Quadro 38: Descrição – Guthrie como personagem. Trecho 1. (7)	168
Quadro 39: Descrição – Guthrie como personagem. Trecho 2. (1962)	169
Quadro 40: Descrição – Guthrie como personagem. Trecho 3. (2909)	169
Quadro 41: Descrição – Guthrie como personagem e <i>hobos</i> . Trecho 1. (3183-3184)	170
Quadro 42: Descrição – Guthrie como personagem e <i>hobos</i> . Trecho 2. (3191-3195)	171

Quadro 43: Descrição – Diálogo entre <i>hobos</i> . Trecho 1. (3317-3329)	172
Quadro 44: Descrição – Diálogo entre <i>hobos</i> . Trecho 1. Detalhe 1. (3322)	173
Quadro 45: Descrição – Diálogo entre <i>hobos</i> . Trecho 1. Detalhe 2. (3327)	173
Quadro 46: Descrição – Diálogo entre Guthrie criança e a mãe. (477-482)	176
Quadro 47: Descrição – Diálogo entre Guthrie criança e o pai. (904-911)	177
Quadro 48: Descrição – Diálogo entre migrantes. (2755-2761)	179
Quadro 49: Descrição – Falas de imigrantes chineses. (2652-2653)	180
Quadro 50: Descrição – Falas de imigrantes chineses. (2364-2372)	181
Quadro 51: Descrição – Fala de personagem mexicana. (2543)	182
Quadro 52: Descrição – Diálogo dos policiais com Guthrie. (2452-2474)	184
Quadro 53: Descrição – Diálogo do policial com <i>hobos</i> . (2376-2392)	186
Quadro 54: Descrição – Diálogo com John. Trecho 1. (43-47)	188
Quadro 55: Descrição – Diálogo com John. Trecho 2. (167-173)	190
Quadro 56: Descrição – Matilda fala com o filho. (638)	190
Quadro 57: Descrição – Matilda fala com o filho. Tradução e retradução.	192

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

AAVE - African American Vernacular English

ADC - Análise do Discurso Crítica

DD - Discurso Direto

DDL - Discurso Direto Livre

DI - Discurso Indireto

DIL - Discurso Indireto Livre

EDT - Estudos Descritivos da Tradução

RNAF - Relato Narrativo de Atos de Fala

VGB - Vernáculo Geral Brasileiro

VLE - Variedade Linguística Estigmatizada

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	15
1.1	O OBJETO DE PESQUISA E SUA DELIMITAÇÃO	16
1.2	JUSTIFICATIVA	17
1.3	HIPÓTESE DA TESE	18
1.4	OBJETIVOS	19
1.5	O POSICIONAMENTO DO TRADUTOR E PESQUISADOR	19
1.6	ESTRUTURA DA TESE	20
2	WOODY GUTHRIE E <i>BOUND FOR GLORY</i> ([1943] 1983)	22
2.1	BIOGRAFIA	25
2.2	A AUTOBIOGRAFIA	31
2.2.1	Estrutura	34
2.2.2	Temas	36
2.2.2.1	<i>O poder da canção</i>	36
2.2.2.2	<i>Ciclones</i>	37
2.2.2.3	<i>Mobilidade, subcultura hobo, okies</i>	38
2.2.2.4	<i>Socialismo</i>	44
2.2.2.5	<i>Racismo</i>	47
2.2.3	As Personagens e Elementos Linguísticos	52
2.2.3.1	<i>O Narrador</i>	54
2.2.3.2	<i>Guthrie como personagem</i>	55
2.2.3.3	<i>Os Hobos</i>	55
2.2.3.4	<i>A Família</i>	56
2.2.3.5	<i>Migrantes e Imigrantes</i>	59
2.2.3.6	<i>A Polícia</i>	61
2.2.3.7	<i>Afrodescendentes</i>	62
2.2.4	Traduções de <i>Bound for Glory</i> (1983)	64
2.2.4.1	<i>A tradução francesa</i>	64
2.2.4.2	<i>A tradução italiana</i>	65
2.2.4.3	<i>A tradução espanhola</i>	66
3	MARCO TEÓRICO	67
3.1	O PERCURSO: SUPERANDO A HERMENÊUTICA	69
3.2	ÉTICA(S) DA TRADUÇÃO	70
3.2.1	Definições	71
3.2.2	Ética de Princípios de Ética de Responsabilidade	72
3.2.3	Derrida e a ética desconstrutivista na tradução	74
3.2.4	Ética da diferença	78
3.2.5	Questionando a ética da diferença	83
3.2.6	Ética Antropofágica	85
3.2.7	Pym, ética do tradutor, identidade e cooperação intercultural	91

3.2.8	Questionando o “entrelugar” do tradutor	93
3.2.9	Reflexividade na tradução comentada: por uma perspectiva múltipla de ética(s) da tradução	96
3.3	VOZES EM TRADUÇÃO	99
3.3.1	Definições	100
3.3.2	Classificação de representação de discurso	101
3.4	TRADUÇÃO DE REPRESENTAÇÕES LITERÁRIAS DE VARIEDADES LINGUÍSTICAS	107
3.4.1	Variação linguística – Definições	108
3.4.2	Tradução de variedades, paródia e estereótipo	111
3.4.3	Heteroglossia e literatura	114
3.4.4	Classificação de estratégias e procedimentos de tradução de variedades linguísticas	115
3.5	APORTE DA ANÁLISE DO DISCURSO CRÍTICA (ADC) NA PESQUISA	118
3.5.1	ADC: algumas definições	118
3.6	MÉTODO DE ANÁLISE	119
4	RUMO À GLÓRIA: TRADUÇÃO DE <i>BOUND FOR GLORY</i> (1983)	121
4.1	A TRADUÇÃO	123
5	ANÁLISE DA TRADUÇÃO	157
5.1	A VOZ DO NARRADOR	157
5.1.1	Primeira Etapa – Descrição	158
5.1.2	Segunda Etapa – Interpretação	165
5.2	AS VOZES DOS <i>HOBOS</i> E DE GUTHRIE COMO PERSONAGEM	167
5.2.1	Primeira Etapa – Descrição	167
5.2.2	Segunda Etapa – Interpretação	173
5.3	AS VOZES DE GUTHRIE COMO PERSONAGEM INFANTIL E DE SEUS PAIS	175
5.3.1	Primeira Etapa – Descrição	175
5.3.2	Segunda Etapa – Interpretação	177
5.4	AS VOZES DE MIGRANTES E IMIGRANTES	178
5.4.1	Primeira Etapa – Descrição	178
5.4.2	Segunda Etapa – Interpretação	182
5.5	AS VOZES DOS POLICIAIS	183
5.5.1	Primeira Etapa – Descrição	184
5.5.2	Segunda Etapa – Interpretação	187
5.6	AS VOZES DAS PERSONAGENS AFRODESCENDENTES	188
5.6.1	Primeira Etapa – Descrição	188
5.6.2	Segunda Etapa – Interpretação	191
5.7	EXPLICAÇÃO	193
5.8	ANÁLISE REFLEXIVA	198
	CONCLUSÃO	201
	REFERÊNCIAS	204

1 INTRODUÇÃO

Em seu livro *Crônicas* (2016), o músico e escritor Bob Dylan lembra o que sentiu quando jovem, ao ler pela primeira vez a autobiografia *Bound for Glory* ([1943] 1983):

Eu a li de capa a capa, como um furacão, totalmente focado em cada palavra, e o livro cantou para mim como o rádio. Guthrie escreve como um turbilhão, e você é levado apenas pelo som das palavras. Pegue o livro em qualquer parte, vire qualquer página, e ele cai sempre de pé. Quem é ele? É um ex-pintor de placas de Oklahoma que deu duro, um antimaterialista que cresceu durante a depressão e os Dust Bowl Days, migrou para o Oeste, teve uma infância trágica, uma vida em chamas — em sentido figurado e literal. É um caubói cantor, mas é mais que um caubói cantor. Woody tinha uma alma poética vigorosa — o poeta do torrão casca-grossa e da lama pegajosa. Guthrie divide o mundo entre aqueles que trabalham e os que não trabalham, está interessado na libertação da raça humana e quer criar um mundo no qual valha a pena viver. *Bound for Glory* é um puta livro. É enorme. Quase grande demais (DYLAN, 2016, p. 254).

Ser “levado pelo som das palavras” ou por um “um turbilhão de vozes”¹ (COMENTALE, 2013, locação 2563 de 6179) são descrições de experiências de leitura de um texto caracterizado justamente por suas representações de falas e de cantos. Talvez toda a sua reprodução literária da oralidade de seu tempo esteja diretamente ligada ao fato de que seu autor era, acima de tudo, um músico e compositor.

A polifonia do livro também é o som da Modernidade. Ao associar Guthrie a ela, Will Kaufman (2017) cita o historiador Chris Harman, para quem as vidas da maioria das pessoas passaram por mais mudanças no Século XX do que nos cinco mil anos anteriores. Sua obra testemunhou esse panorama principalmente em canções, mas é na prosa que movimentos transformadores no espaço, na cultura, na política e na sociedade estadunidense foram mais personalizados. Em *Bound for Glory* (1983), eles ganham vozes, nomes, rostos. E sotaques.

Em um livro cheio de diálogos, a representação da pronúncia, o léxico específico e a sintaxe particular são aspectos proeminentes, com funções na caracterização de personagens, situações e dinâmicas interpessoais. Não considerar tais aspectos em uma tradução talvez seja privar os leitores de experiências como as expostas por Dylan e Comentale. Mas, será que é possível traduzir, por exemplo, a dicção de um meeiro do interior do estado de Oklahoma, nos Estados Unidos, do final da década de 1930, para o português? A presente tese examina essa

¹A *whirlwind of voices*. (tradução minha)

possibilidade, mas revela de antemão que, para isso, o próprio ato tradutório deve ser investigado e repensado.

É importante, assim, que se destaque um entendimento preliminar: a tradução não é aqui vista como mera transcodificação de significados estáveis e pré-existentes entre línguas. Minha compreensão é baseada na de Jacques Derrida (2006) e Kaisa Koskinen (2000), que a vê como um novo texto nascido em um processo não-aleatório, e que estabelece um relacionamento muito próprio com o texto fonte.

A investigação também foi gerada a partir de dois eventos paradigmáticos, um, no âmbito dos Estudos da Tradução, e o outro, no polissistema de literatura traduzida do Brasil. O primeiro é o chamado retorno da área à ética (PYM, 2001). O segundo é o surgimento, nos últimos 18 anos, de traduções literárias no país que contrariam a tradição de normatização de representações textuais não-padrão contidas em textos estrangeiros (FAGUNDES, 2016). Minha tradução para *Bound for Glory* (1983), obra ainda inédita no Brasil, dialoga com a intersecção entre esses dois âmbitos. Esse diálogo é, grosso modo, a tese que aqui apresento.

A pesquisa não contemplou a análise da tradução dos versos de canções de Guthrie que aparecem na narrativa e nem os seus desenhos. Tampouco focalizou os paratextos da edição da Plume de 1983. Minha escolha foi me concentrar mais estritamente em suas vozes intratextuais e representações de discursos.

1.1 O OBJETO DE PESQUISA E SUA DELIMITAÇÃO

O texto alvo é ao mesmo tempo o ponto de partida e resultado da investigação: o início do processo de tradução gerou dados que orientaram a tese, que por sua vez influenciou a continuidade do ato tradutório e o modificou. Sendo o objeto de pesquisa uma tradução, ele inclui a possibilidade de se focalizar adicionalmente o texto fonte e seu contexto. Isso me parece especialmente pertinente quando se leva em conta que o objeto de pesquisa se refere a um texto estrangeiro com temáticas sociais e ideológicas, que é constituído por vozes intratextuais se referindo a uma realidade extratextual.

A tradução foi realizada dentro da esfera acadêmica de uma tese de Doutorado, e, portanto, foi feita sem ter compromissos mercadológicos e editoriais. Contudo, isso não significa que o sistema brasileiro de tradução literária, informado por normas e práticas do mercado editorial, não a tenha influenciado. De qualquer forma, seu exame e interpretação serão melhor empreendidos com a apreciação e leitura da tese.

1.2 JUSTIFICATIVA

Meu interesse pela obra de Woody Guthrie nasceu há mais de duas décadas. Sempre apreciei a música folk norte-americana, e logo, comecei a prestar atenção em suas letras, sendo impactado por sua temática social. Como sou músico, acabei aprendendo a tocar várias de suas canções e me familiarizei com o seu legado.

Em 2006, decidi me concentrar em sua autobiografia, *Bound For Glory* (1983), em minha monografia de especialização, concluída na PUC-PR, em Curitiba. A pesquisa incluiu minha tradução para alguns trechos do livro, e uma discussão inicial sobre a tradução de representações literárias de variedades linguísticas no Brasil. Em 2014, retomei a mesma pesquisa em um Mestrado. O plano era traduzir a autobiografia e pesquisar o tema. Contudo, decidi adiar a ideia ao notar que a questão era ampla e atual, além de suscitar discussões sobre normas tradutórias, o mercado e a própria realidade sociolinguística do país.

Assim, motivado pelas pesquisas de John Milton (1994, 2002) sobre a tradução de novelas da língua inglesa consideradas clássicas no Brasil, examinei, em dissertação de Mestrado (2016), retraduições publicadas entre 2002 e 2015 do corpus do pesquisador. Busquei evidências que apontavam para uma possível mudança em relação à tradição brasileira de se normatizar representações de discurso não-padrão da literatura estrangeira, atendo-me a novas traduções de *The Adventures of Huckleberry Finn* ([1884] 1984), de Mark Twain, e de *Wuthering Heights* ([1847] 1966), de Emily Brontë. Identifiquei estratégias e procedimentos adotados pelos tradutores nas obras traduzidas que consideram a representação literária da variação linguística, e busquei as fontes usadas por eles na realização desses textos alvo.

Terminado o Mestrado, retomei meu projeto de traduzir *Bound For Glory* (1983) com a justificativa de introduzir a obra literária de Woody Guthrie no Brasil e dar mais visibilidade a sua obra musical. Até a data da conclusão dessa tese, nenhuma tradução do livro foi publicada no país. Creio que o interesse renovado por Guthrie em diferentes partes do mundo assinala sua relevância frente às tendências geopolíticas e culturais atuais. Ele foi, acima de tudo, um artista cuja imagem ficou associada ao questionamento de características da cultura hegemônica em que estava inserido, como o racismo, o consumismo e o próprio Capitalismo. Consequentemente, Guthrie se tornou um dos ícones da Contracultura estadunidense das décadas de 1960 e 1970. Ele voltou a ganhar destaque na mídia em 2017, quando se completaram 50 anos de sua morte. Mas isso também aconteceu graças a autores e

pesquisadores como Will Kaufman, que trouxeram à tona facetas de Guthrie que dialogam com a contemporaneidade.

Como narro no capítulo 2, a obra de Guthrie contribuiu para dar visibilidade a grupos destituídos de seu tempo, como os migrantes do Meio-Oeste dos Estados Unidos, e seu romance autobiográfico é exemplar nesse sentido. Parte disso parece ter sido feito através de sua caracterização no livro dos falares dessas pessoas.

Traduzir a autobiografia me pareceu, dessa maneira, uma oportunidade para dar continuidade às pesquisas que havia iniciado pouco mais de dez anos antes e, ao mesmo tempo, preencher essa lacuna em relação à obra do músico no Brasil. Ela me levou não apenas a aprofundar minha investigação sobre a tradução da representação literária de variantes linguísticas, mas também a pensar sobre as questões éticas que a produção de um texto alvo baseado em um texto fonte como *Bound for Glory* (1983) pode suscitar.

1.3 HIPÓTESE DA TESE

Se o uso de representações textuais de variantes do inglês dos Estados Unidos de seu tempo podia ter uma função na construção de sua imagem, em *Bound for Glory* (1983) elas também caracterizam relações de poder.

Como procuro demonstrar na pesquisa, esses elementos linguísticos constituem vozes intratextuais que caracterizam pontos de vista diversos. Parto da percepção de Kristiina Taivalkoski-Shilov (2019) de que, dentro do âmbito da tradução literária, a confrontação dessas vozes entre si sugere a necessidade de uma ética. Essa é relacionada com a ideia, defendida por Alexandra Assis Rosa (2013), de que elas sempre se referem a fatos extratextuais que existem dentro de discursos na sociedade.

Assim, a tese hipotetiza que a manutenção dessa diversidade de vozes do texto fonte no texto alvo reverbera em diferentes dimensões éticas da tradução, e que o uso de representações de variantes linguísticas divergentes da norma-padrão do português, para tanto, é coerente para com esse empreendimento. Essa coerência é relacionada a uma visibilização dessas formas desprestigiadas da língua alvo na tradução, que contribui para o questionamento do preconceito linguístico e de relações assimétricas de poder reforçadas por esse tipo de prejuízo.

1.4 OBJETIVOS

Além de oferecer uma tradução integral para *Bound for Glory* (1983), o objetivo geral da tese foi verificar se ela reproduziu suas diferentes representações de variantes linguísticas em caracterizações de relações intratextuais assimétricas de poder.

O primeiro objetivo secundário foi examinar as estratégias e procedimentos tradutórios adotados para tanto, utilizando-me das classificações de Assis Rosa de tradução de variedades literárias (2012) e de representações de discurso (2013). Esse exame permite que se pense mais aprofundadamente sobre questões relativas à manutenção da heteroglossia do texto fonte, no que diz respeito à ética da tradução.

O segundo objetivo secundário, que dialoga tanto com o anterior, quanto com o geral, foi discutir uma abordagem ética que contemplasse diferentes pontos de vista, dentro do âmbito dos Estudos da Tradução.

1.5 O POSICIONAMENTO DO TRADUTOR E PESQUISADOR

Dentro de uma “ordem neoliberal globalizada emergente do novo capitalismo” (FAIRCLOUGH, 2012, p. 310), a cultura dos Estados Unidos é hegemônica em relação ao Brasil, país periférico, nesse sentido. A presente tese reflete a perspectiva de um pesquisador brasileiro, inserido nesse contexto. Em meu entendimento, isso deveria significar que todo marco teórico e metodológico precisa levar em conta esse ponto de vista. Por isso, quando me utilizo de conceitos como a ética da diferença na tradução, desenvolvida originalmente a partir do âmbito de culturas hegemônicas com o intuito de se oferecer, através da tradução, mais hospitalidade e espaço para o não-familiar do Outro periférico, tomo a liberdade, ou melhor, assumo o dever de subvertê-los e questioná-los em consideração à coerência de pesquisa. Para mim, isso já significa me posicionar em relação a essa ordem a que Norman Fairclough se refere.

Um posicionamento pode suscitar a ideia de parcialidade científica negativa. Assim, subscrevo à afirmação Chourialaki e Fairclough (1999), de que o engajamento do pesquisador pode ser positivo, desde que ele não a esconda por detrás de uma imparcialidade irreal. Como comentaram Resende e Ramalho (2006), a suposição da neutralidade é apenas um dos posicionamentos ideológicos possíveis e, certamente, não é o que me guia como pesquisador. E nem como tradutor. Nessas duas posições, sou engajado com a utilização da tradução como

ferramenta de visibilização da diversidade linguística do português brasileiro e luta contra o preconceito linguístico.

Por fim, acredito que no ambiente contemporâneo dos Estudos da Tradução, depois de a disciplina ter passado por diferentes “viradas” e ter expandido consideravelmente sua multidisciplinaridade, pode haver certa dificuldade em se localizar pesquisas no mapa de James Holmes (1975). É o caso aqui.

Primeiramente, ela está presente tanto no ramo Puro, quanto no Aplicado. Dentro desse, ela se filia aos Estudos Teóricos, porque discute tanto teorias mais gerais, abarcando noções de ética ligadas a todas as manifestações tradutórias, quanto parciais, isto é, restritas à tradução literária e ao tipo de problema, que é a variação linguística em tradução. E adicionalmente, como Pura, é descritiva e orientada ao produto, que é o caso da minha tradução para *Bound for Glory* (1983).

Dentro do segundo, o ramo Aplicado, ela faz parte da Crítica da tradução, porque, incluindo uma análise que tenta aferir se os objetivos tradutórios de seu objeto foram alcançados, faz um julgamento de valor, ainda que caracterizado pela reflexividade da perspectiva da tradução comentada.

1.6 ESTRUTURA DA TESE

Os objetivos da tese orientaram a construção de uma estrutura em cinco capítulos.

O primeiro é a Introdução. Como expus, nos subitens anteriores, nele sumário a proposta de investigação, para depois justificar a pesquisa, detalhar a hipótese da tese, seus objetivos, bem como meu posicionamento como pesquisador e tradutor.

No capítulo 2, apresento a biografia de Woody Guthrie, oferecendo um breve panorama do contexto de sua obra. Em seguida, abordo a autobiografia *Bound for Glory* (1983), trazendo informações sobre sua estrutura, seus temas e evidenciando algumas características literárias e linguísticas das vozes de suas personagens. Termino o capítulo fazendo algumas considerações sobre traduções do livro para as línguas francesa, italiana e espanhola.

No capítulo 3, discorro sobre o marco teórico que embasa a tese. Revelo meu percurso inicial, em que testei a possibilidade de me utilizar da hermenêutica para gerar interpretações do texto fonte, e explico por que abandonei essa abordagem. Na sequência, defino diferentes pontos de vista da ética da tradução para então discutir um entendimento que os combina e os redireciona, na tentativa da construção de uma visão multifacetada que pudesse me guiar na

tradução e análise da tradução do livro de Guthrie. Também abordo o conceito de vozes em tradução, diretamente ligado à investigação sobre ética, e a classificação de representações de discurso, que é um dos pilares metodológicos da tese. Dando sequência ao capítulo, focalizo a questão da tradução de representações literárias de variedades linguísticas, revelando o segundo pilar metodológico do trabalho: a classificação de estratégias e procedimentos de tradução de variedades linguísticas. O capítulo é concluído com o aporte da Análise do Discurso Crítica (doravante ADC) na pesquisa e um sumário do método de análise empregado.

O capítulo 4 traz a tradução integral de *Bound for Glory* (1983), que segue uma breve introdução sobre as linhas gerais que a balizaram.

O capítulo 5 é a análise da tradução. Ela inclui duas etapas para cada categoria de vozes de personagens, e uma terceira etapa geral, que tenta explicar questões pertinentes ao processo tradutório. Essa parte é encerrada com um balanço reflexivo do procedimento investigativo.

Na conclusão, abordo os resultados relativos à hipótese e os objetivos de pesquisa da tese.

2 WOODY GUTHRIE E *BOUND FOR GLORY* ([1943] 1983)

A autobiografia de Woody Guthrie, que é o texto fonte do objeto de pesquisa da tese, faz parte de uma obra variada. Músico, escritor, cronista, ativista político e eventual artista gráfico, a produção musical é a faceta mais conhecida de seu legado, mas o interesse pela prosa e crônicas que escreveu vem crescendo nas últimas décadas, especialmente por sua temática política e social.

Entre 1936 e 1954, Guthrie escreveu mais de mil canções. A popularidade de sua música nos Estados Unidos é bem estabelecida, e ela “tanto se tornou parte da América quanto são os seus rios, florestas, pradarias e as pessoas sobre as quais nelas ele narrou”² (GUTHRIE, 1983, p. 320). Uma canção que simboliza o lugar de Guthrie na cultura popular estadunidense é *This Land is your Land* ([1940] (1997)).

Escrita em 1940 e gravada em 1944, ela foi lançada apenas em 1951. A composição mescla melodias populares da época com letras escritas como uma resposta à visão conformista da canção *God Bless America* (1938), de Irving Berlin, que tocava nas rádios norte-americanas na década de 1930 (SPITZER, 2012). Na primeira versão gravada de *This Land is your Land*, Guthrie canta:

Um muro alto tentou me bloquear.
A placa dizia “Propriedade Privada”.
Mas do outro lado, não dizia nada.
Essa terra foi feita pra mim e pra você³ (GUTHRIE, 1997).

O músico a apresentava em comícios e em escolas progressistas. Ela chamou a atenção da esquerda do país, mas versos como esse logo foram suprimidos, inclusive em gravações posteriores, por causa do macartismo anticomunista que dominava o discurso político da época. Com o tempo, uma versão mais nova se consagrou e é considerada por muitos o hino não oficial dos Estados Unidos (SPITZER, 2012).

This Land is your Land foi tocada e regravaada por músicos populares como Bob Dylan (2005) e Bruce Springsteen ([1986] 2017), e sua notoriedade se estendeu ao Século XXI. A artista Lady Gaga a cantou no intervalo do Super Bowl, jogo de futebol americano que decide

² [...] *become as much a part of America as its rivers, its forests, its prairies, and the people whom Guthrie chronicled in them.* (tradução minha)

³ *Was a high wall there that tried to stop me / A sign was painted said: Private Property, / But on the back side it didn't say nothing / God blessed America for me. / This land was made for you and me.* (tradução minha)

o campeão da temporada da National Football League (WILLMAN, 2017). E a cantora Jennifer Lopez a apresentou na cerimônia de posse do 46º presidente dos Estados Unidos, Joe Biden (KREPS, 2021).

Canções compostas anteriormente traziam de antemão algumas características que apontavam sua aproximação às causas sociais. Mais tarde, vivenciou as tempestades de poeira que devastaram o Meio-Oeste do país na década de 1930, testemunhando e tomando parte do movimento, em direção ao Oeste do país, de refugiados desse cataclisma e da Grande Depressão. Inspiradas por tais eventos, suas canções conhecidas como as *Dust Bowl Ballads* (1940) acabaram representando musicalmente as pessoas daquele período e lugar, da mesma maneira que John Steinbeck o fez na literatura, e Dorothea Lange e Arthur Rothstein na fotografia. Guthrie lhes trouxe “dignidade, lutou por eles, deu-lhes uma história e uma voz. Alguns argumentam que ao fazer isso, transformou-se no pai da canção de protesto americana moderna”⁴. Destarte, “essas canções não são apenas históricas, elas são a própria história, sendo a história aquilo que liga o presente ao futuro”⁵ (KAUFMAN, 2019, p. 7).

Nos Estados Unidos, a música de Woody Guthrie faz parte do cânone popular e, também, tem proeminência em diferentes países e culturas. Já outras expressões de sua obra tiveram menos destaque. Contudo, desde a década de 1970, o interesse por sua produção como um todo começou a revelar uma obra consistente, articulada por temas que inspiraram não apenas canções, mas também textos em prosa, desenhos e comentário político:

O trabalho criativo de Woody como literatura e arte ainda precisa ser avaliado a sério. Certamente, suas canções e prosa são uma crônica eloquente da geração da Depressão e da Segunda Guerra Mundial, apresentadas de uma perspectiva única, e que podem ser estudadas com ganhos⁶ (REUSS, 1970, p. 274).

Parte das pesquisas acadêmicas e publicações dando conta da diversidade da produção de Guthrie e sua conexão com os temas de seu tempo nasceram em outros países. É o caso da *Tesi di laurea in letteratura americana* (1973), do italiano Alessandro Portelli (PORTELLI,

⁴*He dignified them, fought for them, gave them a story and a voice. Some would argue that in so doing, he became the father of the modern American protest song.* (tradução minha)

⁵*these songs are not only historical, they are history itself, history being that which links present to future.* (tradução minha)

⁶*Woody's creative work as literature and art has yet to be evaluated seriously. Certainly his songs and prose are an eloquent chronicle of the Depression and World War II generation, presented from a unique perspective, and might profitably be studied.* (tradução minha)

2004). É o primeiro estudo acadêmico no mundo a focalizar o artista, e abordou as letras de Guthrie segundo o ponto de vista literário, relacionando-as com sua prosa e ativismo político. A tese se transformou no livro *Canzone politica e cultura popolare in America: il mito di Woody Guthrie* ([1975] 2004), que ajudou a aumentar a popularidade do artista na Itália, em uma época em que sua música já era conhecida, graças à divulgação e menções feitas sobre o músico por Bob Dylan. Naquela década, a autobiografia *Bound for Glory* (1983) foi traduzida para o francês por Jacques Vassal, e publicada com o nome *En Route pour la Gloire* ([1973] 2012). Em 1977, é a vez da tradução para o italiano, de Cristina Berteza, publicada com o nome *Questa terra è la mia terra* ([1977] 2014). No mesmo ano é lançada na Espanha *Con Destino a la Gloria* (1977), tradução do livro para o espanhol, de Lisa Garrigues e Alberto Estival, que seria retraduzido por Ezequiel Martínez e publicado com o nome *Rumbo a la gloria* (2009).

Nos Estados Unidos, Jonathan Saucedo defendeu a tese *Elements of individualism in the life and selected works of Woody Guthrie* (2004), e Matthew Blake (2010) examinou as crônicas de Guthrie, publicadas em periódicos de esquerda do país.

Bound for Glory (1983) continuou ganhando novas edições desde 1943. O filme homônimo, baseado na autobiografia, dirigido por Hal Ashby (2000) e estrelado por David Carradine, foi lançado em 1976.

Hoje, há vários retratos biográficos de Woody Guthrie disponíveis, mas um dos mais conhecidos é o livro de Joe Klein, *Woody Guthrie - A Life* ([1980] 1999). Jim Longhi escreveu *Woody, Cisco and Me* (1997), contando seu tempo ao lado de Guthrie na Marinha Mercante. Outras biografias se seguiram, como as de Robert Santelli e Emily Davidson (1999), Ed Cray (2004) e Mark Allan Jackson (2008). Destaco também as investigações do professor de literatura e pesquisador Will Kaufman, que o levaram a publicar três livros sobre o artista: *Woody Guthrie, American Radical* (2011), *Woody Guthrie's Modern World Blues* (2017) e *Mapping Woody Guthrie* (2019), além de outros que abordam a obra do cantor e autor. Estes trabalhos evidenciam desde sua música e ativismo político, até suas ideias sobre temas como a ciência, o racismo e questões de gênero. Kaufman defende a ideia de que Guthrie era um pensador engajado nas questões de seu tempo, inclusive produzindo uma obra que aproximava o tradicionalismo de culturas populares, sobretudo na música, com os movimentos vanguardistas da arte e da política da primeira metade do Século XX.

O pesquisador também atuou como consultor para o ator Johnny Depp e Douglas Brinkley, que coeditaram e publicaram *House of Earth* (2013), romance póstumo de Woody

Guthrie. Kaufman ainda foi responsável pela descoberta da canção do músico que denuncia o racismo de Fred Trump, pai de Donald Trump (PETRUSISCH, 2018).

A bibliografia citada me apoiou em minha tentativa de construção de um panorama sobre a obra, vida e pensamento de Woody Guthrie. Este recorte visava elencar conhecimento suficiente para traduzir sua autobiografia e examinar o resultado dessa tradução de acordo com uma reflexão sobre a ética. Assim, exponho agora tal perspectiva.

2.1 BIOGRAFIA

Destaco aqui os eventos que julgo mais pertinentes da vida do músico e autor.

Woodrow Wilson Guthrie nasceu em 14 de julho de 1912 em Okemah, no estado de Oklahoma, Estados Unidos. Filho de Nora Belle e Charles Edward Guthrie, seus pais o batizaram com esse nome em homenagem ao então candidato a presidente Woodrow Wilson (1826-1924). O pai, Charles, era um homem de negócios envolvido na política, tendo sido candidato da ala conservadora do Partido Democrata para representante no Condado de Okfuskee. Ele também foi membro ativo da Ku Klux Klan (KLEIN, 1999).

Quando Guthrie tinha sete anos, sua irmã mais velha, Clara, com 14 anos, incendiou suas próprias roupas durante uma briga com a mãe, Nora, e morreu em decorrência das queimaduras. Nora sofria de Huntington, a mesma doença neurodegenerativa hereditária que mataria seu filho. Em 1926, ela foi internada em um hospital, depois de apresentar sinais de uma demência e degeneração muscular avançada. Charles perdeu dinheiro em negócios imobiliários e se mudou para a cidade de Pampa, no Texas. Os filhos mais novos, George e Mary Joe, foram morar com a irmã de Charles, Maude, na mesma cidade, e eram ajudados financeiramente pelo filho mais velho, Roy. Com 14 anos, Guthrie ficou em Okemah, vivendo de pequenos serviços e dependendo da ajuda de amigos da família.

É nessa época que começa a se envolver com a música. Ele crescera escutando as canções folk que a mãe costumava cantar, e conheceu com ela e outros parentes as baladas das tradições musicais inglesa e escocesa. Seu primeiro instrumento foi uma gaita de boca, que aprendeu a tocar com um menino afrodescendente. Logo, estava se apresentando nas ruas de Okemah, em troca de dinheiro e comida. No mesmo período, abandonou a escola, onde era considerado um bom aluno (CRAY, 2004).

Aos 18 anos, juntou-se ao pai em Pampa. A maior parte do tempo na cidade era passada tocando pelas ruas e aprendendo novas canções, além de se dedicar à leitura na biblioteca local.

Em seguida, juntou-se a um tio, Jeff Guthrie, que tocava rabeca e começou a se apresentar regularmente em bailes da região. Dois anos depois, a mãe, Nora, morreu de Huntington.

O primeiro grupo musical de Guthrie foi formado em Pampa em 1930. Chamado de Corncob Trio, a banda começa a tocar em rinqes de patinação, mercados e bailes da região, além de se apresentar em programas radiofônicos (KAUFMAN, 2019).

Em 1933, ele se casou com sua primeira esposa, Mary Jennings. O casal teve três filhos, Gwendolyn, Sue e Bill. As duas filhas morreram, na década de 1970, da mesma doença que Guthrie e sua mãe, Nora. Já Bill faleceria em 1952 em um acidente de automóvel.

Nessa época, um grande evento socioeconômico e outro ambiental criaram um cenário de desolação e migração em massa que são temas recorrentes na obra de Guthrie. O primeiro foi a Grande Depressão (1929-1939). Em seu ápice, em 1932, a taxa nacional de desemprego era de 23%, afetando setores da economia como o de energia e das ferrovias. Com a queda dos preços de commodities, boa parte das propriedades rurais do Meio-Oeste havia entrado em colapso. Somou-se a isso a falência de governos locais, que levou a um efeito cumulativo de devastação econômica. Muitas propriedades foram simplesmente abandonadas.

No estado natal de Woody Guthrie, Oklahoma, a maior parte dos agricultores eram brancos, descendentes dos colonos europeus que chegaram na região no Século XIX. Eles viram suas propriedades serem leiloadas e tomadas pelos bancos, o que geralmente acontecia de maneira repentina. Na mesma época, uma seca persistente se instalou na porção mais próxima do Texas Panhandle, no estado vizinho, que era assim chamada por causa de seu formato de “cabo de frigideira”. Na seca, o solo superficial se dissipava facilmente e as lavouras não produziam alimentos. Boa parte desses agricultores era de inquilinos, naturalmente menos sedentários e mais propensos à migração. A mecanização da agricultura também diminuiu a demanda por trabalhadores rurais. Para piorar o desalento dos moradores, grandes tempestades de poeira chegaram nas planícies centrais. Eram uma grande catástrofe causada pelo homem, através de práticas não sustentáveis do uso da terra, combinadas com a seca severa. O resultado foi uma erosão eólica de grandes proporções, com suspensão e dispersão de poeira pelo vento, formando tempestades. Elas arrasaram plantações, causavam problemas respiratórios e matavam criações de gado, deixando em seu caminho povoados inteiros cobertos pela poeira. A região acabou sendo conhecida como *Dust Bowl* (“tigela de poeira”) (MCLEMAN et al, 2014).

Em 14 de abril de 1935, aconteceram as *Black Easter Dust Storms*⁷, particularmente devastadoras. Em 1940, Woody Guthrie gravou uma canção que trata daquelas tempestades como um evento apocalíptico:

No dia 14 de abril de 1935,
 A pior das tempestades de poeira tomou o céu.
 Dava pra ver ela chegando, a nuvem preta como a morte,
 E em nossa poderosa nação, deixou uma marca terrível.
 De Oklahoma City até a divisa com o Arizona,
 De Dakota e Nebraska, até o preguiçoso Rio Grande,
 Chegou em nossa cidade como uma cortina preta baixando.
 Achamos que era o nosso julgamento, achamos que era a nossa desgraça⁸
 (GUTHRIE, 2000, f. 1).

Com as tempestades, a seca e a decadência econômica, as estradas entre o Centro-Sul do país e a Califórnia se encheram de caravanas de migrantes. Ao menos 500 mil pessoas fizeram a rota, muitas pela histórica estrada U.S. Route 66.

Os efeitos e percepções desse influxo populacional no afluyente estado da Califórnia foram explorados pelos oponentes conservadores do escritor socialista Upton Sinclair (1878-1969), que em 1934, concorreu para governador. Sua plataforma progressista incluía um plano especialmente pensado na situação dos recém-chegados, que visava acabar com a fome. Foi quando o termo *okie* começou a ser usado de forma pejorativa, indicando pessoas advindas do estado de Oklahoma.

O jornalista Ben Reddick escrevera, no periódico californiano *Paso Robles Press*, que nos acampamentos de migrantes da Califórnia se viam carros velhos com placas com as letras “OK”, referência ao estado de Oklahoma. Dali em diante, o termo *okie* começou a ser usado para descrever os ocupantes dessas aglomerações (OKLAHOMA HISTORICAL SOCIETY, 2018). Mas nem todos os migrantes eram originários daquele estado, e muitos vinham do Texas, de Arkansas, Missouri, Kansas e Colorado.

A oposição de Sinclair explorou a ideia de que a Califórnia seria tomada por esses grupos. Estúdios de cinema chegaram a produzir peças cinematográficas divulgadas como

⁷Tempestades de poeira da Páscoa Sombria. (tradução minha)

⁸*On the 14th day of April of 1935, / There struck the worst of dust storms that ever filled the sky. / You could see that dust storm comin', the cloud looked deathlike black, / And through our mighty nation, it left a dreadful track. / From Oklahoma City to the Arizona line, / Dakota and Nebraska to the lazy Rio Grande, / It fell across our city like a curtain of black rolled down, / We thought it was our judgement, we thought it was our doom.* (tradução minha)

noticiários, mas que eram na verdade propaganda política. Nelas, os migrantes eram retratados negativamente como criminosos que lotavam os trens em direção ao Oeste para tirarem vantagem do plano de Sinclair. A propaganda e o pânico moral que esses filmes causaram funcionaram: o escritor perdeu as eleições (KLEIN, 1999).

No final da década, os *okies* foram retratados pelo autor John Steinbeck, em seu livro *The Grapes of Wrath* ([1939] 2002), e um ano depois, a obra inspirou o filme de mesmo nome. Depois de assisti-lo, Guthrie escreveu a canção *Tom Joad* (GUTHRIE, 2000, f. 7), que sumariza a história dessa personagem de Steinbeck e sua família, em sua migração para o Oeste dos Estados Unidos.

O fato é que a maioria dos migrantes não eram agricultores, mas operários e trabalhadores dos setores de serviço e administração. Boa parte deles sequer chegou à Califórnia, instalando-se em suas cidades vizinhas, ou em outros estados. O filme de John Ford (1940) baseado no livro de Steinbeck, certamente contribuiu para a percepção de que se tratava de um movimento majoritariamente de agricultores. O próprio Woody Guthrie não poderia ser qualificado como um *okie*, apesar de promover a imagem de ser um legítimo representante do grupo. Ele vivia no Texas quando as tempestades de poeira assolaram o Oklahoma, e, como contou ao pesquisador Alan Lomax (1915-2002) em uma entrevista, sua família fora boa parte do tempo abastada. Mesmo assim, Guthrie gostava de se chamar de “O mais poeirento da gente da poeira”⁹, até incluindo a frase em seus cartões de visita. (KAUFMAN, 2019)

Guthrie começou a escrever, em 1935, canções sobre o *Dust Bowl*. Lançado em 1940, *Dust Bowl Ballads* é considerado um dos primeiros álbuns conceituais de música, abordando os efeitos do evento cataclísmico nas pessoas e na natureza. (STURGES, 2011). Foi sua primeira gravação comercial, e o disco mais bem-sucedido de sua carreira. Sobre as gravações, o crítico Dave Marsh escreveu, no encarte do relançamento em CD de *Dust Bowl Ballads*:

Ele estabeleceu um padrão a qual muitos dos melhores compositores de hoje ainda aspiram. Como Dylan, Springsteen e KRS-One (que está na linha dos grandes *bluesmen* falantes), ele deu a seus ouvintes histórias e personagens que os ajudaram a se compreenderem melhor. Portanto, essas canções não são apenas históricas, mas a própria história, sendo esta aquilo que liga o presente ao futuro. É por isso que, 60 anos depois de terem sido gravadas, as *Dust Bowl Ballads* de Woody Guthrie ainda merecem seu lugar entre as maiores histórias e canções americanas¹⁰ (GUTHRIE, 2000. Grifos meus).

⁹*The dustiest of the Dust Bowlers.* (tradução minha)

¹⁰*He set a standard to which many of today's best songwriters still aspire. Like Dylan, Springsteen and KRS-One (who is in the line of great talking bluesmen), he gave his listeners stories and characters that helped them*

Três anos antes desse lançamento, que foi um marco em sua carreira, ele deixa o Texas e começa a viajar com destino à Califórnia. Em setembro de 1937, em Los Angeles, forma a dupla musical Woody & Lefty Lou, com Maxine Crissman. Os dois ganham espaço para se apresentarem periodicamente na rádio KFVD, estação de Frank Burke Sr e seu filho, Frank Burke, este um radialista conhecido por ser politicamente progressista e defensor da liberdade de expressão. Foi nessa estação que Guthrie conheceu o ativista socialista Ed Robbin, que tinha seu próprio programa na rádio, além de ser correspondente do periódico comunista *People's World*. Logo, Robbin o apresentou a pessoas ligadas à esquerda estadunidense como Will Geer, Al Richmond e John Steinbeck (KLEIN, 1999).

Visto como um autêntico representante dos *okies* e sobreviventes do *Dust Bowl*, foi a partir dessa ligação com Robbin que Guthrie recebeu o convite para relatar na rádio as condições dos campos de migrantes, prisões e greves na Califórnia. Essas visitas ajudaram a formar seu posicionamento político. Seu período no estado aconteceu em uma época marcada por conflitos políticos, sociais e de grande ebulição cultural. Além da depressão econômica, do *Dust Bowl* e do *New Deal*, essa também foi a época do crescimento, na Europa, do fascismo e nazismo, da Guerra Civil Espanhola, do pacto entre Hitler e Stalin, e a formação das condições que levariam à Segunda Grande Guerra. Nos Estados Unidos, os anos 1930 foram também a década em que os movimentos democráticos radicais de esquerda tiveram pela primeira vez impacto na cultura dos Estados Unidos. Logo, Guthrie estaria envolvido e influenciado por todos esses fatores (KAUFMAN, 2019).

Em dezembro de 1937, a esposa e os filhos se juntam a ele em Glendale, na Califórnia. Em 1939, John Steinbeck publica *The Grapes of Wrath*, livro que teria influência decisiva na vida de Guthrie. Em maio daquele ano, começou a escrever e fazer cartuns, por 18 meses, na coluna *Woody Sez*, do periódico comunista *People's World*. Nela, comentou as condições de vida dos migrantes, usando grafias fora da norma-padrão de palavras que sugeriam variedades estigmatizadas do inglês (BLAKE, 2010). Nesses textos, ele tentava passar a impressão de ser menos escolarizado e “sofisticado” do que realmente era (CRAY, 2004, p. 170). Em setembro, Guthrie começa a viajar com Will Geer pelos campos de migrantes, apoiando através da música sua organização política.

understand themselves better. Therefore, these songs are not just historical, but history itself, which is what links the present to the future. That's why, sixty years after they were recorded, Woody Guthrie's Dust Bowl Ballads still deserve their place among the greatest American stories and songs. (tradução minha)

Em 1940, mudou-se para Nova Iorque, onde conheceu o etnomusicólogo e pesquisador Alan Lomax, que divulgaria sua obra. Escreveu *This Land is your Land* e canções e histórias para *O Arquivo da Canção Folk da Biblioteca do Congresso*¹¹. No mesmo ano, gravou o álbum *Dust Bowl Ballads*. Em fevereiro de 1941, começa a escrever o que viria a ser o livro *Bound for Glory*. A agência governamental Bonneville Power Administration procurava um cantor folk para compor canções que enaltecessem a Represa Grand Coulee, que forneceria energia para os projetos de eletrificação do *New Deal*. Por indicação de Lomax, Guthrie foi escolhido, e escreveu 25 delas em 30 dias. O objetivo da construção era, além de tudo, oferecer trabalho para um grande número de desempregados. O projeto de Roosevelt sofreu resistência das empresas privadas do setor de energia, e Guthrie viu a defesa do empreendimento como um evento que simbolizaria o que o socialismo ofereceria se ganhasse de fato espaço nos Estados Unidos (KAUFMAN, 2019). Começa a tocar com os Almanac Singers, com quem se apresenta em diversas cidades. Após o ataque a Pearl Harbor (1941), escreve canções a favor da guerra contra os países do eixo.

Guthrie assinou em 1942 um contrato com a editora E. P. Dutton para lançar sua autobiografia. Em junho, alista-se na Marinha Mercante, com quem viaja em três missões. Em 1943, *Bound for Glory* é publicado e ele se divorcia de Mary. Em 1944, faz a primeira gravação de *This Land is your Land* e escreve a música antifascista *All you Fascists*. É também quando começa a usar no violão um adesivo com os dizeres “essa máquina mata fascistas”.

Em novembro de 1945, casou-se com Marjorie Greenblatt, com quem já tinha uma filha, Cathy Ann Guthrie, e no mês seguinte recebeu sua dispensa da Marinha. Cathy Ann morreu em um incêndio em 1947, mesmo ano do nascimento do segundo filho do casal, Arlo. Ele tem mais dois filhos com Marjorie antes de se separar, Joadie e Nora. Em 1950, Guthrie volta a viver na Califórnia.

Em 1952 é diagnosticado com Doença de Huntington, e em 1953 se casa com Anneke Van Kirk, com quem tem Lorina Lynn. Nos próximos anos, ele se interna várias vezes em hospitais. Seu último casamento termina. Em 1961, em Nova York, com a saúde já bem deteriorada, começa a ser visitado no hospital pelo músico Bob Dylan, que se inspira nele. Em 1965, o primeiro livro sobre Guthrie, *Born to Win*, de Robert Shelton, é publicado. Em 1966, recebe um prêmio do Serviço de Conservação do Departamento do Interior. Em três de outubro

¹¹*Library of Congress's Archive of American Folk Song*. (tradução minha)

de 1967, falece em decorrência da doença, no Creedmore State Hospital, Queens, em Nova York (KLEIN, 1999).

2.2 A AUTOBIOGRAFIA

O período da vida de Guthrie entre o começo da escrita da autobiografia e seu lançamento foi de intensa atividade. Em março de 1940, ele se apresentou no evento *Grapes of Wrath Evening*, organizado por Will Geer para ajudar o Comitê John Steinbeck para os Trabalhadores Agricultores. Foi lá que conheceu Alan Lomax, pessoa importante para a projeção de sua carreira. Lomax o convidou a fazer gravações para a Biblioteca do Congresso, em Washington D.C. Quando estava lá, o pesquisador pediu que ele escrevesse um texto autobiográfico para acompanhar as canções. Pouco depois, Guthrie lhe entregou um texto datilografado de 25 páginas, que mais tarde Lomax compararia a *Ulisses* (1922), de James Joyce (1918-1941). Guthrie foi estimulado a não apenas continuar compondo canções, mas também a escrever um relato mais extenso sobre sua vida. Após retornar a Nova Iorque, ele foi viver com os outros integrantes dos Almanac Singers. A casa era frequentada por artistas como Jackson Pollock, Willen de Kooning e o poeta modernista Charles Olson. Ao ler seus textos autobiográficos, Olson, positivamente impressionado, também pediu que Guthrie fizesse uma autobiografia mais longa e detalhada, e o convidou a escrever um artigo para sua revista progressista de artes, *Commentary*. Em seguida, o músico se dedicou à escrita de seu livro, enquanto compunha canções antifascistas e anti-Hitler (KAUFMAN, 2017).

Ele também estava escrevendo a coluna *Woody Sez* para o jornal de esquerda *People's World*, que logo também seria publicada pelo periódico de Nova Iorque *Daily Worker*, do Partido Comunista. Nesses textos, Guthrie costumava destacar sua imagem de “caipira em Nova Iorque” e parece ter sido estimulado a fazê-lo. No editorial de 12 de maio de 1939 do *People's World* que introduz a primeira edição da coluna, Guthrie é apresentado como um dos 200 mil refugiados do *Dust Bowl*, que chegaram na Califórnia com fome e que agora colhiam frutas em grandes latifúndios do estado, enquanto viviam em cortiços e acampamentos. “Mas Woody veio com seu violão nas costas e com um olho e um ouvido sensíveis ao sofrimento de seu próprio

povo...e absorveu bastante sabedoria popular de sua gente. Todo dia vai falar para você aqui, à sua maneira, como ele vê as coisas”¹² (GUTHRIE, 1939, p. 4).

Essa suposta autenticidade de Guthrie como voz dos migrantes estava sendo, naquela época, muito celebrada não apenas pelos editores do jornal, mas também pela mídia. A linguagem que usava na coluna se distinguia da dos outros colunistas e de seus leitores. Por outro lado, ela estava alinhada à Frente Popular¹³ dos anos 1930, que buscava aproximar a cultura estadunidense à causa operária. O slogan do movimento, cunhado por Alan Lomax e o companheiro de Guthrie nos Almanac Singers, Pete Seeger, era “O Comunismo é o Americanismo do Século XX”¹⁴ (BLAKE, 2010). O autor citado notou que as grafias fora da norma-padrão e uso de elementos linguísticos divergentes da mesma no periódico faziam parte de uma autorrepresentação para os seus leitores, e estavam longe de ser um uso autêntico: nas cartas que enviou a Alan Lomax, e em sua correspondência como um todo, ele não utilizava esse recurso, escrevendo dentro das normas vigentes do inglês.

A hipótese de que Guthrie usou o mesmo artifício em *Bound for Glory* (1983) é plausível, embora haja diferenças em seu uso. Em seus artigos para o *People's World*, grafias fonéticas, o uso de vernáculo regional e elementos morfossintáticos aparecem de forma mais geral no texto. No caso da autobiografia, a maioria delas se encontra no discurso direto de personagens. Exponho as características desse uso no subitem 2.2.3.

Blake (2010) acredita que o uso de elementos divergentes da norma-padrão também indica que Guthrie se esforçava para se caracterizar como alguém sem educação formal, o que não era o caso: ele só abandonou a escola quando era *senior* da *high school*, isto é, o equivalente no Brasil ao último ano do Ensino Médio. É também importante lembrar que boa parte dos migrantes *okies* não tinha sido totalmente privada do ensino institucionalizado, e muitos entre eles eram profissionais de áreas de serviço, comércio e administração. Isso pode sugerir que Guthrie estava apelando para o preconceito do público mais geral, que os via como trabalhadores agrícolas com pouco estudo.

Essa estratégia teria ajudado a conferir certa “força e imediatismo” à sua escrita, segundo o casal William e Joy Homer Doerflinger. Recém-chegado em Nova Iorque para se

¹²*But Woody came with a guitar on his back and with an ear sensitive to the suffering of his own people... And Woody has gathered a great deal of homely wisdom from his people. Each day he will speak to you on this page in his own way about how he looks at things.* (tradução minha)

¹³*Popular Front.* (tradução minha)

¹⁴*Communism is twentieth-century Americanism.* (tradução minha)

tornar editor na E. P. Dutton, Doerflinger foi apresentado a Guthrie pela esposa de Alan Lomax, Bess Lomax. Depois de ler um trecho da autobiografia, conseguiu um contrato de publicação com a editora, desde que o autor e músico concordasse em ter seu trabalho editado e revisado por sua esposa, Joy. Inicialmente, a autobiografia se chamaria *Boomchasers*, e foi ela quem sugeriu o título *Bound for Glory*, que tirou da letra da canção de Guthrie, *This Train is Bound for Glory*. Mais tarde, Marjorie o ajudou, datilografando partes manuscritas, e o resultado de intensas sessões de redação era levado a Joy Doerflinger, que eliminava repetições e ajustava trechos (KLEIN, 1999).

O livro foi publicado em março de 1943. Com um contrato com a empresa Publicity Associates, *Bound for Glory* teve ampla promoção e divulgação. A edição tinha na capa uma pintura de Guthrie retratando uma família de migrantes, e o livro trazia desenhos do autor.

No mesmo mês, as críticas começaram a aparecer. No *New York Times*, Horace Reynolds compara sua escrita à do dramaturgo e escritor socialista irlandês Séan O’Casey (1880-1964), vendo nela “violência e sentimento”¹⁵. Assim como aquele autor, Guthrie “brinca com as palavras, as faz dançar, chorar, cantar. E também como O’Casey, Woody tem fogo dentro de si, um poeta nato, tentando levar a prosa a fazer o grande trabalho do verso”¹⁶ (REYNOLDS, 1943, p. 7).

A revista *Book Week* reconhece na autobiografia um conteúdo “rumo à glória” e torce pelo seu sucesso. Já o periódico *Books* critica as ilustrações do livro, apesar de declarar que a obra tem uma boa narrativa. O *Library Journal* desaprova o uso de “discurso iletrado”, que transforma a leitura em uma experiência lenta (KLEIN, 1999, p. 267).

Embora as críticas tenham sido no geral positivas, Kaufman (2019) lembra que *Bound for Glory* deve ser visto como “romance autobiográfico”, e foi assim compreendido por muitos críticos. Levando-se em consideração a suposta autoconstrução de sua própria imagem, pode-se entender esse texto “documentário” de Guthrie como o que Jeff Allred chamou de “ficções plausíveis do real”¹⁷ (ALLRED, 2009, p. 3).

Ainda, sobre essa compreensão do livro, meu entendimento é consonante com a observação de Mark Twain, escrita em carta a William D. Howells, em 1904:

¹⁵ *violence and sentiment*. (tradução minha)

¹⁶ *[he] plays with words, makes ‘em dance, makes ‘em cry, makes ‘em sing. Like O’Casey, too, Woody is on fire inside, a natural born poet trying to make prose do the big job of verse*. (tradução minha)

¹⁷ *Plausible fictions of the real*. (tradução minha)

Uma autobiografia é o mais verdadeiro de todos os livros; pois, embora inevitavelmente consista principalmente em extinções da verdade, fugas da verdade, revelações parciais da verdade, dificilmente com um exemplo de verdade pura e direta, a verdade implacável está lá, nas entrelinhas, onde o autor-gato está espalhando poeira sobre ele, que não esconde do espectador desinteressado nem ele nem seu cheiro (embora eu não tenha usado essa figura) - o resultado é que o leitor conhece o autor, apesar de suas diligências astutas¹⁸ (CLEMENS, 2004, p. 31).

Com efeito, independentemente de como a narrativa de Guthrie usou fatos e eventos de sua vida no livro, sua estrutura segue, em grande parte, uma ordem cronológica baseada em seu desenvolvimento, da infância à vida adulta.

2.2.1 Estrutura

Além de trazer ilustrações do autor, a edição de 1983 da editora Plume/Penguin inclui como paratextos uma introdução do músico e colega de Guthrie, Pete Seeger, um tributo escrito em 1966 pelo Secretário do Interior dos Estados Unidos (entre 1955 e 1961), Stewart L. Udall, e um posfácio editorial sobre a vida do autor depois da publicação da autobiografia.

Baseando-me nas distinções de Seymour Chatman (1980) que Assis Rosa (2013) usa em sua construção de um modelo de análise de representação de discurso, que delinco no capítulo 3, vejo Woody Guthrie como um “protagonista-como-narrador”. Nessa abordagem, pode-se dizer que o narrador de *Bound for Glory* (1983) e o autor implícito se confundem para contar a história ao leitor. Mas como protagonista, Guthrie também se coloca como o emissor de discurso direto, que dialoga com outras personagens.

Segundo Chatman (1980), na teoria narrativa estruturalista em que se baseia, o arranjo do enredo é feito pelo discurso¹⁹. É interessante notar que o primeiro capítulo se passa inteiramente em um vagão de trem, quando Guthrie já era um adulto, seguido por outros que focalizam sua infância. No que diz respeito às relações temporais entre história e tempo de discurso, o livro começa em *media res*, sendo essa primeira parte anacrônica, ou um recuo que

¹⁸*An autobiography is the truest of all books; for while it inevitably consists mainly of extinctions of the truth, shirkings of the truth, partial revelations of the truth, with hardly an instance of plain straight truth, the remorseless truth is there, between the lines, where the author-cat is raking dust upon it which hides from the disinterested spectator neither it nor its smell (though I didn't use that figure)--the result being that the reader knows the author in spite of his wily diligences.* (tradução minha)

¹⁹Minha concepção de discurso é delineada no capítulo 3, e é baseada na Análise do Discurso Crítica.

é uma analepse (GENETTE, 1979). Este recuo evoca uma anterioridade que se desenvolve cronologicamente por 19 capítulos, até que a narrativa volta à cena do trem, no capítulo final.

Dos capítulos 2 ao 5, a narrativa se centra nos primeiros anos do protagonista e apresenta a família de Guthrie, destacando a deterioração da saúde mental de sua mãe, e suas relações com os irmãos e com os tios, que tinham pouco mais do que sua idade. A casa dos Guthrie pega fogo misteriosamente, e a família se muda para uma casa menor e menos confortável, depois destruída por um ciclone, enquanto o pai luta contra dificuldades financeiras. No capítulo 6, *Boomchasers*, Okemah vive o boom do petróleo, cuja exploração transforma a cidade, atraindo centenas de pessoas.

No capítulo 8, a irmã mais velha, Clara, queima-se em um fogão de querosene e falece. A saúde de sua mãe se deteriora ainda mais. Nos seguintes, Guthrie, que ainda não tem idade suficiente para trabalhar, decide plantar uma horta e vender sua produção. Um fogão da casa da família explode e fere o pai, que vai se recuperar no Texas. A mãe é enviada para um asilo e ele e os irmãos se veem abandonados. Entrando na adolescência, Guthrie vai viver com uma gangue de garotos e vasculha o lixo em busca de itens para vender, além de se tornar engraxate e lavar escarradeiras para ganhar trocados.

No capítulo 11, já com 16 anos, ele se junta ao pai em Pampa, no Texas. Era outra cidade que também passava pelo boom do petróleo, com muitas oportunidades de trabalho. Lá, Guthrie faz diferentes serviços e vende álcool ilegalmente.

No capítulo 13, com 25 anos, ele recebe uma carta de sua tia Laura, que vive em Sonora, na Califórnia. Ela o estimula a se mudar para lá. Parte para o Oeste e começa a viajar ilegalmente em trens, esmola comida e foge da polícia. No caminho, conhece imigrantes, muitos sem-teto e pessoas que poderiam ser caracterizadas como *hobos*, de quem trata no próximo subitem.

Em *The house on the hill*, capítulo 14, ele chega na casa suntuosa de sua tia e é atendido por um mordomo. Guthrie então conclui que preferia continuar vivendo na estrada a se juntar à parente abastada, e segue viajando. No capítulo que se segue, chega em um campo de migrantes e compõe canções. Toca em bares e presencia um debate de migrantes sobre o significado da palavra “social”.

O capítulo 16 é considerado por Comentale (2013) o clímax do livro. Nele, Guthrie e seu parceiro, Cisco Houston, conseguem evitar o linchamento de uma família japonesa através da música.

Nos últimos três capítulos, Guthrie percorre 42 estados do país com o violão e se sustenta através de sua música. Ele ganha fama, apresenta-se no rádio e faz gravações de suas canções. Mas mesmo ganhando notoriedade, recusa-se a mudar sua maneira de viver. No último capítulo, o livro retoma a viagem ilegal de trem com outras personagens, no que chama de uma jornada “em direção à glória”.

2.2.2 Temas

A ficção autobiográfica de Guthrie se ergueu sobre uma base de temas comuns a toda a sua obra. Alguns deles são aqui delineados²⁰.

2.2.2.1 O poder da canção

A ideia da capacidade da música de influenciar o comportamento das pessoas aparece em seus textos literários, *Bound for Glory* (1983) e *Seeds of Man* (1995): “Ele confrontou os eventos de sua época conturbada – do *Dust Bowl* à Depressão, Segunda Guerra Mundial e Guerra Fria – acreditando na música como um serviço público, uma propriedade comum e, portanto, a base de uma economia alternativa”²¹ (COMENTALE, 2013, locação 2433 de 6179).

No primeiro capítulo da autobiografia, Guthrie viaja clandestino em um trem com um grande grupo de outros viajantes na mesma situação. Violência e brigas entre os ocupantes do vagão dominam a cena, mas no final, quando ele e um novo amigo se refugiam no topo do carro, escutam uma trégua momentânea de toda a tensão, causada pelo canto em uníssono da canção,

Esse trem não tem jogador
Mentiroso, ladrão e andarilho figurão
Esse trem, rumo à glória
Esse trem²² (GUTHRIE, 1983, p. 36).

²⁰ Os trechos nos quadros que exemplificam *Bound for Glory* (1983) e minha tradução para o livro podem ser localizados no texto alvo completo, no capítulo 4. Os números correspondentes às suas células estão nas legendas dos quadros, entre parênteses. Em todos os quadros com trechos do livro, a coluna da esquerda traz o texto fonte, e a coluna da direita, minha tradução.

²¹ *He confronted the events of his troubled era—from the Dust Bowl to the Depression to World War II and the Cold War—with a belief in song as a public utility, a common property, and thus as the basis of an alternative economy.* (tradução minha)

²² *This train don't carry no gamblers / Liars, thieves and big-shot ramblers / This train is bound for glory / This train!* (tradução minha)

Em outro capítulo (1983, p. 260), Guthrie e seu parceiro, Cisco Houston, estão tocando em um bar, cantando versos cômicos sobre a guerra contra os nazistas. O público ri e dança. A apresentação é interrompida por gritos e sons de vidro sendo quebrado do lado de fora do estabelecimento. Os músicos e o público saem e veem um grupo ameaçando linchar uma família japonesa, dona de um salão ao lado. Os músicos intervêm e são admoestados. Então, Guthrie começa a cantar, e é seguido por todos os presentes:

Quadro 1: Versos de Guthrie e Cisco. (2708)

(GUTHRIE, 1983, p. 267)	
<i>We will fight together</i> <i>We shall not be moved</i> <i>Just like a tree</i> <i>That's planted by the water</i> <i>We shall not be moved.</i>	Todos juntos nessa luta Com raízes, bem plantados Como a árvore, aqui regados Com raízes, bem plantados

Fonte: Woody Guthrie (1983) e autoria própria.

A canção funciona e o grupo abandona o local sem concretizar o linchamento.

A música surge, no livro, como elemento aglutinador de desejos comuns, anseios humanistas e incentivo à ação. E, em mais de um capítulo, Guthrie aparece defendendo a legitimidade da música como ofício, mostrando a trabalhadores (1983, p. 20) ou a uma adolescente (1983, p. 270) suas mãos calejadas pelas cordas do violão.

Comentale (2013) afirma que a música de Guthrie, cheia de humor, comentário social e orgulho, deve muito à Modernidade. Esta chegou à sua região com a violência de um tornado, ou de um ciclone, não apenas alterando a paisagem, mas também as relações sociais e valores de seu povo. Em *Bound for Glory* (1983), vemos a evolução do músico, de suas canções e da nação a partir das crises e mudanças econômicas, sociais e ambientais que afetaram cidades dos estados de Arkansas, Oklahoma, Texas, e Novo México. A relação de Guthrie com tais forças transformadoras é ambivalente. Se, por um lado, elas desestruturaram seu mundo, por outro, ofereceram força criativa e temática para toda a sua arte.

2.2.2.2 Ciclones

Kaufman (2017) concorda com Comentale (2013) em relacionar a obra de Guthrie ao Modernismo de seu tempo. O “caos discursivo” seria, às vezes, um capital criativo para o artista, que transformou crise em arte. Isso pode ser visto em *Bound for Glory* (1983):

Como Comentale descreve com referência a *Bound for Glory*, "tudo o que é sólido em Okemah se derrete em um turbilhão de vozes". As ruas da cidade em expansão estão "cheias de placas e slogans". Pregadores, políticos e chefes gritam uns com os outros de cantos opostos, enquanto jornalheiros anunciam aos gritos as últimas manchetes e comerciantes promovem em voz alta seus produtos... Na verdade, em *Bound for Glory*, a América em geral aparece como um conjunto de comandos e diretivas desconcertantes, espalhando pessoas e populações de um lado para o outro²³ (KAUFMAN, 2017, p. 38).

O caos também está nos ciclones, que aparecem em várias partes do livro, tanto como metáfora quanto como evento destrutivo real. Quando criança Guthrie fica preso no topo de uma árvore, cujos galhos se contorcem no vento, e tem vertigens com o movimento (1983, p. 51). Em outro capítulo, o pai lhe explica como tudo o que tem pode ser destruído pela ventania violenta que se aproxima, que o filho chama de *Mister Cyclome* (1983, p. 83). O ciclone então destrói casas e as vidas de centenas de pessoas. Como metáfora, é o boom do petróleo que chega a Okemah como um cataclisma e deixa a cidade “de cabeça para baixo”, sendo invadida por homens que xingam, suam, riem e falam sem parar. A descoberta de petróleo também polui os rios, e até os pássaros chegam em grandes grupos, porque ouvem falar que a poeira das estradas cheias de óleo pode matar seus carrapatos e pulgas (1983, p. 95).

2.2.2.3 Mobilidade, subcultura hobo, okies

Outros temas centrais em *Bound for Glory* (1983) é a mobilidade, a subcultura *hobo* e os *okies*. Em 1937, Woody Guthrie ainda não era um ícone cultural, embora o tipo de movimento em que se encontrava, mais tarde fosse celebrado pela contracultura. Ele passou boa parte daquele ano em trânsito, raramente viajando ilegalmente em trens de carga, e, com mais frequência, de carona e de ônibus. Guthrie seguia os milhares de destituídos do Meio-Oeste e Sudoeste dos Estados Unidos em busca de trabalho e oportunidades. Ao chegarem em

²³As Comentale describes it in reference to *Bound for Glory*, “all that is solid in Okemah melts into a whirlwind of voices.” The streets of the boomtown are “crowded with signs and slogans. Preachers, politicians, and bosses shout each other down from opposite corners, while newsboys scream out the latest headlines and merchants loudly tout their wares.... in fact, in *Bound for Glory*, America at large appears as a set of bewildering commands and directives, scattering people and populations this way and that”. (tradução minha)

seus destinos, os migrantes eram muitas vezes hostilizados pelas autoridades que frequentemente os barravam nas divisas das unidades federais.

Tais condições contribuíram para o estabelecimento de um fluxo contínuo de trabalhadores itinerantes e migrantes pelo país. Naquele ano, Guthrie escreveu a canção *I Ain't Got No Home* (1999, faixa 5):

Não tenho lar, perambulando por aí
Trabalho se o achar, cidade ali, outra aqui.
Não me sinto em casa, por onde quer eu vá
Porque não tenho mais neste mundo um lar²⁴.

O verso acima descreve a realidade de uma faixa populacional sem lar ou trabalho fixo, em situação de desamparo, em um contexto chamado pelo biógrafo, Joe Klein, de “convulsão humana de proporções épicas”²⁵ (KLEIN, 1999, p. 77). Ao iniciar suas viagens, Guthrie já acumulara anteriormente um repertório de canções tradicionais que serviriam de base para a criação de uma obra informada pela vida dessas pessoas. A canção acima é uma das mais representativas desse fato.

A mobilidade na biografia do autor abarca dois aspectos: primeiro, faz parte de um discurso cultural entendido como positivo, sendo “a mais conservadora mitologia nacional quanto o desejo por alternativas radicais”²⁶ (SCHLEUSENER, 2017, p. 1). Esta é a ideia de força revitalizadora da mobilidade, que influenciou um discurso literário presente nas obras de autores de períodos diversos, como Walt Whitman, Jack London e Jack Kerouac. No coração dessa ideia está a Tese da Fronteira, descrita por Frederick Jackson Turner (1861-1932).

Em *The Significance of the Frontier in American History* ([1894] 2008), Turner explica como a fronteira, vista como uma área em que a civilização termina e o mundo selvagem começa, é detentora de possibilidades, estando sempre em movimento em direção a Oeste. Ela teria moldado o que chamou de “o intelecto americano”. Para ele, a mentalidade inventiva e prática do pioneiro, marcada por um individualismo que paradoxalmente levou ao igualitarismo e à democracia americana, dependeu do movimento constante ao desconhecido, e a novas formas sociais, econômicas e culturais.

²⁴*I ain't got no home, I'm just a-ramblin' 'round / I work when I can get it, I go from town to town. / Can't feel at home, no matter where I go / Cause I ain't got no home in this world anymore.* (tradução minha)

²⁵*human convulsion of epic proportions.* (tradução minha)

²⁶*the most conservative national mythology to the desire for radical alternatives.* (tradução minha)

Contudo, embora a percepção do Oeste do continente como terra de oportunidades fosse vigente na primeira metade do Século XX, o próprio movimento é a nova fronteira, ao menos para Guthrie. Ele parte para a Califórnia, no capítulo 8, e as razões que apresenta são similares às de seus conterrâneos. Elas estão na carta que sua tia lhe envia: "...já que o Texas está tão poeirento e ruim, e a Califórnia, tão verde e bonita. Você deve estar com 25 agora, Woody. Sei que posso arranjar um trabalho para você aqui em Sonora. Por que não vem? De sua tia Laura"²⁷ (GUTHRE, 1983, p. 191). Ao chegar na suntuosa casa da tia, Guthrie descobre que a vida que o esperava lá não lhe seria suficiente. A Califórnia não é mais a fronteira, o selvagem a ser conquistado. Ele escolhe continuar se movendo pelo país ao lado de maltrapilhos, animado pelas infinitas possibilidades da vida na estrada e nos trilhos. Como narra no final do capítulo 14, assim que o portão da casa se fecha atrás dele, "senti o cheiro da resina de pinheiro no ar, observei uma nuvem passar sobre minha cabeça, e eu estava vivo novamente"²⁸ (1983, p. 244).

A fronteira como ideia continua se movendo para ele, mas em outras direções: logo viaja para o outro extremo do país, Nova Iorque, onde faz uma audição para tocar no Rainbow Room, no Rockefeller Center.

O segundo aspecto dessa mobilidade, totalmente dependente do primeiro, é uma "mobilidade da destituição", que Guthrie também retrata no livro. Ela é característica de algo que, de fato, teve um papel relevante na economia dos Estados Unidos do final do Século XIX e primeira metade do Século XX: a subcultura *hobo*.

Em seu livro *Boxcar Politics: The Hobo in U.S. Culture and Literature, 1869-1956* (2014), John Lennon lembra que o escritor Ben Reitman, que fez parte desses grupos, traçou uma distinção importante sobre sua natureza. Segundo ele, o que separava os *hobos* dos outros tipos de andarilhos sem lar, mendigos e desempregados da Grande Depressão era o fato de serem trabalhadores ambulantes e não exclusivamente mendicantes. Outra característica seria o uso ilegal de vagões vazios de trens para o seu deslocamento, na busca por trabalho e teto. Mas Lennon relativiza tal ideia, destacando que o termo é fluido e impreciso. A obra de Guthrie é consonante com as duas visões distintas que os estudos literários e históricos têm acerca do *hobo*:

²⁷ ...when Texas is so dusty and bad, California is so green and pretty. You must be twenty-five by now, Woody. I know I can get you a job here in Sonora. Why don't you come? Your aunt Laura. (tradução minha)

²⁸ I smelled the drift of the pine rosin in the air and watched a cloud whiff past me over my head, and I was alive again. (tradução minha)

Na primeira versão, aparentemente patológica, o *hobo* é um individualista egoísta e ameaçador que evita qualquer insinuação de comunidade, ao mesmo tempo em que mina a solidariedade proletária toda vez que ele (e é sempre um “ele”) salta de um trem em movimento lento e entra em uma nova cidade. Na outra versão, excepcionalista, o *hobo* é enquadrado como um viajante amante da liberdade, sintetizando o movimento masculino branco romantizado na sociedade estadunidense²⁹ (LENNON, 2014, p. 12).

Segundo Anatoly Liberman (2008), a palavra *hobo* começou a circular nos Estados Unidos por volta de 1890 para designar trabalhadores migrantes do Oeste e Noroeste do país. Era visto como hierarquicamente acima dos outros grupos estigmatizados de desempregados, mendigos e sem-tetos por ser considerado um trabalhador, ou alguém em busca de algum tipo de trabalho. Liberman lembra que a origem da palavra foi objeto de grandes debates etimológicos, que não valem ser aqui descritos.

No Brasil, *hobo* aparece sempre traduzido como “vagabundo”, o que acredito não fazer jus ao sentido estrito da palavra em inglês de trabalhador itinerante destituído, que viaja ilegalmente em trens e eventualmente mendiga. Trago dois exemplos de textos fonte em que o termo aparece frequentemente para exemplificar este fato: o livro *On The Road* ([1951] 1999), de Jack Kerouac, tem 18 ocorrências da palavra. Na tradução de Eduardo Bueno (2015), todas são vertidas para “vagabundo”; em *The Road* (1907), de Jack London, são 105 vezes. Sua tradução, de Luiz Bernardo Pericás (2008), usa o mesmo termo, embora o tradutor explique o significado da palavra e da subcultura *hobo* em um prefácio.

Nos anos 1930, com seu violão pendurado no ombro, Woody Guthrie viajou algumas vezes nos vagões e passou pelos locais onde os *hobos* se congregavam. Queriam sempre escutar as canções antigas que faziam parte de seu repertório e não a música da moda da época: o foxtrote. O que Guthrie fazia era literalmente tocar o passado dos viajantes. A convivência o fez escutar suas histórias de vida, marcadas pela dor e pela ira (KLEIN, 1999).

O fato de o primeiro e último capítulos de *Bound For Glory* se passarem em vagões de trem repletos de *hobos* parece reforçar a importância que Guthrie dava a essa subcultura. Neles, seus integrantes são retratados como testemunhas vivas da decadência social causada pela Grande Depressão e pelo desprezo das elites pela população destituída.

²⁹*In the first version, a seemingly pathological one, the hobo is a menacing, selfish individualist who eschews any semblance of community while undermining proletarian solidarity every time he (and it is always a “he”) jumps down from a slow-moving train and enters a new town. In the other, exceptionalist version, the hobo is framed as a freedom-loving traveler, epitomizing romanticized white male movement in U.S. society.* (tradução minha)

No primeiro capítulo da autobiografia, o autor retrata uma de suas viagens clandestinas em trens de carga. O vagão onde segue está lotado de *hobos*, a quem alude no primeiro parágrafo (GUTHRIE, 1983, p. 19). Ele detalha a aparência dos passageiros: são homens vestindo roupas de trabalho, ternos gastos pelo tempo e sujos, roupas rasgadas. Há no vagão alcoolismo, doença, fraqueza e fome. O assoalho está coberto por um pó branco, provavelmente de uma carga de cal de viagem anterior. O autor usa uma palavra típica da subcultura *hobo*: *flat wheeler* (vagão de péssimas condições e desconfortável), mas a caracterização das personagens é principalmente feita através de seu uso frequente de marcadores linguísticos sinalizando variedades subpadrão e estigmatizadas do inglês estadunidense. Estes não representam uma pronúncia ou oralidade específicas dos *hobos*, mas do vernáculo das classes menos favorecidas do país da década de 1930. O tema “trabalho” aparece frequentemente nesse capítulo introdutório, o que parece confirmar a noção de que os *hobos* se distinguem de outros grupos por serem na realidade trabalhadores migrantes.

Quadro 2: *Hobos* discutem. (102-105)

(GUTHRIE, 1983, p. 26)	
<i>"You're a big slobbery loafin' heel!"</i>	— Cê é um grande vagabundo babão!
<i>"I'm th' best dadgum blacksmith in Logan County!"</i>	— Sô o melhor ferrero no Condado de Logan!
<i>"You mean you use ta was! You look like a lousy tramp ta me!"</i>	— Cê diz, era! Pra mim, cê parece um desgraçado dum mendigo!
<i>"I c'n put out more manly labor in a minnit then you kin in a month!"</i>	— Posso trabalhá duro num minuto o que você trabalha num mês!

Fonte: Woody Guthrie (1983) e autoria própria.

No capítulo 8, Guthrie parte para a Califórnia, viajando de carona e clandestinamente em trens. Chegando em Tucson, no estado do Arizona, quer buscar comida e trabalho, mas um *hobo* mais velho e experiente o aconselha a evitar circular na cidade. Mesmo assim, decide se aventurar pelo centro do município. Ele não é bem recebido pelos moradores, e tenta conseguir algo em um monastério, onde o padre pode lhe oferecer consolo, mas não comida. É finalmente na parte pobre de Tucson onde Guthrie é alimentado, e ganha mantimentos para levar em sua viagem. Segue a jornada em um trem, onde encontra viajantes em busca de trabalho.

Diferentemente do *hobo*, o termo *okie* não aparece nenhuma vez no livro, mas esse grupo está em todas as partes da obra. No capítulo 15, por exemplo, Guthrie chega a um acampamento de migrantes em Redding, no estado da Califórnia, onde duas mil pessoas esperam uma oportunidade para trabalhar na construção da barragem Kenneth.

Guthrie conversa com um deles, que lhe conta sobre os campistas:

Quadro 3: Diálogo em acampamento de migrantes. (2538-2539)

(GUTHRIE, 1983, p. 245)	
<i>"Where are all of these here people from?" I asked him.</i>	— De onde essas pessoas aí são? — perguntei.
<i>"Some of them are just louses," he said. "Pimps an' gamblers, whores, an' fakes of all kinds. Yes, but they ain't so many of that kind. You talk around to twenty men an' you'll find out that nineteen of them are just as willing and able to work as anybody, just as good a hand, knows just as much, been all over everywhere tryin' ta git onto some kind of a regular job an' bring his whole family, wife, kids, everything, out here an' settle down."</i>	— Uns são uns perdidos. Cafetões, jogadores, prostitutas, e malandros de todo tipo. Sim, mas nem todos. Se conversar com 20 caras, vai descobrir que 19 deles tão a fim de trabalhar, e são bons como qualquer trabalhador. Sabem fazer o serviço, e andaram por toda parte tentando encontrar algum tipo de trabalho fixo. E trouxeram pra cá toda a família junto, esposa, filhos, tudo.

Fonte: Woody Guthrie (1983) e autoria própria.

No mesmo capítulo, o autor descreve as condições precárias em que viviam, no que ele chama de *jungle camp*:

Quadro 4: Guthrie descreve o acampamento. (2545)

(GUTHRIE, 1983, p. 245)	
<i>The camp was bigger than the town itself. People had dragged old car fenders up from the dumps, wired them from the limbs of oak trees a few feet off of the ground and this was a roof for some of them. Others had taken old canvas sacks or wagon sheets, stretched the canvas over little limbs cut so the forks braced each other, and that was a house for those folks.</i>	O acampamento era maior do que a própria cidade. As pessoas tinham arrastado para-lamas de carros antigos dos lixões, prendendo-os com arames nos galhos de carvalho a poucos metros do chão, e isso se tornava um telhado para alguns deles.

Fonte: Woody Guthrie (1983) e autoria própria.

Friso a distinção entre *okies* e *hobos*: como escreveu Lennon (2014), os últimos eram quase sempre homens viajando sozinhos. Diferentemente, os *okies* eram grupos de famílias inteiras, que muitas vezes se fixavam temporariamente em acampamentos.

2.2.2.4 Socialismo

Durante toda a sua vida, Woody Guthrie manteve uma ligação informal com o comunismo estadunidense, e não há registros de que tenha sido um membro do Partido Comunista, embora tenha afirmado o contrário. De qualquer forma, em 1941, o FBI abriu um arquivo de vigilância dedicado ao músico por atividades que, segundo o informante Hazel Huffman, atestavam que ele era um comunista (KAUFMAN, 2019).

Nicholas Carr (2019) explorou as visões díspares em relação ao posicionamento político do músico e autor, mesmo se levando em conta o fato de ter escrito para jornais comunistas e ter incluído em suas canções temas percebidos como “radicais”. Entre os pesquisadores que levaram a sério o tema, Carr cita Greenway (1967), que o compreendeu como alguém que se deixou ser instrumentalizado pelos comunistas, e que estava mais interessado em celebrar o povo dos Estados Unidos. Carr também cita Reuss (1970) e Denisoff (1971), que teriam visto oportunismo e populismo em sua associação com a esquerda. Outros como Partington (2011) afirmaram que Guthrie não queria acabar com a divisão de classes do capitalismo e que sua ideologia não era comunista, mas humanista. Carr lembra que tais afirmações contrastam com os muitos pronunciamentos do músico e autor a favor da propriedade pública e contra o capitalismo. Ele lembra que Guthrie foi o artista popular mais militante e politizado de seu tempo.

A educação política de Guthrie se iniciou na Califórnia, no seu contato com alguns migrantes ligados a movimentos radicais agrários e proletários, como o Green Corn Rebellion, originário de seu estado de Oklahoma, da Working Class Union, e da Farm-Labor Union. Mas o movimento de trabalhadores ligados à indústria do Petróleo, o Industrial Workers of the World, conhecidos como *wobblies*, foi o mais importante para a criação de sua estética musical, porque o grupo usava a música em seu ativismo. Para isso, eles adotaram o *Little Red Songbook* (1909), uma compilação de canções que eram usadas para promover solidariedade entre os trabalhadores e divulgar os preceitos do sindicalismo (KAUFMAN, 2019).

O livro trazia tanto composições de autores estadunidenses quanto hinos socialistas como o internacionalista *A Internacional* (1871). Joe Hill, cujas composições estavam nele

incluídas, utilizava-se da paródia para transformar música gospel em canções exaltando o movimento trabalhista. Guthrie começou a fazer o mesmo ao se apropriar de canções tradicionais, mudando suas letras para falar contra a violência da polícia, a ganância dos banqueiros e a coragem dos grevistas. Tal estratégia estava em consonância com ações da esquerda do país, sobretudo da Frente Popular, que procurava aproximar a cultura tradicional aos temas da esquerda (CRAY, 2004). O convite do periódico *People's World* a Guthrie para se tornar seu colunista fazia parte desse esforço. O envolvimento não-dogmático de Guthrie com a esquerda e sua suposta aversão aos debates teóricos sobre o comunismo podem ser sumarizados na frase “Não sou necessariamente um comunista, mas estive no vermelho durante toda a minha vida”³⁰ (KLEIN, 1999, p. 112).

Bound for Glory (1983) traz referências mais gerais e baseadas em senso comum sobre a ideia de solidariedade entre os trabalhadores, migrantes e viajantes. Há também apelos frequentes de Guthrie pela união dos oprimidos pelo sistema econômico e social, tudo feito segundo no que Nicholas Carr (2019, p. 320) chamou de “tendência de vestir ideias radicais com roupas de gente e linguagem comum”³¹:

Quadro 5: Fala sobre a união dos trabalhadores. (1947)

(GUTHRIE, 1983, p. 190).	
<p><i>“All I know is we gotta git together an’ stick together! This country won’t ever git much better as long as it’s dog eat dog, ever’ man fer his own self, an’ ta hell with th’ rest of th’ world. We gotta all git together, dam it all.”</i></p>	<p>— Tudo que sei é que temo que se juntar e ficar junto! Esse país nunca vai melhorá enquanto for na lei do mundo cão, cada um por si, e pro inferno co’ resto do mundo. Temo que nos juntá, e dane-se tudo.</p>

Fonte: Woody Guthrie (1983) e do autor.

Em um acampamento de migrantes, Guthrie escuta um debate entre trabalhadores, em que um homem diz:

³⁰*I ain’t a communist necessarily, but I’ve been in the red all my life.* (tradução minha)

³¹*tendency to dress up radical ideas in the garb of folksiness and ordinary speech.* (tradução minha)

Quadro 6: Debate sobre o “social”. (2554)

(GUTHRIE, 1983, p. 251)	
<p><i>“That's what 'social' means, me and you and you working on something together and owning it together. What the hell's wrong with this, anybody--speak up! If Jesus Christ was sitting right here, right now, he'd say this very same dam thing. You just ask Jesus how the hell come a couple of thousand of us living out here in this jungle camp like a bunch of wild animals. You just ask Jesus how many million of other folks are living the same way? Sharecroppers down South, big city people that work in factories and live like rats in the slimy slums. You know what Jesus'll say back to you? He'll tell you we all just mortally got to work together, build things together, fix up old things together, clean out old filth together, put up new buildings, schools and churches, banks and factories together, and own everything together. Sure, they'll call it a bad ism. Jesus don't care if you call it socialism or communism, or just me and you.”</i></p>	<p>— Isso é o que “social” quer dizer, eu, você e você trabalhando em algo juntos, e sendo proprietários juntos. Que diabo tem de errado com isso? Me digam? Se Jesus Cristo tivesse sentado aqui agora, ele ia dizer exatamente a mesma coisa. Pergunta pra Jesus como é que pode tantos de nós vivendo aqui nesse acampamento da selva como um bando de animal selvagem. Pergunta pra Jesus quantos milhões de outras pessoas estão vivendo do mesmo jeito. Meeiros no sul, o pessoal da cidade grande que trabalha em fábrica e vive como rato em favela suja. Sabe o que Jesus vai dizer? Que temos que trabalhar totalmente juntos, construir coisas juntos, consertar coisas velhas juntos, limpar a sujeira velha juntos, construir novos prédios, escolas e igrejas, bancos e fábricas juntos, que temos que ser donos de tudo juntos. Claro, eles vão chamar isso de algum “ismo” ruim. Jesus não se importa se você chamar isso de socialismo ou comunismo, ou de apenas nós juntos.</p>

Fonte: Woody Guthrie (1983) e do autor.

Baseando-me em Carr (2019), acredito que o uso da imagem de Jesus Cristo como “radical”, a evocação de ideais democráticos, a luta contra a tirania, a celebração do sucesso diante da adversidade e a apologia ao trabalho como fonte de libertação são aspectos da mitologia popular estadunidense que Guthrie usa em sua obra para contestar a hegemonia capitalista. Esses elementos também são utilizados para denunciar o racismo, o consumismo e a divisão de classes. Isso parece acontecer em *Bound for Glory* (1983), em que cita Hitler muitas vezes como um inimigo a ser combatido por querer matar judeus e afrodescendentes (1983, p. 188). Já expus como no livro Guthrie ajuda a salvar uma família de imigrantes japoneses prestes a ser linchada através da união de vozes em uníssono contra a violência; e quando nota, ainda jovem, que os trabalhadores que lidavam com o boom do petróleo eram mais reais e fortes que as personagens dos filmes (1983, p. 95).

Em suma, expressa na linguagem e cultura popular, sua noção simplificada da ideologia socialista é talvez o tema mais recorrente em *Bound for Glory* (1983).

2.2.2.5 Racismo

Guthrie absorveu o discurso antirracista e igualitário na Califórnia, defendendo ativamente tolerância racial e se opondo às leis Jim Crow³². Ele compôs canções contra o racismo, e defendeu a música negra no *People's World* (LA CHAPELLE, 2007). Sua preocupação com a intolerância se expandiu durante a Segunda Grande Guerra (1939-1945), quando começou a incluir Hitler, o nazismo e o fascismo em suas críticas.

No capítulo 12 de *Bound for Glory* (1983), ele se transforma em uma espécie de leitor de mentes, conselheiro e oráculo. Pessoas de toda a região do Texas, onde estava vivendo, iam até sua casa para consultá-lo. O líder de um grupo que o visita lhe pergunta:

Quadro 7: Opinião do protagonista sobre Hitler e Mussolini. (1932-1934)

(GUTHRIE, 1983, p. 188)	
<i>"What do you think about this feller, Hitler, an' Mussolini? Are they out to kill off all of th' Jews an' niggers?"</i>	— O que você acha desse sujeito, Hitler, e do Mussolini? Eles tão querendo matar todos os judeus e negros?
<i>I told them, "Hitler an' Mussolini is out ta make a chaingang slave outta you, outta me, an' outta ever'body else! An' kill ever'body that gits in their road! Try ta make us hate each other on accounta what Goddam color our skin is! Bible says ta love yer neighbor! Don't say any certain color!"</i>	— Hitler e Mussolini tão aí pra fazê de escravo acorrentado eu, você e todo mundo! E vão matá todo mundo que tivé no caminho! Vão tentá fazê a gente se odiá por causa da cor da nossa pele! A Bíblia disse pra amar nosso vizinho! Num fala nada de cor.
<i>The bunch milled around, talking and arguing. And the leader talked up and told me, "This old world's in a bad condition! Comin' to a mighty bad end!"</i>	O grupo se remoeu, falando e discutindo. E o líder tomou frente e me disse: — Esse mundo tá mal! Tá indo prum final bem ruim!

Fonte: Woody Guthrie (1983) e autoria própria.

A consciência de Guthrie em relação ao racismo se desenvolveu a partir de sua saída do estado de Oklahoma e do Texas. Segundo Kaufman (2017), ao deixar a região rural em direção aos grandes centros multiétnicos de Los Angeles e Nova Iorque, ele expandiu não apenas sua visão de mundo, mas também sua compreensão acerca dos afro-americanos e de outros grupos não anglo-saxões. Parte dessa transformação igualmente se deveu ao relacionamento com Marjorie Greenblatt. A partir de 1942, ela inclusive o ajudou a datilografar

³²Jim Crow eram leis que prescreviam segregação racial. Vigentes no sul dos Estados Unidos, foram adotadas no século XIX e aplicadas até 1964 (SCHMERMUND, 2016).

e editar *Bound for Glory* (1983), um livro cuja narrativa sugere um posicionamento antirracista. A influência da família de ascendência judaica de Greenblatt e o convívio com grupos de esquerda, dos quais muitos membros eram judeus, mudaram sua percepção etnocêntrica. Seu pai fora membro da Ku Klux Klan, e antes de deixar a terra natal, estivera imerso em uma sociedade profundamente marcada pelo racismo.

Alguns episódios de reprodução de discurso racista antes de suas viagens ou no começo de sua estadia na Califórnia já foram relatados por autores como Klein (1999) e Kaufman (2017). Contudo, um momento destacado por eles foi a repreensão que sofreu por carta de um estudante afrodescendente em 1937, depois de dizer a palavra “*nigger*” em seu programa de rádio na KFVD de Los Angeles. Guthrie leu a mensagem no ar e se desculpou, prometendo nunca mais usá-la.

A questão do uso pejorativo da expressão aparece em *Bound for Glory* (1983). No capítulo 3, Guthrie, ainda criança, sai pela vizinhança de Okemah de charrete com sua avó, que está fazendo entregas de sua produção de leite e manteiga. Eles param diante da casa de Dona Matilda Walters, que é afrodescendente, e Guthrie é encarregado de levar os produtos até a sua porta. O menino tropeça, deixa cair a manteiga no chão e começa a chorar. Dona Walters vê a cena:

Quadro 8: Diálogo sobre termo racista. (607-624)

(GUTHRIE, 1983, p. 62)	
<i>"I was watchin' you frum th' kitchen window. My, my. What a nice little boy yo' gran'ma's got to go 'roun' an' carry her buttah an' milk. I oughtta knowed you couldn' make it ovah that ol' trippy boardwalk. Lordy, me! Jes' lookit that nice big yellor poun' o buttah all layin' theah in my ol' dirty, filthy yard! Oh, well don' you git no gray head 'bout it, little 'livery man. I can use it all right. See heah? I can jes' scrape, scrape, scrape, an' then they won' be too much wasted."</i>	— Eu tava te veno da janela da cozinha. Meu Deus. Que menininho bom que a tua vovó tem pra carregá pra ela mantêga e leite. Eu devia sabê que você não ia conseguir passá por aquela tábua solta. Meu senhor! Olha só praquele pedaço grande e amarelo de mantêga no meu jardim sujo e velho! Bom, não esquenta a cabeça com isso, pequeno entregador. Posso usá ela ainda. Tá veno? Posso rapá, rapá e rapá e não vai muito pro lixo.
<i>I finally got up strength enough to mumble out, "Stumped my toe agin'."</i>	Eu então me recompus o suficiente para murmurar, — Bati meu dedo do pé di novo.
<i>"Is he all right, Matilda?"</i>	— Ele tá bem, Matilda?

<i>"Sho', sho'! He's all right. Jes' a little toe stump. Shoot a 'possum, I goes 'roun' heah all barefoot jes' like you do. See my ol bare foot, how tuff 'tis? Come right on in through th' front room heah, that's right. I bet you this is th' firs' time you evah wuz in a black niggah's house. Is it?"</i>	— Claro! Claro! Ele tá bem. Só uma tropeçada co' dedo. Caramba, eu ando aqui por tudo descalça como você. Tá veno como meu pé descalço é grosso? Vem por aqui até a sala da frente, isso. Aposto que essa é a primera vez que você entra na casa duma criôla negra. Né?
<i>"Yes ma'am."</i>	— Sim, senhora.
<i>"I don' hafta tell you no mo' than what yo' eyes can already see, do I?"</i>	— Não preciso te dizê mais que você já consegue vê, né?
<i>"No ma'am."</i>	— Não, senhora.
<i>"You leas'ways sez, yas ma'am an' no ma'am, don' you?"</i>	— Você pelo menos diz sim senhora e não senhora, né?
<i>"Yes'm."</i>	— Sim, senhora.
<i>"An' me jes' an ol black niggah. Hmmm. Sho' do soun' good."</i>	— E eu sô só uma velha criôla negra. Hummm, isso soa bem.
<i>"Are you a nigger lady?"</i>	— Você é uma criôla, senhora?
<i>"Whatta I look like, honey?"</i>	— Com o quer eu me pareço, querido?
<i>"Are you a nigger 'cause you're black?"</i>	— Você é uma criôla porque é negra?
<i>"What folks all says."</i>	— É o que dizem.
<i>"What do people call you a nigger for?"</i>	— Por que as pessoa te chama de crioula?
<i>" 'Cause they jes' don' know no bettah. Don' know what 'niggah' means. Don' know how bad makes ya feel."</i>	— Porque eles não conhecem ôtro jeito melhor. Não sabem o que criôla significa. Não sabem como isso faz você se sentir mal de ouvir.
<i>"You called your own self that," I told her.</i>	— Você se chamou assim.
<i>"When I calls my own se'fa niggah, I knows I don' mean it. An' even anothah niggah calls me a 'niggah,' I don' min', 'cause I knows it's most jes' fun. But when a white pusson calls me 'niggah,' it's like a whip cuts through my ol' hide."</i>	— Quando me chamo de criôla, eu sei que não tô falano sério. E mesmo quando ôtro criôlo me chama de criôla, não me importo, porque sei que é brincadêra. Mas quando uma pessoa branca me chama assim, é como levá uma chicotada no meu côro velho.

Fonte: Woody Guthrie (1983) e autoria própria.

No livro, Guthrie parece fazer uma distinção entre a palavra *negro*, mais aceita naquele período, e *nigger/niggah*, cujo uso já era pejorativo. No capítulo de abertura e no final, viaja clandestinamente em um trem e faz amizade com um afrodescendente. Guthrie o caracteriza como uma personagem empática em relação aos outros viajantes mais velhos e doentes, e o chama várias vezes de “*my negro friend*” (GUTHRIE, 1983, p. 22). Essa personagem é, nesse trecho da narrativa, vítima de injúria por parte de outros viajantes (1983, p. 23). No último capítulo do livro, o viajante é identificado como John.

Outra personagem afrodescendente que tem destaque no livro é o jovem *hobo* Wheeler. Ele aparece no décimo terceiro capítulo, e quando viaja clandestinamente em um trem cargueiro com Guthrie, sofre um ato racista por parte de outro viajante. Este acaba sendo admoestado por Brown, um passageiro ilegal que, ao lado de Guthrie, faz com que o preconceituoso abandone a companhia do grupo. Brown conclui que a pior doença a afligir sua terra natal é o “*skin trouble*” (1983, p. 221), que é como chama o racismo.

A tomada de consciência antirracista de Guthrie parece ter se cristalizado com a convivência com seus mentores políticos Ed Robbin, Will Geer e Alan Lomax, que o levaram a participar de uma luta contra a segregação racial, ao lado de músicos afrodescendentes com quem também conviveu e tocou, como Lead Belly, Josh White, Sonny Terry e Brownie McGhee (KAUFMAN, 2017). Contudo, seu comprometimento para com a luta pela igualdade e justiça racial não significa que não tenha reproduzido o paternalismo branco, até mesmo da esquerda estadunidense, em vigência em seu tempo. Não estava imune à “retórica do primitivismo da ‘selva’ romântica”³³ (RADANO, 2003, p. 33). Tal discurso, muitas vezes reproduzido por grupos progressistas, tentava contestar noções de inferioridade racial através de uma visão essencialista do afrodescendente em sua suposta pureza primitiva, alheia à Modernidade. Kaufman (2017, p. 207) relata como Guthrie, em notas não datadas de um manuscrito contendo letras de suas canções, escreveu como os escravizados africanos tinham sido “simples de coração e espírito”³⁴, vivendo em comunhão com “algo invisível ou Outro que chamamos de Inspiração, um algo em que muitos de nós não prestam qualquer atenção por estarem ocupados demais”³⁵.

³³*rethoric of the romantic ‘jungle’ primitivism that had extended from the era of African colonization.* (tradução minha)

³⁴*simple in heart and spirit.* (tradução minha)

³⁵*an unseen Something or Other that we call Inspiration, a something too many of us are too busy to pay any attention to.* (tradução minha)

A partir do final da década de 1930 e durante a seguinte, o grande movimento migratório de brancos e afrodescendentes do sul agrário dos Estados Unidos para o norte mais industrializado gerou um ativismo trabalhista do qual muitos grupos étnicos e socioculturais faziam parte. Entre eles estavam imigrantes mexicanos, chineses, japoneses e filipinos. Há evidências de que Guthrie sabia sobre eles e os apoiava (KAUFMAN, 2017). Na cena citada anteriormente, no presente capítulo, Guthrie e Cisco Houston ajudam a evitar o linchamento de uma família japonesa. No trecho, que se passa poucos dias depois do ataque a Pearl Harbor (1941), Cisco fala contra mentiras contadas sobre trabalhadores japoneses a uma horda insuflada contra os estrangeiros:

Quadro 9: Cisco defende os japoneses. (2695-2698)

(GUTHRIE, 1983, p. 266)	
<p><i>"Listen people! I know! Why, just this morning, right here in this neighborhood, a housewife went into a Japanese grocery store. She asked him how much for a can of corn. He told her it was fifteen cents. Then she said that was too much. And so he said when his Goddam country took th' U.S.A. over, that she would be doing the work in the store, and the corn would cost her thirty-five cents! She hit him over the head with that can of corn! Ha! A good patriotic American mother! That's why we smashed that Goddam window with th' cans of corn! Nobody can stop us, men! Go on, fight! Get 'em!"</i></p>	<p>— Escutem gente! hoje de manhã, bem nesse bairro aqui, uma dona de casa entrou numa mercearia japonesa. Ela perguntou ao cara o preço de uma lata de milho. Ele disse que custava 15 centavos. Aí ela disse que era cara demais. E ele respondeu que quando o maldito país dele tomasse os Estados Unidos, ela que ia trabalhar na loja, e o milho ia custar 35 centavos! Ela bateu na cabeça dele com aquela lata de milho! Rá! Uma mãe americana patriota! Foi por isso que quebramos aquela porcaria de janela com as latas de milho! Ninguém pode nos impedir! Vão em frente, lutem! Peguem eles!</p>
<p><i>"Listen, folks," Cisco climbed up on the wheel of a little vegetable cart at our curb. "These little Japanese farmers that you see up and down the country here, and these Japanese people that run the little old cafes and gin joints, they can't help it because they happen to be Japanese. Nine-tenths of them hate their Rising Sun robbers just as much as I do, or you do."</i></p>	<p>— Escute, pessoal — disse Cisco, que subiu na roda de um carrinho de verduras no meio-fio — Esses pequenos agricultores japoneses que você vê por todo o país, e esses que têm esses cafés velhos e pequenos e casas de gim, eles não podem fazer nada por serem japoneses. Nove de dez deles odeiam os ladrões do Sol Nascente tanto quanto eu, ou você.</p>
<p><i>"Lyin' coward! Git down from dere!" a guy with hairs sticking out from his shirt collar bawled at Cisco.</i></p>	<p>— Covarde mintiroso! Desce daí! — berrou um cara com pelos saindo da gola da camisa.</p>

"Pipe down, brother. I'll take care of you later. But this dam story about the can of corn is a rotten, black and dirty lie! Made up to be used by killers that never hit a day's honest work in their whole life. I know it's a lie, this can-of-corn story, because even two years ago, I heard this same tale, word for word! Somebody right here in our country is spreading all kinds of just such lies to keep us battling against each other!" Cisco said.

— Num esquentá, irmão. Vou cuidar de você mais tarde. Mas essa desgraça de história de lata de milho é uma mentira podre e suja! Inventaram ela pros assassinos que nunca têm um dia de trabalho honesto na vida. Eu sei que é mentira, essa história da lata de milho, porque dois anos atrás, eu ouvi essa mesma, palavra por palavra! Alguém aqui no nosso país está espalhando todos os tipos de mentiras para nos manter lutando uns contra os outros. — disse Cisco.

Fonte: Woody Guthrie (1983) e autoria minha.

Se John Steinbeck focalizou majoritariamente as atribulações dos migrantes brancos em *The Grapes of Wrath* (1939), Guthrie incluiu em diversas partes da autobiografia mexicanos, asiáticos e afrodescendentes em passagens que representam a busca por melhores condições de vida, destacando o agravante de sofrerem também preconceito racial.

2.2.3 As Personagens e Elementos Linguísticos

A representação da linguagem oral feita por Guthrie em *Bound for Glory* (1983) inclui diferentes estratégias e elementos que sugerem a variação dialetal dos emissores. O autor se valeu daquilo que foi descrito por George P. Krapp (1925) como *eye dialect*: é a ortografia divergente da norma-padrão que representa a oralidade da língua. Segundo Krapp, há discordância “visual”, ou textual, em relação à norma, isto é, na grafia, e não na pronúncia resultante. Contudo, muitos marcadores que aparecem na autobiografia refletem processos de mudança linguística que incluem transformações ligadas à economia linguística, gramaticalização e analogia, como descritos por Marcos Bagno (2012).

Focalizo os elementos de acordo com os processos linguísticos com ocorrência nas variantes divergentes do inglês dos Estados Unidos, como descritos por Wolfram e Christian (1976), William Labov (1972), William Labov, Sharon Ash e Charles Boberg (2008) e Bruce Hayes (2009).

Também dividi as marcas de oralidade de acordo com a classificação de Paulo Henriques Britto (2012): marcas fonéticas, marcas lexicais e marcas morfossintáticas. Eis alguns desses elementos:

Quadro 10: Algumas marcas linguísticas sinalizando discurso divergente da norma-padrão do inglês em *Bound for Glory* (1983).

Processo	O que é	Exemplo em <i>Bound for Glory</i> (GUTHRIE, 1983)	Marcas de oralidade
Apócope	Apócope de consoantes oclusivas alveolares: metaplasmo por supressão de consoantes oclusivas alveolares do final da palavra.	<i>an', jus', nex', aroun'</i>	Marcas Fonéticas
	Apócope por supressão de g do final de gerúndio.	<i>fightin', livin', thinkin'</i>	
	Apócope de consoante rótica final	<i>heah</i>	
Metafonia	Metaplasmo por transformação: alteração do som de vogal.	<i>fella, git, naw, ya, wanta.</i>	
Aférese	Metaplasmo por supressão de fonema do início da palavra.	<i>'cause, 'tis, 'scuse, 'bout.</i>	
Metátese	Transposição de um fonema em uma mesma sílaba.	<i>purty</i>	
Síncope	Supressão de fonemas no meio da palavra.	<i>Hisself, gonna, wanna, contrações como didn't ain't.</i>	
Sonorização	Metaplasmo por transformação de consoante muda: "t" em sonora, "d".	<i>pardner</i>	
Desfricativização	Mudança de fricativa dental (muda ou expressada) para oclusiva.	<i>dis, dey, tink</i>	
Prefixação (a)	Uso do prefixo "a" em palavras no gerúndio.	<i>a-going, a-walkin', a-dealin'</i>	
Analogia	Dedução de padrão regular em conjugação de verbo irregular	<i>knowed, you was</i>	
Léxico específico	Palavras utilizadas por variedades específicas.	<i>japs, mushy, stiffs.</i>	Marcas Lexicais

Fonte: Paulo Henriques Britto (2012), Marcos Bagno (2012), Bruce Hayes (2009), Walt Wolfram & Donna Christian (1976), William Labov (1972a, 1972b), William Labov, Sharon Ash e Charles Boberg (2008), e Woody Guthrie (1983).

A identificação de algumas características dos discursos das personagens orientou as decisões tomadas na tradução da autobiografia, como detalho no capítulo 4. Ressalto a seguir os elementos que compõem as falas de algumas das personagens:

2.2.3.1 O Narrador

Como narrador, Guthrie escreve se utilizando de uma linguagem mais próxima da norma-padrão do inglês. Um exemplo disso:

Quadro 11: Guthrie como narrador. Trecho 1. (3182)

(GUTHRIE, 1983, p. 309)	
<i>The wind howled all around me. Rain blistered my skin. Beating down against the iron roof of the car, the sheets of rain sounded like some kind of a high-pressure fire hose trying to drill holes. The night was as pitch black as a night can get, and it was only when the bolts of lightning knocked holes in the clouds that you could see the square shape of the train rumbling along in the thunder.</i>	O vento uivava ao meu redor. A chuva machucava minha pele. Açoitando o capô de ferro do vagão, as ondas de chuva soavam como uma espécie de mangueira de incêndio de alta pressão tentando furá-lo. A noite estava muito escura, e só quando os relâmpagos rompiam as nuvens é que dava para ver o formato quadrado do trem que seguia ribombante sob o trovão.

Fonte: Woody Guthrie (1983) e autoria própria.

Eventualmente, no livro, usa representações fonéticas divergentes da norma, como a palavra grifada, *setting* para *sitting*. Nesse caso específico, ele o faz em uma oração de citação sem verbo de elocução, que foi suprimida na tradução, mas que é incluída na descrição antes do trecho:

Quadro 12: Guthrie como narrador. Trecho 2. (6)

(GUTHRIE, 1983, p. 19)	
<i>"Beats walkin'!" I was setting down beside him. "Bother you fer my guitar handle ta stick up here in yer face?"</i>	— Mas melhor que andá! Se importa se a alça do meu violão ficá na tua cara?

Fonte: Woody Guthrie (1983) e autoria própria. Grifo meu.

2.2.3.2 Guthrie como personagem

Quando é personagem que se expressa pelo discurso direto, sua fala tende a ter marcadores linguísticos, como os destacados:

Quadro 13: Guthrie como personagem. Trecho 1. (1829)

(GUTHRIE, 1983, p. 180)	
<i>"My dad married a fortune teller, but I never did claim ta be one, but, I'd like ta just see if I c'n tell ya what ya come here for, an' what ya wanta know."</i>	— Meu pai se casou com uma cartomante, mas eu nunca disse que era um, e até que agora quero vê se consigo dizê o que você veio fazê aqui, e o que você quer sabê.

Fonte: Woody Guthrie (1983) e autoria própria. Grifos meus.

2.2.3.3 Os Hobos

As falas das personagens viajando ilegalmente em trens e perambulando pelas cidades em busca de comida e abrigo são as com o maior número de marcadores linguísticos sinalizando variedades estigmatizadas. No trecho seguinte, do capítulo final do livro, um grupo deles conversa dentro de um vagão:

Quadro 14: Diálogo entre *hobos* no topo do trem. (3352-3365)

(GUTHRIE, 1983, p. 318)	
<i>"I'm da watah boy!"</i>	— Sô o minino d'água!
<i>"How. How'n th' hell come you two on this here train? I thought you was a long time gone!"</i>	— Como? Como diabos cês tão nesse trem? Achei que cês tinha ido embora faz tempo!
<i>"Nawww. Nuttin' like dat," the little runt spit out into the rain.</i>	— Nãooooooooo! Nada disso! — disse o pequeno pestinha, cuspendo na chuva.
<i>"Nuttin' like dat."</i>	— Nada disso.
<i>"This train's a-goin' ta Seattle! Fifteen hundred miles!"</i>	— Esse trem tá indo pra Seattle! Dois mil e quinhentos quilômetro!
<i>"Yeaaaa."</i>	— Siiiiim.
<i>John was riding at my feet, setting down with his bare back to the wind, talking. "Gonna be one mighty bad ol' night, boys. Rainy."</i>	John estava sentado perto de meus pés com as costas nuas ao vento, e disse: — Vai sê uma noite danada de ruim. Chuva.

"Yaaaa."	— Siiim!
"Stormy."	— Tempestade.
"So whattt?"	— E daí?
"We're goin' out ta th' West Coast ta build ships an' stuff ta fight them Japs with, if this rain don't wash us out before we get there! "	— Tamo indo pra Costa Oeste construir navio e coisa pra lutá contra os japa, se essa chuva não levá a gente antes da gente chegá!
" Wid ya. Wid ya. "	— Tamo junto. Tamo junto.
" Hell! We're fightin' a war! "	— Diabo. Tamo lutando numa guerra!
" Cut de mushy stuff. "	— Corta essa!

Fonte: Woody Guthrie (1983) e autoria minha. Grifos meus.

Há no trecho acima marcas fonéticas como *wattah*, *naww*, *setting*, *nutting*, *dat*, *wid* e *ya*. Há também marcas morfossintáticas, como *you two on this here train*, *you was a long time gone*, *a-goin'* e *them Japs*. E, ainda, marcas lexicais como *Japs* e *mushy*. Elas compõem variedades distintas, como uma mais alinhada ao vernáculo afro-americano (AAVE): *I'm da wattah boy!* e outra mais geral, provavelmente rurbana³⁶: *This train's a-goin' ta Seattle!*

Em outros trechos, há léxico específico da cultura *hobo*, descrito por Alpert (2004), como "*flatwheeler*" e "*highball*" (GUTHRIE, 1983, p. 19), "*boomer*" (1983, p. 37), "*stiffs*" (1983, p. 21) e "*car knockers*" (1983, p. 200).

Com base em Labov (1972a, 1972b), Labov, Ash e Boberg (2008), e Wolfram e Christian (1976), pode-se inferir que as falas desses viajantes sugerem origens nas classes menos privilegiadas de áreas rurais e urbanas dos Estados Unidos.

2.2.3.4 A Família

Os primeiros capítulos do livro, que focalizam a infância e adolescência de Guthrie, contêm muitas falas de personagens infantis. Os elementos linguísticos associados à oralidade e ao discurso divergente da norma-padrão nelas encontrados não diferem dos que compõem a maioria das falas subpadrão da narrativa. Contudo, alguns elementos sugerem sua pouca idade.

No trecho abaixo, Guthrie criança conversa com um amigo sobre a origem dos bebês:

³⁶Adjetivo relativo à área de transição entre os espaços geográficos urbanos e rurais (BAGNO, 2012).

Quadro 15: Diálogo entre crianças. (325-333)

(GUTHRIE, 1983, p. 47)	
" <i>Shore. Cousins they jest mostly sleep. We told crazy stories an' laffed so loud my dad whopped us ta git us to go ta sleep.</i> "	— Claro. Primo mais dorme. Contamo história louca e demo risada tão alto que o pai mandou a gente dormir
" <i>What makes yore dad wanta sleep unner th' covers with a diamond ring an' a gold one on yer mama's hand?</i> "	— Por que seu pai quer dormí debaixo da coberta com anel de diamante e de ouro na mão da sua mamãe?
" <i>That's what mamas an' daddies are for.</i> "	— É pra isso que serve mamãe e papai.
" <i>Is it?</i> "	— É?
" <i>At's what makes a mama a mama, an' a papa a papa.</i> "	— É o que faz uma mamãe ser uma mamãe e um papai ser um papai.
" <i>What about workin' together, like cleanin' up around th' yard, an' cleanin' up th' house, an' eatin' together; how about talkin' together, an' goin' off somewheres together, don't that make nobody a mama an' a papa?</i> "	— Mas e trabalhá juntos, como limpá o quintal, limpá a casa, comê juntos, e falá juntos, ir em algum lugar juntos, isso não faz alguém ser mamãe papai?
" <i>Naww, might help some.</i> "	— Não, mas pode ajudá um pouco.
" <i>'S awful funny, ain't it?</i> "	— Engraçado, né?
" <i>My mama an' dad won't tell me nothin' about what makes you a dad or a mama,</i> " he told me.	— Minha mamãe e meu pai não me contam nada sobre o que te faz um pai e uma mamãe.

Fonte: Woody Guthrie (1983) e autoria minha. Grifos meus.

No trecho, há apócopas como *th'*, *an'*, *workin'*, aférese como *At's*, conjugação agramatical como *don't that make* e outros elementos. São marcas que aparecem nas falas de outras personagens do livro. Contudo, há aqui um elemento que pode sugerir a idade dos enunciadores: a repetição presente no discurso direto *At's what makes a mama a mama, an' a papa a papa*, bem como o uso desse léxico (*mama* e *papa*).

No capítulo final, Guthrie adulto conversa com uma criança viajante no trem, que diz: "*Youse boids is softies!*" (GUTHRIE, 1983, p. 309). A palavra *boids* sugere pronúncia específica de *birds* ("pássaros") que é um fenômeno chamado de *coil-curl merger*, mais associado ao inglês da região Nordeste dos Estados Unidos, sobretudo das cidades de Boston e

Nova Iorque (LABOV; ASH; BOBERG, 2008). Contudo, também sugere rotacismo comum em crianças de menos de sete anos de idade, que trocam o som do “r” por vogais (SHI, 2021).

No capítulo 2, Guthrie tem pouco mais de dois anos de idade, e seus irmãos, Roy, sete, e Clara, nove. A conversa dos dois com o pai no trecho abaixo representa um padrão em toda essa primeira parte da autobiografia: excetuando as de Woody, a fala das crianças da família Guthrie têm poucos marcadores, e a do pai traz praticamente apenas marcadores mais gerais de oralidade, como contrações e repetições. Aqui, o diálogo é sobre a casa para onde a família havia recentemente se mudado, depois que a sua anterior se incendiara:

Quadro 16: Diálogo entre irmãos de Guthrie e o pai. (257-262)

(GUTHRIE, 1983, p. 43)	
<i>"How long we gonna stay, I mean live here, Papa?" Roy spoke up.</i>	— Quanto tempo vamos ficar, digo, morar aqui, Papai? — Roy perguntou.
<i>Papa looked around at everybody at the table and then he said, "You mean you don't like it here?" His face looked funny and his eyes run around over the kitchen.</i>	Papai olhou para todos na mesa e depois disse: — Você quer dizer que não gosta daqui? — Seu rosto tinha uma expressão engraçada e ele deu uma olhada na cozinha.
<i>Clara cleared away a handful of dirty plates off of the table and said, "Are we supposed to like it here?"</i>	Clara tirou alguns pratos sujos da mesa. — A gente tem que gostar daqui?
<i>"Where it's so dirty," Roy went on to say, "an' spooky lookin' you can't even bring any kids around your own home?"</i>	— Um lugar tão sujo, — continuou Roy — e assustador que não dá nem pra convidar crianças na tua casa?
<i>Mama didn't say a word.</i>	Mamãe não disse nem uma palavra.
<i>"Why," Papa told Roy, "this is a good house, solid rock all over, good new shingle roof, new rafters. Go take a look at that upper attic. Lots of room up there where you can store trunks and things. You can fix a nice playhouse up in that attic and invite all of the kids in the whole country to come down here on cold winter days, and play dolls, and all kinds of games up in there. You kids just don't know a good house when you see one. And, one thing, it won't ever catch a fire and burn down."</i>	— Ora — Papai disse a Roy — esta é uma casa boa, pedra sólida por toda parte, bom telhado novo, caibros novos. Vá dar uma olhada naquele sótão. Tem muito espaço lá em cima onde você pode guardar baús e coisas assim. Você pode fazer uma sala de brincadeiras naquele sótão e convidar todas as crianças de todo o país pra virem aqui nos dias frios do inverno, brincar com bonecas e todos os tipos de jogos lá em cima. Vocês, crianças, não sabem o que é uma casa boa. E, uma coisa importante: ela nunca vai pegar fogo e queimar.

Fonte: Woody Guthrie (1983) e autoria minha. Grifos meus.

Nora, mãe de Guthrie, também tem falas com apenas marcadores mais gerais de oralidade. Aqui, ela conversa com o protagonista, no mesmo capítulo:

Quadro 17: Conversa entre Nora e Woody. (477-482)

(GUTHRIE, 1983, p. 55)	
<i>"When I get up to be real big, will I still be a youngin?"</i>	— Quando eu levantar e ficar bem grande, eu vou ser um tampinha ainda?
<i>"No. You'll be a big man then."</i>	— Não, vai ser um homem grande.
<i>"Are you a youngin?"</i>	— Você é uma tampinha?
<i>"No, I'm a big woman. I'm a grown lady. I'm your mama." I started getting drowsy and my eyes felt like they was both full of dry dirt.</i>	— Não, eu sou uma mulher grande. Sou uma senhora crescida. — Comecei a ficar sonolento e meus olhos pareciam 'tar cheios de terra seca.
<i>I asked Mama, "Wuz you good when you wuz first a little baby?"</i>	— Cê era boa quando cê era um bebezinho? — perguntei.
<i>And she rubbed my face with the palm of her hand and said, "I was pretty good. I believe I minded my mama better than you mind yours."</i>	Ela passou a palma da mão em meu rosto e disse: — Eu era muito boa. Acho que eu obedecia minha mamãe mais que você obedece a tua.

Fonte: Woody Guthrie (1983) e autoria minha. Grifos meus.

2.2.3.5 Migrantes e Imigrantes

As falas dos moradores dos campos de migrantes são similares às dos *hobos*, excetuando o léxico específico utilizado por esses últimos. Os imigrantes são representados por marcadores distintos, que parecem buscar a caracterização de suas pronúncias do inglês de acordo com a percepção da influência de suas línguas nativas.

É o caso, por exemplo, da senhora mexicana que joga três *pennies* na caixa de gorjeta de Guthrie, enquanto ele se apresenta com o seu violão em uma rua de Redding, na Califórnia:

Quadro 18: Fala de personagem mexicana. (2543)

(GUTHRIE, 1983, p. 247)	
<i>"Now I'm broke. All I'm waiting forr iss thiss beeg dam to start. For somebody to come running down the street saying, "Work hass opened up! Hiring men! Hiring everybody!" "</i>	— Agora eu tô quebrada. Só tô esperando essa barragem começar. Esperando alguém vir correndo na rua dizendo: "Trabajo! Contratando homens! Contratando todo mundo!"

Fonte: Woody Guthrie (1983) e do autor. Grifos meus.

Em termos fonológicos, o “r” em espanhol é um fonema vibrante múltiplo (BARROS; DIAS, 2010). A palavra *forr* acima parece sugerir influência de pronúncia espanhola no “r” que geralmente é retroflexo no final das palavras no inglês norte-americano (SCHÜTZ, 2019). Da mesma forma, o espanhol normativo não admite o som fricativo vocalizado “z” no final das palavras (GOLDSTEIN, 2001). Guthrie parece marcar a pronúncia final “s”, que substitui o som fricativo vocalizado do “z” e estressa o uso do som fricativo surdo.

No capítulo 14, Guthrie está em um restaurante atendido por um imigrante chinês e tenta trocar seu suéter por uma tigela de feijão com chili:

Quadro 19: Diálogo entre Guthrie e imigrante chinês. (2364-2372)

(GUTHRIE, 1983, p. 232)	
" <i>You let me slee sletee.</i> "	— Deixa vê sué-ti.
" <i>Okay--here--feel. Part of it's all wool.</i> "	— Oquei. Aqui, sinta, Parte dele é de lã.
" <i>Chili bean you want this sletee for?</i> "	— Feijão com chili qué po'esse sué-ti?
" <i>Yeah. Cuppa coffee, too.</i> "	— Sim. E um café, também.
" <i>Price. You go up.</i> "	— Preço. Aumenta.
" <i>Okay. No coffee.</i> "	— Oquei. Sem o café.
" <i>No. No chili bean.</i> "	— Não. Não feijão com chili.
" <i>Good sweater," I told him.</i> "	— Suéter bom — eu disse.
" <i>Okay. You keep. You see, I got plentee sletee. You think good sletee, you keep sletee. My keep chili bean.</i> "	— Oquei. Fica co'ele. Viu, tenho muito sué-ti. Sué-ti bom, fica co'ele. Eu fica feijão com chili.

Fonte: Woody Guthrie (1983) e do autor. Grifos meus.

A fala marcada do imigrante chinês representa uma pronúncia que ignora o dígrafo vocálico em *sweater* e o “r” do final da palavra. Adicionalmente, há marcadores morfossintáticos sinalizando construções agramaticais, com omissão de elementos da sentença ou sintaxe fora do padrão, como em *Chili bean you want this sletee for?*

2.2.3.6 A Polícia

Personagens com autoridade no romance autobiográfico, os policiais expulsam os *hobos* das cidades em que chegam e os tiram dos trens. Nesse trecho, um deles descobre viajantes ilegais em um vagão parado:

Quadro 20: Policial descobre *hobos* no trem. (3225)

(GUTHRIE, 1983, p. 311)	
<i>"Stand up! Stand up! Stand up there, you! Well! I be Goddamed! Where do you senators think you're going?"</i>	— Levanta! Levanta! Levanta aí, você! Olha! Meu Deus! Onde os senadores pensam que vão?

Fonte: Woody Guthrie (1983) e do autor. Grifos meus.

Como acontece na maioria de suas falas em todo o livro, as dos agentes da lei trazem apenas marcadores mais gerais sinalizando discurso oral, e poucos sinalizando variedades estigmatizadas. A proximidade de seus discursos com a norma-padrão do inglês fica especialmente evidenciada quando contrastados com os dos viajantes:

Quadro 21: Policial conversa com *hobos*. (2376-2392)

(GUTHRIE, 1983, p. 232)	
<i>"What time yuh got?" a Southern boy asked him, dripping wet.</i>	— Que horas cê tem? — perguntou um garoto sulista, pingando de molhado.
<i>"Bed time."</i>	— Hora de cama.
<i>"Oh."</i>	— Ah.
<i>"Say, mister," I said to him, "listen, we're jist a bunch of guys on th' road, tryin' ta git somewhere where ther's a job of work of some kind. Come in on that there freight. Rainin', an' we ain't got no place ta sleep in outta th' weather. I wuz jist wonderin' if you'd let us sleep here in yer jail house--jist fer tonight."</i>	— Ei, senhor — eu disse, — olha, sâmo só uns cara na estrada tentando achá um lugar onde tem algum trabalho. Chegamo naquele trem. Tá chovendo e num temo lugar pra dormir com esse tempo. Será que cê nos deixaria dormir na tua cadeia, só por essa noite?
<i>"You might," he said, smiling, tickling all of the boys.</i>	— Vocês podem — disse, sorrindo e fazendo graça com os garotos.
<i>"Where's yer jail at?" I asked him.</i>	— Onde fica tua cadeia?

<i>"It's over across town," he answered.</i>	— No outro lado da cidade.
<i>Then I said, "Reckon ya could put us up?"</i>	— E será que pode nos colocá lá?
<i>And he said, "I certainly can."</i>	— Certamente posso.
<i>"Boy, man, you're a pretty good feller. We're ready, ain't we, guys?"</i>	— Nossa, amigo, cê é um sujeito bom. Tamos pronto, né, pessoal?
<i>"I'm ready."</i>	— Tô pronto.
<i>"Git inside out of this bad night."</i>	— Ficá lá dentro e me abrigá dessa noite ruim.
<i>"Me, too."</i>	— Eu também.
<i>The same answer came from everybody.</i>	Todos deram a mesma resposta.
<i>"Then, see," I said to the cop, "if anything happens, they'd, you'd know it wuzn't us done it."</i>	— E olha, — disse ao tira — se algo acontecer por aqui, cê vai saber que não foi a gente.
<i>And then he looked at us like a politician making a speech, and said, "You boys know what'd happen if you went over there to that jail to sleep tonight?"</i>	E então, nos olhou como se fosse um político: — Vocês sabem o que ia acontecer se fossem dormir naquela cadeia hoje?
<i>We said, "Huh uh." "No." "What?"</i>	— Não. O quê?
<i>"Well, they'd let you in, all right, not for just one night, but for thirty nights and thirty days. Give you an awful good chance to rest up out on the County Farm, and dry your clothes by a steam radiator every night. They'd like you men so much, they'd just refuse to let you go. Just keep you for company over there." He had a cold, sour smile across his face by now.</i>	— Bem, eles iam deixar vocês entrarem, tudo bem, não por apenas uma noite, mas por 30 noites e 30 dias. Iam dar uma baita duma chance pra vocês descansarem na Fazenda do Condado e secarem suas roupas em um aquecedor a vapor todas as noites. Eles gostariam tanto de vocês, caras, que não iam deixar vocês irem embora. Só pra manter a companhia de vocês. — Agora, tinha um sorriso frio e azedo em seu rosto.

Fonte: Woody Guthrie (1983) e autoria minha.

2.2.3.7 Afrodescendentes

As personagens afrodescendentes John e Matilda talvez sejam as com as falas com o uso mais regular e caracterizado de marcadores linguísticos sinalizando variedades estigmatizadas. São discursos com muitas similaridades com o African American Vernacular English (AAVE), o Vernáculo Afro-Americano.

A outra personagem afrodescendente proeminente é Wheeler, que aparece no Capítulo 13. Contudo, em relação a representações de variantes, sua voz não se diferencia em nada às dos outros *hobos*.

No primeiro capítulo, John aparece como “o amigo negro”. Sua fala se distingue em grande medida da dos outros viajantes clandestinos no trem e a de Guthrie:

Quadro 22: Diálogo entre John e Guthrie. (167-173)

(GUTHRIE, 1983, p. 31)	
" <i>Smell dat cool aih?</i> "	— Tá sentino o chêro do ar frio?
" <i>Smells clean. Don't it? Healthy!</i> "	— Tem um chêro limpo, né? Saudável!
" <i>Me 'n' you's sho' in fo' a soakin', ourselves!</i> "	— Qué dizê que vamo nos molhá!
" <i>Makes ya think?</i> "	— Será?
" <i>I knows. Boy, up heah in dis lake country, it c'n cloud up an' rain in two seconds flush!</i> "	— Sim. Menino, aqui nessa terra de lago, pode aparecê um monte de nuvem e chovê em dois segundos!
" <i>Ain't no rain cloud I can see!</i> "	— Num tô vendo nenhuma nuvem carregada!
" <i>Funny thing 'bout dese Minnesoty rain clouds. Evah cloud's a rain cloud!</i> "	— Coisa engraçada dessa nuvem de chuva de Minnesoty. Toda nuvem é de chuva!

Fonte: Woody Guthrie (1983) e autoria minha. Grifos meus.

DeBose (2005) nota que no Inglês Afro-Americano há substituição de fricativa dental expressada, como o som de “th” em *that*, por “d”, como acontece na fala de John em *dat*, *dis* e *dese*. O “r” pós-vocálico de *air* passa por um processo de apócope de consoante rótica final e se transforma em *aih*, assim como em *heah* para *here*, *sho'* para *sure*. Há também apócopies de consoantes finais, como em *an'* e *soakin'*.

A personagem Matilda Walters vive em Okemah e é cliente da avó de Guthrie, que lhe vende laticínios. Ela chama seu filho para ajudar a carregar um galão de leite:

Quadro 23: Matilda chama seu filho. (638)

(GUTHRIE, 1983, p. 64)	
<p><i>"Undo yo'self, Tuckah Boy, undo yo'self! Come out heah an' see with yo' own big eyes what all's a-gonna grease dat belly o' yo's! Sweet milk! 'Nuff ta fatten an' raise fo' hogs ta butchah!"</i></p>	<p>— Pare o que cê tá fazeno, menino Tucker, pare já! Vem cá vê com teu olhão com que cê vai engordá a tua barriga! Leite doce! Bastante pra engordá e faze crescê quatro porcos pra matá!</p>

Fonte: Woody Guthrie (1983) e autoria minha. Grifos meus.

A fala de Matilda é similar à de John quanto aos marcadores linguísticos, e igualmente traz elementos também descritos por DeBose (2005) e Labov (1972a) do African American English. Três tipos aparecem em profusão e caracterizam as falas das personagens afro-americanas: as síncopes da consoante rótica (“r”) como *yo'self* e *yo's*, as apócopas que suprimem a mesma, como *heah*, *yo' fo'*, e a substituição de fricativa dental expressada, em *dat*. Ainda há metafônias como *Tuckah*, *ta*, *butchah*, prefixação como *a-gonna*, e outros elementos.

2.2.4 Traduções de *Bound for Glory* (1983)

Procurei demonstrar no subitem anterior que os discursos diretos das personagens de *Bound for Glory* (1983) contêm um número considerável de marcadores linguísticos sinalizando variedades linguísticas divergentes da norma-padrão e estigmatizadas. Como tal ocorrência parece ser um aspecto da obra a ser levado em conta, e dado a decisão de manutenção da heteroglossia no texto alvo em português, quis verificar como traduções do livro para outras línguas lidaram com esse aspecto. Analisei textos alvo nas línguas neolatinas francês, italiano e espanhol.

2.2.4.1 A tradução francesa

A primeira edição da tradução francesa, de Jacques Vassal, é de 1973. Chamada *En Route Pour la Gloire*, foi publicada pela Albin Michel, que lançou mais duas edições, em 1990 e 2012. No prefácio escrito pelo próprio tradutor e editor, ele relata como a obra de Guthrie se tornou muito conhecida na França, com destaque para os lançamentos fonográficos de sua música.

No mesmo prefácio, Vassal explica que a liberdade que caracteriza a vida e a arte de Woody Guthrie se estendeu ao seu uso da língua, o que fez com que o tradutor “se arrependesse”

de seu empreendimento (GUTHRIE, 2012). Vassal considerou a heteroglossia do texto fonte em sua tradução, usando marcadores sinalizando discurso divergente das normas da língua francesa em sua tradução.

2.2.4.2 *A tradução italiana*

Em 1977, a editora Savelli publicou a tradução de Cristina Berteza para a autobiografia. O título do livro, *Questa terra è la mia terra*³⁷, é o segundo verso da canção mais famosa de Guthrie, *This Land is your Land* (1997), e que é diferente de *Verso La Gloria*, tradução semanticamente e formalmente mais adequada para *Bound For Glory*. A escolha diz respeito a uma deliberada associação com a obra musical de Guthrie, conhecida no país naquele momento, e testemunha a interferência intermediária entre as realizações da obra de Guthrie na Itália.

A introdução de Alessandro Portelli apresenta Woody Guthrie e seu livro, enfatizando o ativismo do artista, sua adoção por grupos comunistas e sindicatos, e seu pioneirismo como poeta da canção popular e do *folk revival*. Portelli também trata da influência que Guthrie exerceu em Bob Dylan e Bruce Springsteen, traça paralelos entre sua escrita e a literatura da geração beat, e ainda discorre sobre o uso de marcadores de variedades dialetais que o autor usa para caracterizar as personagens do período.

Cristina Berteza seguiu a tradição italiana, que é a de não se usar marcadores de variedades dialetais do italiano em traduções (RICHARDS, 2014) e se valeu da estratégia de Centralização: ao invés de incluir marcadores na consideração das representações das variedades do texto fonte, usou um italiano mais informal, de registro mais baixo, e incluiu interjeições e léxico da língua inglesa, e anglicismos do italiano.

Esta pesquisa levantou a hipótese de que talvez houvesse alguma influência da linguagem de quadrinhos de faroeste italianos como Tex e de filmes italianos do mesmo gênero, caracterizada pelo uso de elementos do Inglês e traduções literais de expressões idiomáticas dessa língua. Sobre isso, envolvido na edição da tradução, Portelli declarou, em entrevista a mim concedida:

A influência do cinema foi mínima, ou nenhuma. Em relação aos quadrinhos e “filmes western”, há uma maneira geral e difundida de se adaptar a fala do

³⁷Essa terra é minha terra. (tradução minha)

Oeste dos Estados Unidos para o Italiano que talvez Cristina tenha usado³⁸ (PORTELLI, 2017).

2.2.4.3 *A tradução espanhola*

De acordo com Camino Gutiérrez Lanza e María Del Camino (2015), *Bound for Glory* (1983) não foi traduzido na Espanha durante a ditadura de Franco (1939-1975) provavelmente pelo posicionamento político de Guthrie. Em 1977, em nome da editora Producciones Editoriales S.A., Manuel González Martínez submeteu o livro para consulta das autoridades a fim de receber aval para a publicação da tradução feita por Lisa Garrigues e Alberto Estival, chamada de *Con destino a la gloria*. Ela foi aprovada e lançada pela editora no mesmo ano.

O livro fazia parte da coleção Star Book, que mesmo na era Franco, publicara obras relacionadas à contracultura na Espanha. Em 2009, a autobiografia foi retraduzida por Ezequiel Martínez e publicada pela editora Global Rhythm Press, com o título *Rumbo a la Gloria*. Em ambas as traduções, os marcadores linguísticos sugerindo discurso divergente da norma e variedades estigmatizadas foram normatizados, embora os tradutores tenham buscado manter a informalidade e algumas características do espanhol oral.

Lanza e Del Camino (2015) explicam que o autor e músico é visto no país hoje como um dos ídolos da contracultura, e que sua obra tem sido redescoberta na Espanha, no Século XXI.

³⁸*The influence of cinema was minimal, if at all. As for comics and 'Western movies', there is a general and widespread way of adapting US Western speech into Italian that maybe Cristina shared in.* (tradução minha).

3 MARCO TEÓRICO

Essa pesquisa está fundamentada em duas diferentes abordagens aparentemente antagônicas dentro do campo dos Estudos da Tradução: os Estudos Descritivos da Tradução e a visada comprometida da tradução (BROWNLIE, 2011), notadamente, a da ética e tradução. Tentarei demonstrar aqui porque elas podem ser complementares, constituindo uma fundação multifacetada para minha investigação.

Os Estudos Descritivos da Tradução (doravante EDT) têm como princípios básicos o descritivismo, a abordagem empírica, o caráter interdisciplinar e o foco no texto, língua e cultura alvo (ASSIS ROSA, 2016). Este último levou o pioneiro dos EDT, Gideon Toury, a rejeitar definições abstratas da tradução, já que qualquer conceituação seria consequência dos estudos empreendidos em cada caso, e, sendo um fato da cultura alvo, caberia a esta dizer o que se constituiria uma tradução³⁹. De qualquer modo, face à necessidade de definição do termo, ele afirmou que tradução será qualquer texto que funcione e aja na cultura alvo como uma tradução (TOURY, 1995).

A partir do modelo de James Holmes (1975)⁴⁰ e influenciado pela Teoria dos Polissistemas de Itamar Even-Zohar (1990), Toury sugeriu que a tradução poderia ser explicada de acordo com sua localização e função na cultura alvo. Em seguida, conceituou as normas que a governam em um dado sistema. Para ele, o objetivo dos EDT seria o de levantar dados suficientes para que se identificasse leis regendo toda a atividade tradutória.

É inegável a importância da abordagem descritivista, também desenvolvida por pesquisadores como Theo Hermans (1985) e José Lambert (1988), no estabelecimento dos Estudos da Tradução como disciplina acadêmica. Ela trouxe para o campo o foco nos estudos baseados em corpora e na linguística de corpus, que informariam subsequentemente outras abordagens. Por outro lado, igualmente, os EDT receberam críticas por sua rigidez e cientificidade, sua falha em levar em conta as situações individuais e particulares de tradução (TYMOCZKO, 1998), e pela incapacidade de ver a complexidade do fenômeno tradutório gerando explicações complexas (PYM, 1998). Outras críticas apontam a negligência descritivista em relação aos efeitos e influências políticas e ideológicas sobre a tradução, e a

³⁹As concepções de tradução com as quais trabalho estão delineadas na seção “Posicionamento do Tradutor e Pesquisador”, na Introdução.

⁴⁰Na mesma seção citada na nota anterior, situo a tese no mapa de Holmes, sugerindo uma “transversalidade” na sua localização dentro dele.

suposição, mesmo implícita, da possibilidade de objetividade de pesquisa em relação a um dado objeto de estudo.

As abordagens comprometidas podem ser caracterizadas por posicionamentos específicos ou por um entendimento mais geral da importância do engajamento político e ideológico nas atividades tradutórias. São pontos de vista que seriam percebidos, a partir da abordagem descritivista, como prescritivos: o engajamento de uma pesquisa levaria o pesquisador a prescrever maneiras específicas de se traduzir, de acordo com o seu ativismo. Isso, segundo Hermans (1999), limitaria qualquer perspectiva crítica de pesquisa por ser algo baseado em pressuposições pétreas e não passíveis de questionamento, ligadas ao posicionamento político e ideológico do pesquisador/tradutor (HERMANS, 1999). Contudo, Brownlie (2003) aponta que, mesmo em abordagens descritivistas e críticas que questionem pressuposições e sejam reflexivas, as posições e opiniões políticas dos pesquisadores influenciam suas pesquisas, ainda que não promovam abertamente posicionamentos políticos/ideológicos.

Brownlie (2007) então expõe uma solução que combina aspectos de ambos os enfoques: o engajamento na pesquisa passa necessariamente pelo questionamento de concepções ligadas às escolhas e decisões tomadas prescritivamente. É a partir dessa ideia que início a fundamentação teórica da tese.

Ela é filiada aos EDT, porque parte de um olhar sistêmico que descreveu como as normas, a influência da tradução literária no polissistema e a interação com outros sistemas (culturais, linguísticos etc.) informaram e normatizaram a tradução de representações literárias de variedades linguísticas no Brasil. Também é descritivista porque se utiliza de classificações de estratégias e procedimentos de tradução de variedades literárias e de discurso para analisar o texto alvo que é o seu objeto de pesquisa. Ao mesmo tempo, é comprometida por ser embasada por uma discussão sobre as implicações éticas da tradução, nascidas do fato de ela ser uma atividade que supõe escolhas que surtirão efeitos na cultura alvo. A tese busca, através da ação do tradutor e pesquisador, visibilizar aspectos específicos a partir de pressupostos, sem deixar de questioná-los, em uma investigação que também é reflexiva.

No primeiro item do Capítulo 3 (3.1), relato o percurso inicial da pesquisa, que buscou na hermenêutica uma metodologia de investigação. Em 3.2, exploro perspectivas da ética na tradução, desenvolvidas por diferentes pesquisadores, para depois indicar como uma ideia plural de ética norteia a tese. Em seguida, abordo outros aspectos que fundamentam o olhar da

pesquisa: Vozes em Tradução (3.3), e Tradução de Representações Literárias de Variedades Linguísticas (3.4).

3.1 O PERCURSO: SUPERANDO A HERMENÊUTICA

Inicialmente, inspirado pela constatação de Blake (2010) de que em *Bound for Glory* (1983), a grafia de muitas palavras varia de acordo com sua ocorrência no discurso indireto, narração ou discurso direto, ou até mesmo no discurso direto de personagens diferentes, levantei a hipótese de que tal fato seria evidência da dimensão ideológica e política do texto. O uso de Guthrie de marcadores sinalizando variedades linguísticas estigmatizadas, em contraposição à proximidade dos discursos diretos de figuras de autoridade, como os policiais, à norma-padrão da língua inglesa, pareciam pedir por uma análise mais aprofundada do texto fonte. Desse modo, pensei na possibilidade de usar a hermenêutica como metodologia de interpretação no processo de tradução e análise do texto alvo.

Comecei buscando na ideia de pré-juízo de Gadamer (1999) uma perspectiva que me ajudasse a buscar significados em três campos distintos no texto fonte e em seus contextos: 1 - o dos sentidos políticos e ideológicos; 2 - o dos sentidos socioculturais e históricos; e 3 - o dos sentidos artísticos e estéticos. Sendo uma metodologia atenta ao contexto, procurei focalizar a autobiografia dentro de uma rede de significados que a engloba: a obra de Woody Guthrie como um todo, esta por sua vez englobada pelo contexto histórico, político e sociocultural.

Da investigação desses campos, esperava que nascessem hipóteses que depois de testadas, formariam o quadro interpretativo gerador da tradução da autobiografia. Para tanto, usei o modelo de três estágios para a recuperação ou interpretação de eventos, proposta por Ricoeur (2013) e sumarizada por Purcell (2013). Igualmente, utilizei o conceito gadameriano de “fusão de horizontes”. Nele, o horizonte do “Outro”, que aqui é o texto fonte inserido em seu contexto histórico e social, é integrado ao contexto de sentido do tradutor. Em teoria, essa fusão consideraria o não familiar do texto estrangeiro de uma forma coerente em relação ao contexto da cultura alvo. Esse entendimento procuraria transcender a categorização estanque da dicotomia estrangeirização versus domesticação.

Contudo, em um segundo momento, percebi que, se o objetivo era interpretar as dimensões ideológicas do texto fonte, a utilização da Análise do Discurso seria mais útil. Por fim, ao investigar perspectivas pós-modernas e pós-estruturalistas da tradução, concluí que estas, ao verem a leitura como produtora de sentidos, revelam a instabilidade do significado. A

hermenêutica como metodologia de interpretação pode suscitar a noção de que há sentidos melhores do que outros, embora muitos pensadores como o já citado Paul Ricoeur tenham oferecido perspectivas menos deterministas. Concluí que a interpretação produz sentidos em um ato de leitura, mas não encontra sentidos pré-existentes em um texto, porque a existência dos mesmos é questionável.

Segundo Derrida,

[...] o sistema de interpretação (que é também de uma certa forma o sistema de interpretação ou em todo caso de toda uma interpretação da hermenêutica), ainda que seja corrente ou enquanto é corrente como o bom senso, foi *representado* em toda a história da filosofia. Direi mesmo que é, no fundo, a interpretação propriamente filosófica da escrita (DERRIDA, 1991, p. 352).

Assim, se a interpretação que a hermenêutica promete se reduz à produção de sentidos, seu uso não se justifica em uma abordagem influenciada pelo pós-estruturalismo. Isso acontece principalmente quando se colocam questões relativas à ética da tradução em pauta, entre elas, uma visada que contesta a hierarquia entre textos fonte e alvo, e entende a tradução como um processo dialógico entre culturas, textos e leitores.

3.2 ÉTICA(S) DA TRADUÇÃO

Como expus no começo deste capítulo, a abordagem descritivista procurou se diferenciar de quadros teóricos que pudessem ser interpretados como prescritivistas. No começo dos anos 1990, ela havia ajudado a estabelecer os Estudos da Tradução como disciplina científica, e tentava se distanciar de um dos objetivos da Linguística Aplicada que tinha estado em voga: o de ditar como se deveria traduzir.

Essa posição anti-prescritiva não apoiou a prática diária de tradutores, intérpretes, editores ou revisores, que, muitas vezes, precisam saber se soluções e escolhas tradutórias adotadas são corretas ou erradas, ou, melhores ou piores que outras. O paradigma descritivo não ofereceu respostas para as questões éticas com as quais os profissionais se deparam em suas rotinas de tradução (GREENALL, et al, 2019).

No que diz respeito à ética, essa resistência dentro do campo dos Estudos da Tradução diminuiu à medida que discussões em torno dela começaram a ganhar proeminência em diferentes âmbitos acadêmicos e sociais. O surgimento de problemas transculturais causados

por avanços tecnológicos, a decadência da influência das ideologias do Século XIX, que tinham papel moralmente normativo (PYM, 2001), a maior visibilidade de questões relativas aos direitos humanos e diversidade humana, a globalização, e as relações assimétricas de poder entre nações e culturas são alguns dos fatores que fomentaram investigações sobre a ética em diferentes campos do conhecimento. Logo, a tradução refletiria essa tendência.

As perspectivas da ética na tradução que guiam essa tese são as que não se limitam a textos, mas que focalizam contextos, discursos, relações socioculturais e ideologias.

A discussão que desenvolvo sobre ética e tradução começa com algumas definições, e em seguida, abordo diferentes perspectivas que compõem a compreensão plural que proponho sobre o tema.

3.2.1 Definições

A palavra “ética” deriva do termo da língua grega antiga *ēthikós* (*ἠθικός*), que é relativo ao caráter do indivíduo, sendo *ēthos* (*ἦθος*) “caráter”, ou “natureza moral” (LIDDELL; SCOTT, 1900). Ela é usada de diversas formas, nos mais distintos contextos, e pode ser entendida como qualquer discussão sobre a sistematização, defesa e prescrição de noções de certo ou errado (FIESER, 2005). “Ética” se refere em grande medida à apreciação de teorias e códigos de princípios e valores morais, e é compreendida também como estudo filosófico focalizando valores e comportamentos sob o ponto de vista do que é considerado certo ou errado (SINGER, 2000).

A ética como estudo e caracterização de princípios nasceu com os códigos morais ligados a tradições religiosas, como o de Hamurábi, na Mesopotâmia, em torno de 1.772 a. C., e o Velho Testamento, este com origens a partir de 538 a.C., na Palestina. Na Índia, o Vedas (entre 1500 a.C e 800 a.C) é o texto mais antigo ligado à ética do subcontinente. Na China, Lao-Tzu (datas de nascimento e falecimento desconhecidas - Século VI e IV a.C) e Confúcio (551 a.C - 479 a.C) desenvolveram ideias ligadas à ética e à conduta moral. Já o estudo filosófico ocidental da ética nasce na Grécia com Sócrates (469 a.C. - 399 a.C.), Platão (427 a.C. - 347 a.C.) e Aristóteles (384 a.C - 322 a.C).

Para estes, a Filosofia estava totalmente conectada à ética. Sabe-se através de Platão que, para Sócrates, a busca do conhecimento do bem e o aperfeiçoamento da alma eram o objetivo filosófico fundamental (PLATÃO, 2008).

Sócrates afirmava que uma pessoa virtuosa reconhece a necessidade do autoconhecimento para o “bem viver”. Seu discípulo, Platão, chamava de justiça o equilíbrio entre o intelecto, a emoção e o desejo para que se atingisse uma vida moral. Aristóteles falava da *eudaimonia* humana: as virtudes morais levam o indivíduo e a sociedade à felicidade e ao bem-estar. A investigação filosófica da ética é desenvolvida posteriormente por estoicos gregos e romanos na busca do ideal da *apatheia*, em que a razão leva ao controle total da conduta, algo atingido através do domínio das paixões e emoções. Por outro lado, os epicuristas acreditavam que a maximização de um prazer refinado e superior reduziria a dor e levaria à felicidade e à sabedoria. Essas escolas foram pedras fundamentais no desenvolvimento da ética como filosofia moral. Como disciplina filosófica, a ética está, então, ligada ao estudo da moralidade, e à investigação da normatização social, baseada em valores, do comportamento e das relações humanas (KOSKINEN e POKORN, 2021a).

Para a discussão aqui empreendida, saliento Aristóteles em *Ética a Nicômano* (2015), em que o filósofo afirma que a ética não era uma disciplina meramente teórica, mas prática, que pressupõe a ação do ser humano em busca de uma vida virtuosa. Livre arbítrio e responsabilidade pessoal fazem, assim, parte da fundação da ética, e se relacionam a uma visão filosófica humanista, em que a teoria orienta a práxis.

Esse também é o entendimento sobre ética de Immanuel Kant (1724-1804), para quem ela está ligada à razão prática que age na aplicação da teoria em cada situação (KOSKINEN e POKORN, 2021a).

3.2.2 Ética de Princípios de Ética de Responsabilidade

Aproximo-me agora de algumas noções iniciais de diferentes maneiras de se conceber a ética dentro do campo da tradução. Para isso, focalizo as ideias de Maria Clara Castellões de Oliveira (2007) e Renato Janine Ribeiro (2004) para fazer uma primeira distinção. Segundo este autor, a ética de princípios, que é a tradicional, imprime grande importância, ou, até mesmo, caráter absoluto aos valores. Em contrapartida, a ética de responsabilidade “vale sobretudo para quem age politicamente” (RIBEIRO, 2004, p. 66). Oliveira (2007, p. 2) explica que essa ação é aquela que leva em conta “as relações de poder”. Não se está falando necessariamente de um engajamento político do tradutor, mas de um posicionamento em relação às suas escolhas na prática tradutória e às suas consequências.

Anthony Pym (2001) também corrobora com a construção de uma ética de tradução que não se baseie inicialmente em princípios abstratos e péticos, ou seja, uma ética de princípios, mas que se baseie na prática e no histórico das práticas individuais dos tradutores.

Oliveira (2007) afirma que a ética da tradução pode ser vista como uma ética de responsabilidade, porque parte do fato de que o tradutor tem papel importante na(s) comunidade(s) em que está inserido, e que sua ação, dentro de um quadro ético, pressupõe algum tipo de responsabilidade relativa ao que faz, e como o faz. Se a tradução envolve um processo marcado por uma cadeia sucessiva de escolhas a serem tomadas, “[f]azer escolhas sempre envolve responsabilidade” (KOSKINEN, 2000, p. 14).

A proposta de Koskinen e Pokorn (2021a) de se usar a divisão tripartida clássica de ética do ponto de vista dos Estudos da Tradução também corrobora com a ideia de uma ética de responsabilidade que se manifesta prioritariamente na práxis. As pesquisadoras definem três tipos de ética, em relação à tradução: 1 - a normativa, que busca normas e padrões de conduta em relação ao que se deve ou não fazer, e que prescrevem o que é uma boa tradução e um bom tradutor; 2 - a metaética, mais teórica e abstrata, ocupa-se em estudar a fundação dos pressupostos éticos relativos à tradução; e 3 - aplicada (ou prática), que tenta aplicar teorias éticas com caráter normativo nos casos práticos e reais de tradução, buscando a formulação de julgamentos de caráter ético que tenham relevância na prática tradutória.

Os tipos de ética da tradução que a tese privilegia são a aplicada, como definida por Koskinen e Pokorn (2021a), e a ligada à responsabilidade de ação, como a abordada por Oliveira (2007). Esta última, contudo, pode ser múltipla, segundo um ponto de vista pós-moderno. Como disse a última pesquisadora “não há como, no contexto atual dos estudos da tradução, informado por teorias filosóficas e literárias de cunho pós-estruturalista, pensar-se na possibilidade de eleição do que se poderia chamar de uma ética da tradução” (OLIVEIRA, 2007, p. 1).

A diversidade de perspectivas éticas relacionadas à tradução também foi tratada por Andrew Chesterman (1997), que definiu quatro modelos de ética da tradução, com fronteiras difusas entre si e interrelações: ética da representação do texto-fonte e do autor, em que a responsabilidade é para com os mesmos; ética de serviço, ligada às responsabilidades profissionais dos tradutores; ética da comunicação, voltada às relações, e responsabilidades, do tradutor e cultura de chegada para com o Outro, ou o estrangeiro, e o texto fonte; e ética baseada em normas, na qual a prática ética depende da responsabilidade para com normas de cada local cultural onde a tradução é empreendida.

Mas a multiplicidade de compreensões sobre a ética da tradução também inclui tipos que desconstruem ou abrem mão de alguns pressupostos tradicionais que orientaram o pensamento sobre tradução. Este é o caso do tipo de ética relacionada ao pensamento de Jacques Derrida (1930-2004).

3.2.3 Derrida e a ética desconstrutivista na tradução

Da mesma forma em que elucubrações anteriores e até posteriores sobre ética e tradução colocavam em pauta conceitos de fidelidade, o pensamento sobre tradução se ocupou com o conceito de equivalência, fosse ela, como notou Genzler (2009), relativa a uma experiência estética, linguística, correspondência de função literária ou correlação de aceitabilidade na cultura alvo. Todas essas distinções partiram do pressuposto de um texto “original”, que é fonte para outro texto em uma cultura receptora. O desconstrutivismo abala tais noções, levantando a hipótese da possibilidade de o texto original ser dependente da tradução para realmente sobreviver. O texto alvo inclusive imporia significados ao texto fonte, garantindo sua existência.

Essa inversão é consoante com todo o conceito de desconstrução, como formulado por Jacques Derrida (1973). Em sua base, jaz uma crítica à visão platônica, delineada pelo filósofo grego na Teoria das Formas, que distingue uma realidade perceptível e mimética de uma imperceptível, mas inteligível. Derrida contesta tal visão, e pensa de acordo com a ideia de que “[n]ão existem fenômenos morais, mas uma interpretação moral dos fenômenos” (NIETZSCHE, 2001, p. 83). Desconstruir a supremacia da razão, que é o logocentrismo, e de uma realidade transcendente, é a tarefa desse empreendimento.

Nesse sentido, o texto *A Estrutura, o Signo e o Jogo no Discurso das Ciências Humanas* ([1966] 2002) é uma das pedras fundamentais desse movimento. Ele é resultado de uma palestra proferida por Jacques Derrida na Universidade Johns Hopkins (EUA) em 21 de outubro de 1966, em uma conferência que tinha o objetivo de divulgar o Estruturalismo. A palestra foi uma crítica ao mesmo, e acabou sendo considerada o começo do Pós-Estruturalismo nos Estados Unidos (KRAMP, 2005). Entendendo o pensamento estruturalista como uma teoria que vê elementos individuais da linguagem e da cultura constituindo estruturas maiores, Derrida explicou que admirava o seu potencial de abstração, mas criticou a ideia de uma “estruturalidade” organizada a partir de um centro. Entendido como um princípio causal que não se sujeita às regras da estrutura, este centro limita o jogo e a abertura da estrutura para o

seu entorno, além de, paradoxalmente, não se sujeitar a ela. Derrida então sugeriu que um novo pensamento sobre estruturas emergirá, com um conceito mais complexo de estrutura.

Tal concepção enseja a ideia de que, na ausência de um centro transcendental em uma estrutura linguística, por exemplo, tudo se torna discurso, e o significado originário só estará presente em um sistema de diferenças que amplia o jogo de significação indefinidamente (DERRIDA, 2002, p. 232).

Esse enfoque se amplia em *Gramatologia* ([1967] 1973), em que Derrida remete ao *Curso de Linguística Geral* (1916), que traz as ideias de Ferdinand de Saussure (1857-1913) em relação ao significado de palavras e signos. Para Saussure, a significação só é possível no contraste com outros elementos da estrutura linguística. A oposição significante-significado é definida pelo que não é. Para Derrida, eles não remetem a algo não-linguístico e transcendental, e não são representações de algo exterior à própria linguagem. Toda denominação de significado se constitui através da invocação de outros significados que tangenciam, mas não definem, aquilo que se está denominando. Significantes remetem a outros significantes, em cadeias de elementos que se estendem indefinidamente, e que contestam qualquer noção de estruturas fechadas e limitadas.

É a partir disso que uma teoria translacional se confunde à desconstrução, ainda que, em uma primeira visada, ela pareça impraticável: há uma certa impossibilidade na tradução, na ausência de um “núcleo (*kernel*) ou estrutura profunda ou invariante de comparação, nada que possamos discernir – muito menos representar, traduzir ou em que fundamentar uma teoria” (GENTZLER, 2009, p. 185). Por outro lado, essa impossibilidade traz alternativas: se a tradução pressupõe compromisso, dever, dívida e responsabilidade que não podem ser realizados (DERRIDA, 1985), o “original” também está em dívida, porque tem uma falta e pede tradução. Ou ainda, um original não é traduzido por acidente, ele demanda exílio, e por isso, tem, a priori, uma dívida para com a tradução. Se a tradução é sempre inacabada porque encerra outras possibilidades tradutórias, o original está inacabado, porque também as encerra em si. Ele solicita uma escrita produtiva, que é a tradução (DERRIDA, 2006). Ou seja:

Um tradutor não transcodifica significados pré-existentes e estáveis (já que não há nenhum), mas produz um novo texto em um processo de escrita que não é qualitativamente diferente de outros tipos de escrita. Mas, o mais importante, o processo não é aleatório. A desconstrução não é o mesmo que dar licença ao tradutor para fazer o que bem entender. Para ser uma tradução, a tradução deve cultivar uma relação particular com o texto fonte. A tradução é exigida pelo texto original, e o processo de redação deve levar em conta este apelo: acrescenta para substituir, preenche para preencher um vazio⁴¹ (KOSKINEN, 2000, p. 36).

Esse vazio a ser preenchido pela tradução faz parte do processo aberto de regressão, em que signos remetem a outros signos para que se signifiquem, assim como traduções remeterão a outros textos, em uma cadeia infinita. O original depende da tradução, e a presença da mesma está na ausência do texto fonte, e também, na presença do leitor.

O conceito *différance*, cunhado por Derrida em 1968, alude à uma geração contínua das diferenças das palavras. Vazios de significados transcendentais, os significantes dependem do que não são ou do que está implícito nessa rede perpétua. A alteração gráfica de *différence* para *différance* através da substituição do “e” pelo “a”, arquitetada por Derrida, é uma mudança que na fala não é notada, e assim, contesta sua prioridade diante da escrita. Também permite diferentes sentidos para a palavra francesa, que vão de “adiar” até “divergir”. A *différance* na língua se relaciona à ausência da presença de elementos, mas a existência de seus rastros, que também são vestígios de outras línguas em cada língua.

A visão desconstrutivista da tradução está então atrelada a essa rede infinita de significados e de rastros, cujo fluxo une línguas e culturas e desestabiliza hierarquias entre textos fonte e textos alvo. Nessa compreensão, o original não tem significados puros e transcendentais, e suas traduções produzem possibilidades de significação.

Outro conceito de Derrida sobre a tradução é a de hospitalidade. Ele criou o neologismo “hostipitalidade”, em que a hospitalidade se deixa ser parasitada pelo seu oposto, a “hostilidade” (DERRIDA, 2000). Mais uma aporia do filósofo, ela reflete a inviabilidade de uma hospitalidade por causa dessa possibilidade prenha de hostilidade, que está no termo. Para ele, a tradução é ao mesmo tempo experiência e condição da hospitalidade. Consequentemente,

⁴¹ *A translator does not transcode pre-existing and stable meanings (since there are none) but produces a new text in a process of writing that is not qualitatively different from other kinds of writing. But, importantly, the process is not random. Deconstruction is not tantamount to giving translators licence to do whatever they please. To be a translation, the translation has to cultivate a particular relationship with the source text. The translation is called for by the original text, and the writing process has to take into account this call: it adds to replace, it fills to fill a void.* (tradução minha)

[...] as noções de lar e estranhos, bem como o limite de aceitação, também afetam os fluxos e as estratégias de tradução. Da mesma forma, a dinâmica ambivalente de poder da hospitalidade e hostilidade na tradução são bem conhecidas por meio de uma infinidade de estudos de caso históricos e contemporâneos. E, como lembramos, a tradução é igualmente atormentada por um duplo vínculo da impossibilidade de transferência plena e incondicional de significado⁴² (KOSKINEN e POKORN, 2021b, p. 94).

A representação das vozes do outro pode ser pensada segundo o termo *hostipitalidade*: por um lado a tradução é uma abertura ao estrangeiro, que pressupõe certa solidariedade para com ele. Por outro, há desconfiança, animosidade e desejo de nele intervir, no sentido de amenizar qualquer traço que apresente ameaça à cultura alvo.

Antes de chegar nas implicações éticas que esse ponto de vista remete, cito Koskinen (2018), que vê a desconstrução como um tipo sistemático de leitura, atenta à *différance* nos textos. Ler de forma desconstrutivista requer atenção aos contextos e recepção. Interpretações fáceis são rejeitadas, e há atenção às intermitências, duplos sentidos e contradições que ampliarão sua significação.

Como Derrida rejeita a visão platônica e tradicional, que envolve duas línguas e significados a serem transportados entre elas, seu entendimento de tradução pode ser resumido como uma “transformação regulada de uma língua para outra, de um texto por outro” (DERRIDA, 2001, p. 26). Como a relação entre um significante e um sentido em determinada língua é inquebrável, já que o significante é o próprio sentido, não há como se isolar um significado e o transpor para outra língua. Daí advém seu conceito de intraduzibilidade, e a ideia de que a tradução é na verdade uma transformação, ou criação limitada, feita a partir da impossibilidade de isolamento do significado em um texto fonte.

Assim, como se baseia em inconsistências, aporias e traços, captados em uma leitura desconstrutivista do texto fonte, a tradução desconstrutivista está mais interessada nos significados latentes das palavras. Ela ignora os “significados manifestos” (OTTONI, 2005), e questiona hierarquias de significados.

⁴²*the notions of home and strangers, as well as the threshold of acceptance, are also known to affect translation flows and translation strategies. Similarly, the ambivalent power dynamics of hospitality and hostility in translation are well known through a plethora of historical and contemporary case studies. And as we remember, translation is similarly plagued by a double bind of the impossibility of full and unconditional transfer of meaning.* (tradução minha)

O posicionamento do tradutor desconstrutivista é o de revelar o que é “excessivamente valorizado no texto – os significados manifestos – e desrecalcar o que foi dissimulado propositalmente – os significados latentes” (SANTOS NETO, 2008, p. 7).

Quando fala desses significados, Derrida está se referindo ao sentido no nível da palavra. Esta é a unidade de medida da tradução. Como processo de transformação, a tradução focaliza a palavra e se baseia em um grau de equivalência pautado no que está latente no texto fonte.

A ética de tradução de Derrida está ligada a sua noção de intraduzibilidade: se não há significados transcendentais de significantes que possam ser transportados para outra língua, a tradução se torna uma impossibilidade. Mas ela também é possível porque é ato de transformação, e um ato provisório, passível de ser falível e suplantado.

A ética do tradutor desconstrutivista poderia ser delineada da seguinte maneira: se a tradução é ao mesmo tempo impossível e necessária, os tradutores terão que ser empoderados para tomarem decisões. A reflexividade e a responsabilidade também terão que ser presentes para que a incompletude e falibilidade de suas escolhas sejam compreendidas e colocadas em perspectiva (KOSKINEN e POKORN, 2021b, p. 92).

Em suma, a ética desconstrutivista de tradução é ligada a uma ética de responsabilidade. Não é, de nenhuma maneira, um processo marcado pela aleatoriedade, e sim, por uma transformação sujeita a parâmetros. Estes, embora concebidos na complexidade da visão de estruturas linguísticas abertas, sem centros e limites, devem ser assumidos e delineados pelo tradutor.

3.2.4 Ética da diferença

O questionamento da prioridade dos textos fonte em relação aos textos alvo, empreendido na abordagem ética e teorização desconstrutivista, abriu a possibilidade de também se colocar em perspectiva as assimetrias de poder entre as culturas envolvidas em atos de tradução. Esse tema foi tratado por Lawrence Venuti (1953-), professor e acadêmico estadunidense de Literatura Comparada da Temple University (EUA). Venuti é mais conhecido por desenvolver, a partir das observações do alemão Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher (1768-1834) os conceitos de tradução estrangeirizante, que privilegia a alteridade/estrangeiridade do texto fonte, e a tradução domesticante, que busca fluência e maior facilidade de leitura, aproximando o texto fonte à cultura alvo.

Contudo, suas perspectivas sobre ética e tradução aprofundaram a discussão sobre essas escolhas e sobre o tema como um todo.

Em *The Translator's Invisibility - a History of Translation* (1995), após descrever o avanço da preponderância da fluência na tradução e a invisibilidade do tradutor que é sua causa, o autor se distancia da abordagem descritivista ao defender as traduções estrangeirizantes como meio de se conter a violência etnocêntrica da tradução. Afirma essa posição a partir da cultura hegemônica em que está inserido, a anglo-americana, e a prescreve como maneira de desafiar trocas culturais assimétricas com culturas e línguas menores. É praticamente um pedido de hospitalidade em nome da literatura estrangeira, um meio de incentivar relações culturais mais democráticas. Isso, o tradutor fará, segundo Venuti, a partir de escolhas de textos fonte que desafiem o cânone da literatura estrangeira na cultura alvo, resistindo a homogeneização através do uso de repertórios linguísticos, e visibilizando intervenções do tradutor no texto alvo.

O último capítulo do livro, “*Call to action*” (1995), pode ser interpretado como um apelo pelo posicionamento dos tradutores em relação às práticas, instituições e formas que mantêm seu poder na língua e cultura alvo. Ao invés de se submeterem a uma ética de domesticação que só ajuda a perpetuar hierarquias culturais, eles podem e devem resistir, forçando a revisão de códigos culturais, econômicos e legais que os exploram. O tradutor deve, assim, desenvolver práticas inovadoras de tradução que visibilizem seu trabalho, e ajudem a criticar exclusões perpetradas pela cultura hegemônica.

Em *Escândalos da Tradução: por uma ética da diferença* ([1998] 2019), locação 16 de 5818), seu foco na ética parte da observação de que “assimetrias, injustiças, relações de dominação e dependência existem em cada ato de tradução, em cada ato de colocar o traduzido a serviço da cultura tradutora”, e pondera que,

[a] tradução levanta questões éticas que ainda têm que ser esclarecidas. A simples identificação de um [20] escândalo de tradução é um ato de julgamento: aqui ele pressupõe uma ética que reconhece e procura remediar as assimetrias no ato tradutório, uma teoria de métodos bons e ruins para praticar e estudar a tradução. E a ética em questão deve ser teorizada como contingente, um ideal baseado em situações culturais específicas nas quais os textos estrangeiros são escolhidos e traduzidos ou nas quais as traduções e o ato de traduzir são feitos objetos de pesquisa (VENUTI, 2019, locação 186 de 5828).

Assim como o fez em 1995, quando fala de assimetrias na tradução, Venuti está pensando a partir da cultura hegemônica em que está inserido. Cita no livro casos em que

traduções de textos fonte de outras línguas e culturas foram manipulados, alterados e domesticados de forma escandalosa a serviço da cultura alvo. Contudo, ao mencionar “uma teoria de métodos” baseada em “situações culturais específicas”, esboça a ideia de uma ética prática de tradução que seja aplicável em diferentes contextos:

A postura ética que advogo insiste em que as traduções sejam escritas, lidas e avaliadas com maior respeito em relação às diferenças linguísticas e culturais. Na medida em que a tradução envolve uma colaboração intercultural, meu objetivo estende-se ao alcance global de meu tópico: dirijo-me a tradutores e usuários de tradução em todo o mundo, mas com uma atenção especial a suas diferentes localidades, as quais influenciam os termos do diálogo (VENUTI, 2019, locação 206-208).

Venuti atrela essa postura ética a uma estratégia de tradução denominada de “minorizante”, que reconhece e leva em conta as citadas “relações assimétricas em qualquer projeto de tradução” (VENUTI, 2019, locação 294). Ela visa a promoção de inovação cultural e o faz através da heterogeneidade que está além da norma padrão canônica, cria estranhamento e acaba com a ilusão de se estar lendo algo que não seja uma tradução de um texto estrangeiro. Venuti quer que se leia traduções como traduções, e ainda, como textos estrangeiros transmutados domesticamente.

Em suma, a ética da diferença de Venuti quer libertar a tradução dos parâmetros ideológicos, estéticos e linguísticos da cultura alvo para que as marcas da cultura fonte não sejam apagadas, o que questionaria visões etnocêntricas sobre culturas e assimetrias entre seus textos.

A ética da diferença de Antoine Berman (1942-1991) é influência direta no conceito de Venuti, que cita o autor francês em *Escândalos da Tradução: por uma ética da diferença* (2019) e que se embasa em uma ética *bermaniana* que promove o reconhecimento do Outro e as relações interculturais envolvidas. Berman a construiu a partir de sua investigação sobre o contexto do romantismo alemão. Em *A Prova do Estrangeiro: Cultura e Tradução na Alemanha Romântica* ([1984] 2002), ele demonstra como a tradução caracterizada por uma fidelidade à letra do texto fonte serviu no Século XIX a um projeto de enriquecimento da língua alemã através da incorporação linguística da alteridade do estrangeiro.

Antoine Berman é considerado um dos teóricos da tradução mais influentes da área. Sendo tradutor e doutor em linguística, distanciou-se dela no tipo de pensamento interdisciplinar que desenvolveu no âmbito da Tradutologia. Abandonou, por exemplo, as

regras e taxonomias de procedimentos de tradução, propostas por Jean-Paul Vinay e Jean Darbelnet ([1958] 2000), e a compreensão linguística de Georges Mounin (1976) para pensar a tradução, sobretudo a literária, a partir da filosofia, da poética e da sociologia (MASSARDIER-KENNEY, 2021).

Berman estudou filosofia na Universidade de Sorbonne, em Paris, onde escreveu sobre a poética do Romantismo Alemão, mas desenvolveu boa parte de sua investigação fora do contexto acadêmico. Foi nesse cenário não universitário em que fundou, ao lado de Jacques Derrida, a Collège International de Philosophie, onde promoveu uma série de seminários evidenciando a tradução. Seu estudo sobre os Românticos alemães o levou a defender uma abordagem não-etnocêntrica na área. A tradução seria, em sua perspectiva, uma força cultural e literária, engajada no respeito e na consideração da alteridade do texto fonte, e nesse sentido, a ação do tradutor teria papel fundamental.

Três trabalhos de Berman, em especial, participaram do que Barbara Godard (2001) chamou de “virada ética” dentro dos Estudos da Tradução: o anteriormente citado *A Prova do Estrangeiro: Cultura e Tradução na Alemanha Romântica* ([1984] 2002), além de *A Tradução e a Letra ou o Albergue do Longínquo* ([1985] 2012), e *Pour Une Critique des Traductions: John Donne* (1995) (MASSARDIER-KENNEY, 2021).

Godard (2001) afirmou que a ética de Berman é kantiana por ser normativa, e relativa a obrigações. A ética normativa pensa em como devemos agir, enquanto as teorias baseadas em princípios de obrigações se atêm à natureza das ações no espectro do certo e do errado.

Para Immanuel Kant (1724-1804), haveria apenas uma obrigação, o “imperativo categórico”: todo indivíduo deve agir segundo aquilo que parece benéfico se seguido por todos os seres humanos. Antes de impor comportamentos corretos, o indivíduo deve se submeter a eles, realizando, assim, um ato moral (OLIVEIRA, 2018).

Mas, Massardier-Kenney (2021) nota que, diferentemente de Kant, Berman não considera um único imperativo, ou lei moral válida para todos os casos. Se nos Estudos da Tradução, muitas vezes se falou em ética como uma categoria universal, na Filosofia Moral, essa seria apenas um entre diferentes tipos de ética.

Em *Pour Une Critique des Traductions* (1995), Berman pensa numa ética que leva em conta algumas considerações mais que outras, dependendo do projeto do tradutor:

Quando afirma: “A ética reside no respeito, ou melhor, em um certo respeito pelo original” (74, grifo original), ele reconhece o fato de que essa noção de respeito envolve uma intersubjetividade, ou seja, uma consciência da presença de um assunto no texto traduzido, o que envolve um dever de não maleficência (o tradutor não deve negar esse assunto) ou fidelidade (o tradutor deve tentar transferir da melhor forma o texto original - chame isso de dever *prima facie* de fidelidade), mas também dever do tradutor para consigo mesmo de fazer um texto na sua língua (este é um tipo de dever de justiça e mesmo de dever de aperfeiçoamento, que é o respeito pela própria inteligência). Berman observa que o tradutor “deve sempre querer criar um texto [*faire oeuvre*]” e “enfrentar” o original⁴³ (MASSARDIER-KENNEY, 2021, p. 74, grifos meus).

Há então em Berman perspectivas éticas que extrapolam noções de um imperativo ético único. A tradução pode estar comprometida para com o texto fonte e o texto alvo, para com o leitor e para com o próprio tradutor.

Assim como Venuti o fez, o pensamento de Berman acerca da ética deriva de sua investigação das práticas históricas e correntes da tradução. Contudo, o caminho que tomou é diferente. Em *Bildung et Bildungsroman* (1983) e em *A Prova do Estrangeiro: Cultura e Tradução na Alemanha Romântica* (2002), Berman começa a examinar o tema a partir da perspectiva que autores alemães do Século XIX tinham da tradução. Nota a importância desta para a *Bildung*⁴⁴ naquele contexto. A partir do Século XVIII, a Alemanha passa por um processo de construção de identidade nacional, e a tradução começa a ser vista como fonte para o desenvolvimento da língua, cultura e literatura do país.

É observando como a tradução operou naquele período que Berman deixa a descrição para teorizar um objetivo da tradução: promover a “relação com o Outro, fecundar o Próprio pela mediação do Estrangeiro” (BERMAN, 2002, p. 16). Dessa forma, a tradução serviria para questionar o etnocentrismo de uma cultura que se considera autossuficiente, porque significa, em um quadro ético, “abertura, diálogo, mestiçagem e descentralização” (BERMAN, 2002, p.

⁴³When he says, “Ethics lies in the respect, or rather, in a certain respect for the original” (74, emphasis original), he acknowledges the fact that this notion of respect involves an inter-subjectivity, that is, an awareness of the presence of a subject in the text translated, which involves a duty of non-maleficence (the translator must not deny this subject) or fidelity (the translator must attempt to best transfer source text – call this the *prima facie* duty of fidelity), but also the duty of the translator to him/ herself to create a text in her own language (this is a type of justice duty and even of self-improvement duty, that is respect for one’s intelligence). Berman observes that the translator “must always want to create a text [*faire oeuvre*]” and “stand up” to the original. (tradução minha)

⁴⁴Para Wilhelm von Humboldt (1767-1836), o termo *Bildung* se referia ao ideal humanístico de formação e cultivo de si. Ele diz respeito à formação de indivíduos, de um povo, de uma língua. Para Berman, tal ideal se desenvolve dentro da esfera da arte, sendo a tradução uma de suas materializações (BERMAN, 2002).

16). Essa noção o leva a pensar que a tradução deve se afirmar a partir do que realmente é: um meio que hospeda em sua língua uma expressão textual em outra língua.

A ética da diferença de Berman é, então, pensada como prática que expande a língua através de uma fidelidade à letra, tornando o texto alvo receptivo à estranheza do estrangeiro. Haveria, contudo, a premissa da busca de um equilíbrio entre a abertura à língua do Outro e a própria. Se se pretende ética, a tradução deve tanto ter cuidado para não criar estranhamentos exacerbados, quanto naturalizações abusivas (BERMAN, 2002, p. 30).

Mas, em *Prova do Estrangeiro* (2002), Berman também pensou em uma ética da igualdade. Ela prevê um tradutor domesticador, que deixa clara suas intenções, em paratextos e comentários, em relação à domesticação e manipulação do texto estrangeiro para os seus propósitos. O posicionamento claro em relação a essa prática faria com que ela fosse tão ética quanto a ética da diferença.

3.2.5 Questionando a ética da diferença

As perspectivas de Venuti e Berman da ética da diferença na tradução são orientadas por uma abordagem epistemológica pós-estruturalista: em ambas, há,

[...] a reivindicação de que o espaço de ação prática e discursiva, qualquer que seja ele, deva ser um espaço dialógico, no qual as vozes representativas de soberanias de várias ordens (ideológicas, religiosas, econômicas, políticas, culturais, lingüísticas e de gênero, por exemplo) e aquelas provenientes de contextos não-hegemônicos negociem sua inserção sem que percam sua identidade e seus sotaques (OLIVEIRA, 2005, p. 1).

Ainda que partam de contextos distintos, a ética da diferença de ambos os autores diz respeito a um diálogo com a cultura e língua fonte que acaba por privilegiar a língua e a cultura alvo. Contudo, ao contextualizarmos esse tipo de ética e prática tradutória no âmbito de um país como o Brasil, veremos que há uma inversão dos polos de poder nas relações assimétricas entre culturas e línguas em uma dada tradução. Assim, é necessário discutir esse entendimento de ética no contexto da presente pesquisa e da tradução que ela inclui.

Se desde a perspectiva de Venuti e Berman, uma ética de diferença na tradução contesta o etnocentrismo porque abre a cultura alvo hegemônica para culturas fonte subalternas, desde a perspectiva latino-americana, ela poderia reforçar o etnocentrismo da cultura dominante. Berman chegou a notar alguns subprodutos da proeminência global de línguas como

o inglês, que impõe uma homogeneização de diferenças, diminuição de criatividade literária e perda de peculiaridades de significação do mundo, próprias de cada língua (BERMAN, 2002, p. 324).

Venuti também pensou nas especificidades da tradução, de acordo com os âmbitos onde ela acontece:

Nos países hegemônicos, a tradução modela imagens de seus Outros subordinados, que podem variar entre os polos do narcisismo e da autocrítica, confirmando ou interrogando os valores domésticos dominantes, reforçando ou revendo os estereótipos étnicos, os cânones literários, os padrões do mercado e as políticas estrangeiras às quais outra cultura possa estar sujeita. Nos países em desenvolvimento, a tradução modela imagens de seus Outros hegemônicos e deles próprios que podem tanto clamar por submissão, colaboração, ou resistência, que podem assimilar os valores estrangeiros dominantes com a aprovação ou a aquiescência (livre empreendimento, devoção Cristã) ou revê-los criticamente para criar autoimagens domésticas mais oposicionistas (nacionalismos, fundamentalismos) (VENUTI, 2019, p. 299).

Mesmo se levando em conta a compreensão de Venuti acerca dos diferentes modos que essa ética de tradução pode operar em contextos diversos, ela é pensada e desenvolvida originalmente para uma recepção na tradução de um Outro não-hegemônico e subordinado. Por isso, pode-se questionar se essa abordagem é adequada para a tradução de textos fonte de culturas como a estadunidense, por exemplo, empreendidas em um país latino-americano. Como disse Rodrigues (2008, p. 23), o Brasil “já acolhe o suficiente o Outro hegemônico dando-lhe bastante voz”. Para Lya Wyler (1999, p. 97), a tradução no Brasil tem sido um meio de aculturação, disseminação de produtos culturais estrangeiros e inserção do Outro hegemônico em nosso contexto.

Rodrigues sugere que a domesticação poderia ser uma resistência à hegemonia estrangeira e sobre ela, propõe o seguinte ponto de vista:

De uma tradução considerada não ética, porque reduz o Outro e tira-lhe a voz, passa a ser analisada como uma maneira de valorizar a cultura e a tradição nacional contrariando o hábito de prestigiar o que é estrangeiro. Se vista do polo hegemônico, a domesticação seria redutora; se analisada da perspectiva do “subordinado”, deixa de sê-lo, passando a ser uma prática de resistência (RODRIGUES, 2008, p. 24).

Essa observação suscita uma discussão pertinente sobre a estratégia e procedimentos escolhidos para a tradução das representações literárias das variedades linguísticas de *Bound*

for Glory (1983), como explico mais adiante. A pergunta é: o uso de variedades estigmatizadas do português brasileiro e do vernáculo geral brasileiro como fontes para a tradução desses elementos poderia ser visto como um tipo de domesticação, ou essa escolha acaba por aproximar o leitor a uma característica do texto fonte, a heteroglossia, e assim, seria uma espécie de estrangeirização? Na análise da tradução, questiono essas categorias estanques, oferecendo uma perspectiva mais próxima da realidade do contexto e local onde a tradução da autobiografia de Woody Guthrie foi realizada.

3.2.6 Ética Antropofágica

Essas constatações permitem que se pense na possibilidade de se encontrar uma estratégia de tradução baseada na ética da diferença que mantenha a voz do Outro estrangeiro no texto alvo, mas que ao mesmo tempo estabeleça uma relação dialógica com o leitor brasileiro. Como disse, a decisão de usar em minha tradução representações literárias de variedades linguísticas divergentes da norma-padrão do português brasileiro é relacionada a esse questionamento. Contudo, é preciso colocar essa escolha em foco no que diz respeito ao seu impacto na cultura alvo, principalmente em relação a possíveis efeitos negativos, como a paródia e a estereotipização. Por hora, limito-me a investigar se há parâmetros para uma teoria e prática tradutória alinhada à ética da diferença que possa ser considerada desde o contexto brasileiro.

Teóricos brasileiros descreveram e desenvolveram uma concepção particular de pensamento e prática de tradução que também inclui a questão ética, principalmente no que diz respeito à relação com o Outro hegemônico nas práticas e processos tradutórios. Nesse sentido, destaco Else Vieira, que investigou o movimento canibalista da tradução no Brasil através de uma abordagem pós-moderna e pós-colonial. O ponto de partida de toda a teoria examinada por Vieira é a imagem do canibal autóctone que “devora” o europeu para assim se apropriar de seus predicados e combiná-los com a sua própria vitalidade.

Em *A Postmodern Translational Aesthetics in Brazil* (1994), Vieira reconhece na tradução a manifestação de relações assimétricas de poder entre as culturas brasileiras e europeias, e as estratégias adotadas para superá-las. Vieira destaca que tradutores associados a essa estética antropofágica refutam as normas translacionais dominantes, questionam a autoridade do texto fonte e rejeitam a tradução como um fluxo monológico unidirecional, para a entenderem dentro de uma perspectiva de “movimento dialógico de diferença” (CAMPOS,

2006, p. 237). Acima de tudo, dentro do quadro canibalista, a tradução é um “empreendimento transcultural de dois sentidos”⁴⁵ (VIEIRA 1994, p. 69).

A teoria pós-moderna descrita por Vieira é tratada no artigo *Liberating Calibans: Readings of Antropofagia and Haroldo de Campos' Poetics of Transcreation* (1999). Ela traça uma linha cronológica de uma poética própria de tradução que também age como operação ideológica, tentando rever e contestar relações desiguais de poder entre o Brasil e o estrangeiro colonial/hegemônico através de uma “deslocabilidade discursiva de todas as traduções”⁴⁶ (VIEIRA, 1999, p. 112). Isso se daria no rompimento de compreensões dicotômicas entre textos fonte e alvo, na mesma perspectiva de Derrida, porque, “em alguns casos, o texto alvo se transforma em outra fonte e, especialmente com os tradutores canibalistas, o texto fonte se transforma em alvo”⁴⁷ (GENTZLER, 2012, p. 122). As influências estrangeiras não são negadas, mas digeridas e transformadas pela adição de componentes brasileiros.

O discurso Antropofágico é focado em “dois momentos de enunciação de subjetividades subalternas (à la Spivak)”⁴⁸ (VIEIRA, 1999, p. 96): no *Manifesto Antropofágico* de Oswald de Andrade (1928), que vê a tradução como ferramenta de irreverência verbal e de resistência; e em seu renascimento nos anos 1960 e 1970, configurado como metáfora e filosofia cultural, especialmente com os irmãos Augusto e Haroldo de Campos.

O *Manifesto* de Oswald de Andrade é permeado pela ideia de dívida europeia para com o Novo Mundo. As Américas se teriam transformado em fonte de inovação, revertendo o fluxo eurocêntrico, propondo uma historiografia nova, uma “reencarnação” criativa e original para formas e estéticas dominantes. O discurso crítico tradicional de que o artista brasileiro é tributário de outra cultura é questionado.

O segundo momento relê a metáfora antropofágica, pensando na relação tensa na América Latina entre o legado cultural mundial e as especificidades locais (VIEIRA, 1999, p. 102). Citando seu diálogo com Octavio Paz (1914-1998), Haroldo de Campos nota que a régua do desenvolvimento social e econômico na sociedade industrial reduziu à categoria de “subdesenvolvimento” uma pluralidade de culturas, limitando em uma lógica de causa e efeito a excelência artística às nações “desenvolvidas”. Campos nota que a “antropofagia” de Oswald

⁴⁵[...] *a two-way transcultural enterprise*. (tradução minha)

⁴⁶[...] *a discursive dislocatability of all translations*. (tradução minha)

⁴⁷*for in some cases the target text becomes another source and, especially with the cannibalist translators, the source text becomes the target*. (tradução minha)

⁴⁸*two moments of enunciation of subaltern subjectivities (à la Spivak)*. (tradução minha)

de Andrade se antecipara ao pensar nessa digestão crítica do legado cultural universal a partir de um posicionamento insubmisso, rebelde, que “transcultural”, “transvalora” e “desconstrói” o Outro e o legado hegemônico, negando a abordagem submissa e conciliadora do Romantismo brasileiro nativista (CAMPOS, 2006, p. 233).

Haroldo de Campos escreveu 12 livros de poesia, 14 traduções, ou “transcriações”, e ainda, 18 publicações de crítica literária, além de muitos artigos. A teoria literária e tradutória que desenvolveu ao lado de seu irmão Augusto é, assim, resultado de uma prática que começa nos anos 1950, e que está profundamente ligada a percepções sobre identidade cultural. Depois de investigar e desenvolver as ideias de Oswald de Andrade e de outros antropofagistas dos anos 1920, Haroldo se entrega à tarefa de “Brazilianizar” textos canônicos europeus, dentro do âmbito da poesia concreta. Isso significou encarar a tradução como um processo criativo, ou como uma espécie de escrita original. Sua teoria de tradução se expressa em termos como o “Aportuguesar” o hebraico, e o “Hebraizar” o português, que se referem à sua tradução da Bíblia hebraica:

A Bíblia Hebraica, ele explica, apresenta um estilo proverbial e aforismático onde o solene e o coloquial se misturam de forma marcadamente poética. Subscrevendo a visão de Benjamin de que a fidelidade se relaciona com a forma significativa além da transmissão de um conteúdo comunicativo, ele destaca ainda os recursos que usou especificamente do português brasileiro. Focalizando o fato de que o surgimento literário do português brasileiro ocorreu durante o barroco, ele argumenta que a linguagem transposta neutralizou as restrições de uma tradição racionalista europeia e de longa data, apesar de todos os esforços dos puristas; a linguagem foi abalada pela subversão da fala, da oralidade em seus diversos registros, sem falar nas diversas invenções lexicais; é um idioma plástico que abre seus sons e sua sintaxe ao impacto fecundante da língua estrangeira⁴⁹ (VIEIRA, 1999, p. 105).

Nesse projeto, ele tem como modelo a linguagem usada por Guimarães Rosa (1908-1967) e João Cabral de Melo Neto (1920-1999), cuja fonte foi a tradição oral e o vernáculo popular brasileiro, e que dão vida ao hermético nos textos. Em sua tradução de 1981 para *Fausto*, de Goethe (1749-1832), Campos se vale do filme de Glauber Rocha (1939-1981), *Deus*

⁴⁹*The Hebrew Bible, he explains, presents a proverbial and aphorismatic style where the solemn and the colloquial intermingle in a markedly poetic form. Subscribing to Benjamin's view that fidelity relates to the signifying form beyond the transmission of a communicative content, he further stresses the resources he used specifically from Brazilian Portuguese. Focusing on the fact that the literary emergence of Brazilian Portuguese occurred during the Baroque, he argues that the transposed language counteracted the constraints of a European and long-standing rationalist tradition, despite all the efforts of the purists; the language was shaken by the subversion of speech, of orality in its several registers, not to mention several lexical inventions; it is a plastic idiom that opens its sounds and its syntax to the fertilizing impact of the foreign language.* (tradução minha)

e o *Diabo na Terra do Sol* ([1964] 2019) como intertexto da cultura alvo para entrelaçá-lo ao texto canônico estrangeiro, o que também acontece no título, *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe*. Mas esta obra é, ao mesmo tempo, uma interpretação literária e uma teorização tradutória. A primeira parte do livro é a tradução das cenas finais da parte dois de *Faust*. A segunda parte são dois ensaios em que trata das diferentes versões e influências de *Faust*, bem como suas fontes. Haroldo de Campos estressa o fato de Goethe ter “canibalizado” versões anteriores e até mesmo de ter sido acusado de ter plagiado o canto de Ofélia no Ato IV, Cena V de *Hamlet* (1599), de William Shakespeare (1564-1616).

Campos também assinala que, em certo momento de sua carreira, Goethe,

[...] efetivamente desestabiliza qualquer noção de conjunto de um “Original” ou uma influência nacional inerentemente única. Com imagens de Satanás emprestadas do gótico e da Idade Média, cenas de amor e cenas de bruxas inspiradas em *Macbeth* e *Hamlet*, cenas de casamento e cenas de Walpurgisnacht emprestadas de imagens de carnavais romanos e italianos, *Fausto* para Haroldo de Campos contém vários fragmentos intertextuais entrelaçados para tomar em uma qualidade polifônica e multilíngue dinâmica⁵⁰ (GENTZLER, 2012, p. 108).

Mas a parte de *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe* (1981) mais relevante para o entendimento da presente discussão acerca da teoria de tradução de Haroldo de Campos, e da ética que ela enseja, é o posfácio “Transluciferação mefitofáustica”. Nele, de partida, Campos conta como para Walter Benjamin a tradução não tem Musa, mas sim, um Anjo que é portador, mensageiro e anunciador. Se muito do pensamento sobre tradução foi desenvolvido a partir de concepções de “fidelidade” e “servidão” ao texto fonte, a ideia de ela ser uma operação “angelical” a liberta de qualquer submissão ao mesmo. Baseando-se em Benjamin, que reverteu a relação assimétrica entre texto fonte e texto alvo, dando mais poder ao último, explica que,

⁵⁰he effectively destabilizes any set notion of a unified “original” or an inherently single national influence. With images of Satan borrowed from the Gothic and the Middle Ages, love scenes and witch scenes inspired by *Macbeth* and *Hamlet*, wedding scenes and Walpurgisnacht scenes borrowed from images of Roman and Italian carnivals, *Faust* for Haroldo de Campos contains multiple intertextual fragments interwoven to take on a dynamic polyphonic and multilingual quality. (tradução minha)

[A] tradução anuncia, para a língua do original, a miragem mallarmaica da língua pura. [...] o original é quem de certo modo serve à tradução, no momento em que a desonera da tarefa de transportar o conteúdo inessencial da mensagem (trata-se do caso de tradução de mensagens estéticas, obras de arte verbal, bem entendido), e permite-lhe dedicar-se a uma outra empresa de fidelidade, esta subversiva do pacto rasamente conteudístico: *Treue in der Wiedergabe der Form*, a “fidelidade à re-produção da forma” que arruína aquela outra, ingênua e de primeiro impulso, estigmatizada por W. B. com o traço distintivo da má tradução: “transmissão inexata de um conteúdo inessencial” (eine ungenaue Uebermittlung eines unwesentlichen Inhalts) (CAMPOS, 1981, p. 179).

Mas Campos modifica esse caráter libertador e angelical da tradução. Seu elemento “satânico” estaria ligado à transgressão do arranjo no signo entre conteúdo e forma, que permitiria se reinscrever o texto em outra língua ou tradição com liberdade de escolha dentro das possibilidades da linguagem. A “transusão de sangue” do original para a tradução (CAMPOS, 1981, p. 208) não está produzindo uma mera cópia, mas uma obra de arte autônoma. Esse processo “parricida” “mata” a fonte e redireciona sua energia através da língua e cultura alvo.

Mas essa “transluciferação” e/ou “transcrição” acaba, no caso da tradução do *Faust* de Goethe sendo, segundo Gentzler (2012, p. 111), surpreendentemente fiel ao original, suplantando muitas traduções anteriores, ao transpor significados, rimas, aliterações, neologismos e outros elementos. Gentzler também nota como os leitores brasileiros não teriam dificuldades para reconhecer na linguagem do poema algo que remete a João Cabral de Melo Neto e recursos dos poetas concretistas. Ao usar a cultura e tradição literária e da tradução brasileira, Campos basicamente seguiu Goethe, que usou a cultura germânica como fonte.

Haroldo de Campos, observou Gentzler (2012, p. 112), é parte importante do desenvolvimento brasileiro de teorias que precederam ideias similares na Europa e nos Estados Unidos. Um exemplo são as teorias de intertextualização, e as que dão conta da desconstrução do original e da “presença metafísica” na literatura, que foram desenvolvidas no Brasil antes, ou paralelamente, à Europa.

Ao apagar as distinções tradicionais claras entre tradução e obra original, e questionar a hierarquia entre textos fonte e alvo, principalmente no contexto em que a cultura fonte é hegemônica, Campos abre uma nova possibilidade de se compreender uma ética da diferença na tradução.

Else Vieira aponta indiretamente para tal fato: “[...] se a tradução é uma forma, e é aí que ele subscreve os pontos de vista libertadores de Benjamin sobre a tradução, não há nada

mais estranho a ela do que a submissão, pois a tradução implica fidelidade não tanto ao original, mas a outra forma”⁵¹ (VIEIRA, 1999, p. 109). Nas teorias pós-coloniais de tradução, ela é resistência e não-submissão. Niranjana (1992), por exemplo, vê a tradução como o campo onde as assimetrias de poder entre as culturas são conservadas. Assim, como Campos, ela entende que a tradução deve ser um fluxo de mão dupla, que conteste e combata o etnocentrismo.

Mas o questionamento das relações de poder entre o hegemônico e o subalterno não é, em Campos, uma canibalização violenta e mutiladora do Outro. Assim como os nativos pré-cabralinos brasileiros se nutriam daqueles que admiravam, para deles sorverem suas virtudes, qualidades e força, para ele, a tradução é vista como “ato de capacitar, ou um ato de nutrir, um jogo afirmativo, é um conceito muito próximo à posição de Benjamin/Derrida, que veem a tradução como uma força vital que garante a sobrevivência de um texto literário” (GENTZLER, 2009, p. 239). O fato é que, na proposta teórica e na prática de Haroldo de Campos, essa sobrevivência do texto literário acontece nos termos da cultura alvo. A tradução antropofágica é veiculada a uma ética da diferença, mas o seu estrangeirizar é transculturação: através de uma fidelidade à forma, ao espírito do original, cria algo que só pode viver no fluxo entre duas culturas. É “uma teoria frankensteiniana de tradução, obcecada com um sentido de alteridade que, de um estágio de reconhecimento passa à alienação total entre o eu e o outro, apenas invertendo a alegoria maniqueísta” (MAGALHÃES, 1998, p. 151). A ética da diferença tem, então, um sentido de “fusão” e “criação” em fluxo com o Outro, que vai além de uma hospitalidade passiva e acrítica para com a cultura e o texto fonte.

Noto que, apesar de ser em grande medida uma teoria estética, o fato de questionar assimetrias nas relações que constituem a tradução e sua posição subalterna diante dos textos fonte evidencia, na teorização dos irmãos Campos, contornos políticos. Contudo, Vieira focalizou muito os paratextos de Haroldo que delinearam sua antropofagia tradutória, mas pouco a prática, como notou Koskinen (2000, p. 39), o que dá margens para se questionar a relação problemática entre o que se teoriza e o que é efetivamente feito. De qualquer forma, o pensamento antropofágico da tradução, a meu ver, pode e deve ser visto segundo a ética da tradução, independentemente de como ela foi efetivamente colocada em prática. É, acima de tudo, um contraponto não-hegemônico às perspectivas de Berman, Venuti e Derrida.

⁵¹ *Anyway, if translation is a form, and that is where he subscribes to Benjamin's liberating views on translation, there's nothing more alien to it than submission, for translation implies fidelity not so much to the original, but to another form.* (tradução minha)

3.2.7 Pym, ética do tradutor, identidade e cooperação intercultural

Assim como Haroldo de Campos, que desenvolveu uma teoria ligada e orientada à prática, o acadêmico australiano dos Estudos da Tradução Anthony Pym tem desenvolvido uma discussão com diversas perspectivas sobre a ética na tradução, incluindo sua aplicabilidade na prática diária dos profissionais da área.

Sua investigação do tema começa com uma crítica ao pensamento sobre a ética de tradução de Berman, que, segundo ele, era abstrato demais, muito rígido e desconectado com o ato concreto da tradução. Ademais, segundo ele, Berman focalizou principalmente a tradução literária, que não representa toda a complexidade da prática tradutória e suas implicações profissionais (PYM, 1997).

Para Pym, o entendimento que se pode ter de ética da tradução depende do entendimento que se pode ter da tradução. Assim, vendo-a como uma profissão, ele acabou investigando uma ética ligada à sua conduta profissional. Ele explica que investiga,

[...] uma ética não das traduções como coisas, mas das pessoas que tomam decisões a respeito das traduções, tendo em mente que o tradutor solitário raramente é a única pessoa envolvida. A tarefa geral dessa abordagem é encontrar razões pelas quais algumas dessas decisões podem ser eticamente melhores do que outras. A dificuldade do empreendimento é que os motivos devem derivar das relações interpessoais no próprio cenário da tradução, e não de suposições sobre relações com objetos linguísticos. Princípios como a simples fidelidade a um texto, ou lealdade ao desenvolvimento unilateral de uma língua ou cultura, ou um compromisso com a correção de erros sociais mais amplos, portanto, não são abordados diretamente na ética do tradutor, embora os princípios baseados nas decisões do tradutor possam certamente fornecer orientação a posteriori para muitas dessas considerações⁵² (PYM, 2021, p. 147).

Contudo, isso não significa que a ética do tradutor a que Pym se dedica a estudar se resume a um estudo das melhores práticas profissionais da tradução, mas contempla a ideia de identidade profissional do tradutor (PYM, 1997). O pesquisador lembra que nem todas as

⁵²[...] *an ethics not of translations as things but of the people who make decisions concerning translations, bearing in mind that the lone translator is rarely the only person involved. The general task of this approach is to find reasons why some of those decisions might be ethically better than others. The difficulty of the enterprise is that the reasons should derive from interpersonal relations in the scene of translation itself, rather than from suppositions about relations to linguistic objects. Principles such as simple faithfulness to a text, or loyalty to the one-sided development of a language or culture, or a commitment to the righting of wider social wrongs are therefore not addressed directly in translator ethics, although principles based on translator decisions may certainly provide orientation a posteriori for many of those considerations.* (tradução minha)

pessoas que traduzem são profissionais da área, e muitos são tradutores temporários e eventuais que se servem de “tecnologias democratizantes” de tradução (PYM, 2012, p. 11).

Ao tentar definir uma identidade desses diferentes tipos de tradutores, esta teria algo a ver com a posição de indivíduo “entreculturas”, em que não participa de nenhuma das culturas envolvidas no ato de tradução (PYM, 1997). Essa ideia foi contestada por alguns pesquisadores, e, mais notadamente, por Tymoczko (2003a). Para Koskinen (2000, p. 70), esse “entrelugar” do tradutor parece imune a contradições e conflitos, diferentemente do Terceiro Espaço de Homi Bhabha. Para Ning e Chuanmao (2020, p. 326), apesar do espaço intercultural do tradutor ser uma inovação, ele é mais uma idealização do que uma realidade, além de não parecer algo aplicável a todos os tradutores, de todos os países. Estes autores também citam Liu (2014) e Wang (2008) para afirmar que Pym (1997) não poderia estar de acordo com a visão de Schleiermacher de que uma tradução deve trazer o exótico e o estrangeiro do texto fonte para o texto alvo, dado que uma posição intercultural invalidaria tais caracterizações.

Além do foco na identidade do tradutor e de sua posição intercultural, Pym defende, especialmente em *The Return to Ethics* (2001), uma ética que não seja baseada em equivalência linguística e fidelidade, apesar das preocupações com esses temas sobreviverem, mas a partir de outras perspectivas. A ética é examinada de acordo com contextos, locais culturais específicos e práticas igualmente específicas. O foco está em pessoas mais que em textos, como sua preferência pela ética do tradutor demonstra. E ele cita uma maior preocupação, nas investigações sobre ética, em relação ao posicionamento político e ideológico do pesquisador. Há em Pym, segundo Ning e Chuanmao (2020, p. 327), um foco preferencial na responsabilidade do tradutor, já que a responsabilidade está no fundamento da ética (PYM, 1997).

Em *On Translator Ethics: Principles for Mediation Between Cultures* (2012), Pym sugere que um dos princípios éticos do tradutor seja uma responsabilização que começa na decisão de se traduzir algo. Mas ele sabe que na tradução comercial, essa escolha muitas vezes não é do tradutor, e entende que essa responsabilidade não é individual, e depende de grupos profissionais.

Pym (1997, 2012) também defende a tradução como veículo de cooperação entre culturas. Ele vê os tradutores como mais do que meros mensageiros, que devem contribuir para com colaborações interculturais estáveis. Na impossibilidade de se realizar tal objetivo, a tradução não deve ser feita, mas Pym não dá mais detalhes acerca do assunto. A ideia de ética

da cooperação na tradução parece responder a questões pertinentes à globalização, ainda que siga sendo um tema pouco explorado pelo autor.

De qualquer forma, o pensamento sobre ética e tradução de Pym é inovador, porque não diz respeito à maneira como traduções são ou deveriam ser feitas, mas focaliza as razões pelas quais elas devem ou não acontecer (NING e CHUANMAO, 2020, p. 328). Isso ele faz dando proeminência à identidade do tradutor e seu lugar intercultural, além de investigar a questão de sua responsabilidade ética, dentro de uma perspectiva que mescla noções de normas profissionais e compreensões filosóficas da ética colocada em prática.

3.2.8 Questionando o “entrelugar” do tradutor

Outras perspectivas de investigação têm examinado a ideia do tradutor como agente ético de mudança social. Nesse sentido, a ideologia da tradução e do tradutor podem ser estudadas com atenção ao lugar de enunciação do tradutor. Pelo seu foco na mudança sociocultural e discursiva, que está em consonância com o meu posicionamento como pesquisador e tradutor, adoto aqui a seguinte definição, segundo a Análise do Discurso Crítica (ADC): “Ideologias são representações de aspectos do mundo que podem contribuir para o estabelecimento, manutenção e mudança de relações de poder, dominação e exploração”⁵³ (FAIRCLOUGH, 2004, p. 9). Chouliaraki e Fairclough (1999) também afirmam que ideologias são construções que suprimem contradições, dilemas e, em suma, visões complexas sobre a realidade.

O caráter essencialista e redutor da ideologia também se manifesta na tradução. A ideologia da tradução é, segundo Tymoczko (2003a), resultado da fusão do teor do texto fonte e os seus atos de fala relevantes para a cultura fonte, com a representação desse conteúdo na tradução, sua relevância para o leitor da cultura alvo e os atos de fala do texto alvo, incluindo ressonâncias e discrepâncias entre enunciados.

Ou seja: as escolhas dos tradutores em diferentes níveis para a representação de itens e efeitos locucionários, ilocucionários e perlocucionários do texto fonte, bem como estes mesmos efeitos produzidos pelo tradutor no texto alvo, criarão efeitos ideológicos distintos na tradução. A ideologia da tradução não estará apenas no texto traduzido, mas também na voz e

⁵³*Ideologies are representations of aspects of the world which can be shown to contribute to establishing, maintaining and changing social relations of power, domination and exploitation.* (tradução minha)

no posicionamento do tradutor, e na relevância destes últimos para o leitor do texto alvo. Voz e posicionamento, inscritos na tradução, são ligados ao lugar de enunciação do tradutor, que é ao mesmo tempo ideológico, geográfico e temporal (TYMOCZKO, 2003a).

A abordagem multidisciplinar da crítica de Tymoczko ao discurso do “entrelugar” do tradutor inclui o aporte da crítica literária, da linguística, da política, das teorias de sistemas, dos estudos descritivos da tradução e de outras áreas. A pesquisadora contesta a noção de que esse lugar de enunciação seria um espaço intercultural neutro. Um dos argumentos que mais explora vem da teoria de sistemas.

Ela diz que se a linguagem for vista como um sistema formal, o conceito espacial de tradução como ponte entre espaços acaba sendo pouco útil. O indivíduo sempre está agindo a partir de um sistema, e se parece eventualmente escapar do mesmo ou se colocar entre sistemas, o que ocorre na realidade é o ingresso em outro sistema maior que engloba o que abandonou. Se as línguas são sistemas que criam significado ao invés de simplesmente refletirem sentidos que transcendem a linguagem, a metáfora espacial do “entrelugar” do tradutor é inválida, porque se relaciona a uma visão platônica de realidade que deve ser questionada na contemporaneidade.

Na visão de Tymoczko, o tradutor está localizado ideologicamente na cultura alvo, por mais que seja compreendido, em diferentes discursos vigentes, tanto na academia quanto em outros âmbitos sociais, como um mediador ou comunicador. Em outro texto, *Translation, Ideology and Creativity* (2003b), ela inclusive reconhece um papel bem mais ativo, engajado e criativo do tradutor que a superação do discurso do “entrelugar” pode oferecer.

A pesquisadora recorre à Teoria dos Polissistemas de Itamar Even-Zohar (1990) para ver a tradução como uma fonte de inovação, de mudanças de discurso e transformação de sistemas literários e culturais. Parte de seu potencial transformativo e renovador é relacionada à criatividade tradutória, que deixa de ser vista como um mero artifício para se transformar em uma ferramenta de reestruturação discursiva.

Ela cita Fairclough (1996), que relaciona ideologia e criatividade, ao notar que esta floresce quando lutas sociais operam mudanças nos discursos e nas ordens de discursos.⁵⁴ A

⁵⁴A definição de “discurso” aqui adotada é a da Análise do Discurso Crítica: o discurso é a linguagem em uso, na representação de eventos, na criação de relações sociais, na estruturação, contestação e reafirmação de hegemonias (RESENDE e RAMALHO, 2006, locação 110). A definição de “ordem de discurso” adotada aqui é a de totalidade de práticas discursivas dentro de uma instituição ou sociedade e o relacionamento entre elas (FAIRCLOUGH, 1996).

criatividade seria então resultado de transformações nas estruturas dos discursos, que afetam identidades sociais e pessoais.

Even-Zohar (1990) tratou da tradução como motor de transformação de sistemas literários e culturais em alguns casos específicos, e essa força motriz está, em seu entendimento, intimamente ligada à criatividade. Isso aconteceria quando, 1 - uma literatura nova está se estabelecendo e depende da introdução de novas estéticas e ideias para se desenvolver; 2 - quando uma literatura periférica ou menor depende da influência de literaturas maiores; e 3 - quando uma literatura em crise ou em estagnação é renovada pela inovação da tradução. (1990, pp. 47-51). Se esses processos acontecem através da importação literária de outros sistemas, eles não são meras transferências de capital literário, mas eventos criativos. Apoiada em Toury (1995) e André Lefevere (1979, 1985), Tymoczko (2003b, pp. 28-29) ressalta uma maior liberdade que a escrita tradutória pode gozar em sistemas mais restritos, no que diz respeito à experimentação.

Essas instâncias de mudanças no uso da língua propiciadas pela tradução sugerem mudanças no discurso. Assim, estando consciente de sua atuação transformadora ou não, o tradutor pode ter de alguma forma um impacto nas transformações na cultura alvo em que está inserido:

A exposição a uma segunda língua e aos modos de falar que vêm com uma segunda língua, por sua vez, oferece novas maneiras de imaginar e conceituar os mundos social e natural. Assim, uma segunda língua proporcionará de fato exposição a novos discursos e novas ordens de discurso. Além disso, ao sugerir discursos alternativos, uma segunda língua pode servir como um veículo para mudanças na ideologia e uma mudança na compreensão das relações de poder, mesmo que a exposição a uma segunda língua possa fornecer novas maneiras de ver a identidade, tanto pessoal quanto coletiva⁵⁵ (TYMOCZKO, 2003b, p. 30).

Nesse entendimento, a tradução pressupõe uma interface entre línguas e uma mediação cultural que questiona perspectivas pré-estabelecidas e importa diferença, mesmo em traduções domesticadas, visto que estas podem introduzir compreensões alternativas de mundo, ainda que indiretamente (TYMOCZKO, 2003b, p. 31). O potencial de transformação de discursos e

⁵⁵*Exposure to a second language and to the ways of speaking that come with a second language in turn offers new ways of imaging and conceptualizing the social and natural worlds. Thus, a second language will de facto provide exposure to new discourses and new orders of discourse. Further, in suggesting alternate discourses, a second language can serve as a vehicle for shifts in ideology and a changed understanding of power relations, even as exposure to a second language can provide new ways of viewing identity, both personal and collective.* (tradução minha)

ordens do discurso que existe na tradução está, assim, ligado ao seu poder criativo de construção de novas perspectivas da realidade através da linguagem. Mas esse processo vai acontecer dentro de parâmetros ideológicos, influenciados pelo lugar de enunciação do tradutor na cultura alvo.

Essa correlação entre criatividade e ideologia fez com que Tymoczko defendesse uma reflexividade do tradutor em relação às implicações ideológicas da interface entre línguas. Tal consciência potencializa a inovação que a tradução pode operar nas mudanças de discurso, e formações de novas identidades em uma sociedade. Concluindo, ela advoga: “Seja qual for a fonte, a consciência da ideologia move os tradutores e traduções além da transposição em direção à inovação e criação”⁵⁶ (TYMOCZKO, 2003b, p. 42).

3.2.9 Reflexividade na tradução comentada: por uma perspectiva múltipla de ética(s) da tradução

A ideia de reflexividade apresenta uma discussão relevante para a tradução literária, dado que esta é uma atividade “performativa, no sentido de levar os textos a algum lugar diferente e fazê-los significar algo diferente do que o texto fonte significava”⁵⁷ (ALVSTAD, 2021, p. 191). A tradução literária está, assim, tão longe de ser neutra quanto outros atos de escrita e leitura literária. Essa constatação reforça a necessidade da atenção do tradutor literário aos efeitos e consequências de suas escolhas e práticas. São estes os objetos prioritários da reflexão materializada nos comentários de minha tradução de *Bound For Glory* (1983), de Woody Guthrie, que não se constituem apenas em uma descrição de estratégias, procedimentos e escolhas tradutórias. Nesse sentido, destaco o caráter reflexivo inerente à tradução comentada, que aqui é amplificado pela discussão sobre ética e tradução empreendida.

Ao elencar características do gênero “tradução comentada”, Torres (2017, p. 18) destaca seu caráter descritivo: partindo de uma dada tradução, há reflexão sobre abordagens de tradução e efeitos ideológico-políticos das escolhas feitas em seu âmbito. O comentário de tradução pode também ser visto como um tipo de visibilidade. Esta é hoje “provavelmente a noção ética mais largamente aceita nos estudos da tradução. Independentemente da abordagem

⁵⁶ *Whatever the source, awareness of ideology moves translators and translations beyond transposition toward innovation and creation.* (tradução minha)

⁵⁷ [...] *performative in the sense that it will take the texts somewhere else and mean something else than the source text did.* (tradução minha)

teórica, as palavras-chave da visibilidade parecem ser justiça, abertura, clareza, responsabilidade e honestidade”⁵⁸ (KOSKINEN, 2000. p. 98).

Disso, concluo que a tradução comentada oferece uma possibilidade inerente de prática ética. É a partir dessa constatação que começo a me aproximar da perspectiva múltipla de ética da tradução que guia a tese e a tradução que faz parte dela.

Uma das noções centrais da ética de tradução de Lawrence Venuti (2019) é a visibilidade do tradutor. A visibilidade paratextual que o comentário oferece explicita a natureza tradutória do objeto a que se refere. Se a tradução é uma operação de transformação e produção de um texto novo que tem uma relação particular com um texto fonte, o comentário deve visibilizar essa particularidade, no sentido de revelar os parâmetros, princípios, crenças e objetivos que a pautam.

Todo processo de tradução envolve o uso consciente ou não de parâmetros pré-estabelecidos, que não são necessariamente estanques. Portanto, seja na consideração de normas tradutórias do sistema em que o tradutor está inserido, ou na observância de princípios que regem um determinado projeto de tradução, haverá algum tipo de prescrição. O comentário poderá refletir sobre tais disposições, em suas implicações éticas, e, ainda, confrontá-las com a tradução em si, completando, assim, um ciclo reflexivo. Essa perspectiva de tradução comentada está de acordo com Alvstad (2021) na afirmação de que a ética da tradução literária pode se tornar uma abordagem que não é nem totalmente descritiva, nem totalmente prescritiva.

A posição de muitos pesquisadores filiados aos Estudos Descritivos em não estabelecer critérios para uma prática ética na tradução literária é justificável. Por outro lado, a mudança de foco de uma ética da tradução orientada ao texto, como a desenvolvida por Meschonnic (2011) e Steiner (1998), para outras, atentas aos contextos literários, linguísticos, culturais e sociais, como as expostas nesse capítulo, pressupõe um entendimento do tradutor como agente de transformação dos sistemas em que está inserido. Uma ideia que sustenta a presente tese é a de que o tradutor não é um mero transpositor de conteúdos entre línguas e culturas. Ele é efetivamente um produtor de conteúdo, ainda que essa criação possa estar restrita e regida pelo tipo de relações que tal produção tem com os textos e culturas fonte e alvo. Falar de ética a partir dessa compreensão de tradução é falar das negociações do tradutor a partir de seu local de enunciação no que diz respeito a essas relações, que são múltiplas.

⁵⁸ *probably the most widely accepted ethical notion in translation studies. Regardless of the theoretical framework, the keywords of visibility seem to be fairness, openness, explicitness, responsibility and honesty.* (tradução minha)

Por isso, falo de uma perspectiva múltipla de ética da tradução. Refiro-me mais uma vez à observação de Oliveira (2008) de que não se pode falar de uma única ética de tradução dentro de um quadro teórico pós-estruturalista e pós-moderno, mas sim, de éticas da tradução.

Relaciono essa observação às considerações de Koskinen (2000) sobre a expansão da compreensão de ética na superação da modernidade. Ela lembra que a ânsia de classificação e controle do mundo, que a caracteriza, tentou apagar a ambivalência e produziu uma visão binária do “real”. Sobre a teorização da tradução limitada por esse quadro, ela cita Pym (1997), que notou o binarismo em dicotomias como livre *versus* literal, estrangeirizar *versus* domesticar, tradução/tradutor éticos *versus* não-éticos. Os princípios éticos na área também estiveram sujeitos a isso, mas o binarismo é um tipo de lógica falha para se lidar com as complexidades das situações práticas de tradução.

A transformação de um pensamento moderno para o pós-moderno passa pelo entendimento de que tais dicotomias foram na verdade causadas por relações assimétricas de poder, e a ordem que elas tentam estabelecer na realidade é forçada e não natural. A desconstrução oferece uma oportunidade de desmantelamento da simplificação dicotômica do binarismo, e até mesmo celebra a ambivalência anteriormente ocultada.

Mas, a ambivalência também não oferece subsídios para que saibamos como deve ser a ação ética e moral de tradução, e assim, a questão é tentar descobrir o que é ético e moral *apesar* da ambivalência (PYM, 1997). Há caminhos possíveis.

Mencionei na justificativa da tese que Pym sugere que a ética na tradução esteja atrelada a uma pergunta sobre a razão e os ganhos de se traduzir um determinado texto. Ele acredita que a resposta deve ser balizada segundo o princípio de cooperação entre culturas. Contudo, conforme expus anteriormente, em um processo tradutório envolvendo uma cultura fonte hegemônica e uma cultura alvo subalterna, haverá uma relação assimétrica de poder. Assim, acredito que uma abordagem ética de tradução poderia ser pautada não pela manutenção dessa assimetria, mas por seu questionamento e transcendência.

Dessa forma, subscrevo a noção de uma tradução antropofágica, porque ela se serve da cultura e do texto fonte para evidenciar questões do contexto da cultura alvo, mas no processo, cria um texto expressivo com uma relação complexa com o texto fonte. Se por um lado, busco representar as relações assimétricas de poder da cultura fonte que são expressas em sua forma particular, por outro, considero-as através de elementos linguísticos que evidenciam relações a elas correlatas na cultura alvo. Contudo, quando falo aqui de ética da tradução e me refiro a sua prática no nível linguístico, não estou me referindo a uma ética de equivalência

linguística ou de fidelidade a formas de uma língua, mas a uma ética voltada a pessoas, ou, a “subjetividades inscritas textualmente”⁵⁹ (PYM, 2001, p. 11).

Subscribo ao julgamento de Oliveira (2008, p. 5), para quem “o sentido ético da tradução no contexto pós-estruturalista deva ser entendido a partir de uma ética da responsabilidade – e não de uma ética de princípios”. Tal ética de responsabilidade se refere à consciência de que a tradução tem o potencial de se usar da linguagem para transformar discursos e construir novas perspectivas de realidade, como bem apontou Tymoczko (2003b). Ao mesmo tempo, há a responsabilidade para com o Outro que está sendo traduzido, que no caso de *Bound for Glory* (1983), é um Outro inscrito no texto que representa um Outro “extratextual”, historicamente oprimido pelos discursos hegemônicos em sua própria cultura.

Por fim, tento ressignificar a ética da diferença de Berman: a proeminência da cultura estadunidense no Brasil não dá margens para a recepção da estranheza do estrangeiro em minha tradução. Contudo, reconheço na profusão de especificidades especialmente históricas, mas também sociais e culturais do texto fonte, oportunidades para praticá-la.

Uma das maneiras de se dar destaque a essas diferentes perspectivas de ética da tradução na prática é através da atenção às vozes envolvidas em todo o processo tradutório.

3.3 VOZES EM TRADUÇÃO

O conceito de “vozes” na tradução está intimamente ligado à discussão acerca da ética da tradução. “[É] a partir da circulação e confrontação de vozes e da multiplicidade de pontos de vista que a necessidade de uma ética da tradução emerge, em primeiro lugar”⁶⁰ (TAIVALKOSKI-SHILOV, 2019. p. 46). A noção de vozes em tradução é, assim, o segundo eixo basilar da presente pesquisa.

Sendo a manutenção da heteroglossia do texto fonte um objetivo de tradução que adoto e discuto a partir da perspectiva de ética da tradução, focalizo as vozes que a constituem, assim como os elementos linguísticos e textuais que marcam essas vozes no texto fonte e no texto alvo. Estou, então, falando de vozes intratextuais.

⁵⁹ *textually inscribed subjectivities*. (tradução minha)

⁶⁰ *[I]t is from the circulation and confrontation of voices and multiplicity of points of view that the necessity of an ethics of translation emerges in the first place*. (tradução minha)

3.3.1 Definições

Segundo Folkart (1996, p. 127), voz é “um agrupamento de características textuais que dá a impressão de ser atribuível a uma única fonte de enunciação”⁶¹. Também pode se definir voz como um conjunto de elementos textuais que caracterizam identidades individuais e coletivas em um texto.

Contudo, quando abordado no âmbito dos Estudos da Tradução, o termo é polissêmico, e pode dizer respeito: 1 - ao estilo da escrita de autores e tradutores; 2 - à presença do discurso do tradutor no texto; 3 - às manipulações perceptíveis ou implícitas em textos traduzidos; 4 - aos sons do aparelho fonador humano na tradução de multimídia e interpretação; 5 - às posições discursivas e sociais de tradutores e intérpretes; 6 - às posições subjetivas nos textos fonte e alvo, definidas na narrativa, no ponto de vista, e nos itens textuais; 7 - à voz gramatical na análise contrastiva. Todas essas definições dizem respeito a questões de identidade, atribuições de valor social, e relações de poder. Além disso, vozes são caracterizações de identidades e subjetividades, mas também as criam (TAIVALKOSKI-SHILOV; SUCHET, 2013). As vozes envolvidas na tradução de um texto podem ser extratextuais ou intratextuais.

Influenciadas pela narratologia, as pesquisadoras Taivalkoski e Suchet (2013) compreendem como intratextuais as vozes de narradores e personagens. Assis Rosa (2013) relaciona voz a uma ação de um sujeito que fala no texto, e não de um que vê, como entendido pela noção de ponto de vista relacionada à voz, como em Bosseaux (2007). Assis Rosa se apoia em Chatman (1980) para destacar que o ponto de vista de uma determinada personagem está na narrativa. O meio pelo qual ela se expressa, a voz, sempre remete a uma realidade fora do texto e dentro de um discurso. Assim, a voz intratextual se relaciona diretamente à representação de um discurso, que existe no âmbito extratextual.

A ideia de representação de discurso, de Fairclough (1995), destaca que a caracterização de um discurso nunca é uma representação textual transparente de uma realidade discursiva, mas depende de decisões de como fazê-lo que excluem outras possibilidades.

As vozes extratextuais são agrupamentos de características linguísticas atribuíveis a fontes de enunciação, ou a discursos, que não estão circunscritos diretamente à estrutura do texto e da narrativa. As possibilidades de análise de vozes extratextuais são diversas, e abarcam

⁶¹*a cluster of textual features that gives the impression of being attributable to a single source of enunciation.* (Traduzido do Francês para o Inglês por Kristiina Taivalkoski-Shilov, e tradução minha)

desde a atenção às normas de tradução (TOURY, 1995) e às características do sistema a partir do qual a tradução é realizada (EVEN-ZOHAR, 1990), passando pela identificação do papel de vozes situacionais, como a de editoras, agentes, críticos, leitores (TAIVALKOSKI-SHILOV e SUCHET, 2013) até a ideologia (WHITFIELD, 2013), o engajamento político (TYMOCZKO, 2000) e as vozes psicológicas do tradutor (TAIVALKOSKI-SHILOV, 2019).

Além das vozes intratextuais, a pesquisa se atém a este último tipo de voz extratextual: a voz do tradutor, que se relaciona às vozes do sistema em que ele está inserido. Multifacetada, pode ser identificada a partir do nível linguístico e textual, ou seja, a partir das vozes intratextuais na tradução, mas também a partir de paratextos. Em termos de vozes extratextuais, dado que a tese privilegia aspectos relacionados à ética, o interesse aqui é saber como o engajamento do tradutor se materializa nas escolhas de tradução em relação às representações de discursos, aqui entendidos como vozes intratextuais, e se tais escolhas refletem ou não a perspectiva ética múltipla descrita na tese. Nesse sentido, esta investigação se centra em grande medida na heteroglossia e na polifonia no texto fonte e no texto alvo, e por isso, focaliza os elementos textuais que constituem tais vozes, e como estes se configuram nas mesmas, quando diálogos entre vozes representam relações assimétricas de poder.

3.3.2 Classificação de representação de discurso

Além da influência da Teoria do Discurso (LEECH; SHORT, 1981; CHATMAN, 1980; MARNETTE, 1998), Assis Rosa (2013) também se baseia na Análise do Discurso Crítica (FAIRCLOUGH, 1995) e no Sistema de Avaliatividade (WHITE, 2001; MARTIN; WHITE, 2005) para compreender a voz no que diz respeito às relações de poder dentro do texto em tradução. A autora lembra que não se concentra nas diferenças e similaridades entre linguagem ficcional e real, mas na semântica e ideologia da representação de discurso. É a partir dessa abordagem que ela desenvolve uma classificação de representação de discurso, que utilizo na análise da tradução de *Bound for Glory* (1983).

Considerando Fairclough (1995), “a representação do discurso (incluindo fala, pensamento e escrita) em narrativa de ficção (traduzida) pode também revelar ideologias implícitas nas práticas de representação de discurso”⁶² (ASSIS ROSA 2013, p. 227). Desse

⁶²*the representation of discourse (including speech, thoughts and writing) in (translated) narrative fiction may also reveal ideologies implicit in practices of discourse representation.* (tradução minha)

modo, a classificação proposta pela autora constitui uma ferramenta para a análise das vozes em tradução, com vista à verificação dos processos e transformações que podem ocorrer quando são recriadas no texto alvo.

A classificação parte das relações interpessoais entre participantes intratextuais em diferentes níveis enunciativos e narrativos. Ela foi originalmente criada para o desenvolvimento de uma metodologia de análise quantitativa semiautomática de textos fonte e alvo no meio digital, organizados em corpus paralelo. Contudo, usei-o em minha análise qualitativa de trechos selecionados do texto fonte, *Bound for Glory* (1983), e de minha tradução. A seleção das partes examinadas teve como critério a representatividade de relações assimétricas de poder entre personagens, e entre o narrador e personagens. Antes de expor a classificação, discorro sobre conceitos pertinentes que compõem essa ferramenta de investigação.

A primeira ideia a ser destacada é a de “narrativa traduzida como transação comunicativa envolvendo uma hierarquia de vários pares de enunciadore e enunciatários, cujas relações de poder dentro do texto narrativo podem ser expressas em diferentes graus de clareza em formas linguístico-textuais e narrativas⁶³ (ASSIS ROSA, 2013, p. 223). Ela então apresenta cinco categorias descritivas de representação de discurso: 1 - Relato Narrativo de Atos de Fala (doravante RNAF)⁶⁴, 2 - Discurso Indireto (doravante DI); 3 - Discurso Indireto Livre (doravante DIL); 4 - Discurso Direto (doravante DD); 5 - Discurso Direto Livre (doravante DDL). (2013, p. 224). Com base nas definições da autora, o quadro abaixo conceitua cada categoria:

⁶³*translated narrative is interpreted as communicative transaction involving a hierarchy of several pairs of addressers and addressees, whose actual power relations within the narrative text may be expressed with different degrees of explicitness through textual-linguistic, and narrative forms.* (tradução minha)

⁶⁴*Narrative Report of Speech Acts.* (tradução minha)

Quadro 24: Classificação de representações de discurso.

Tipo de representação de discurso	Descrição	Exemplos
Relato Narrativo de Atos de Fala	É a forma mais indireta de representação de discurso. O narrador apenas menciona o ato de fala. O leitor não espera que forma e conteúdo da fala sejam relatados pelo narrador. É quando este tem mais autonomia e esta forma sinaliza a relação de poder máxima entre narrador - personagem - narratário.	Contei-lhe o que ela tinha dito.
Discurso Indireto	Inclui uma oração com verbo de elocução, e ao menos uma relacionada à personagem. Há subordinação sintática da oração citada à oração de citação. O centro discursivo que determina eixos temporais, espaciais e pessoais está no narrador. Há autonomia do narrador, e a relação de poder é alta entre narrador - personagem - narratário.	O jurado afirmou que ela era culpada.
Discurso Indireto Livre	Geralmente omite a oração de citação. Há mudança de narração para relato sem marcadores. O narrador “adere” ao personagem. É uma forma flexível em relação ao eixo temporal, espacial. No entanto, o pessoal é determinado pelo narrador como centro discursivo. Sua voz é presente, mas camuflada. Há ambivalência de vozes. O poder do narrador é alto em relação ao personagem e ao narratário.	Sabia que estava atrasado. Se eu me apressar, chego lá a tempo!
Discurso Direto	Há uma oração citada e pode ter ou não outra de citação com verbo de elocução. Há sinais de pontuação, como travessão, aspas, dois pontos, vírgula, etc. A oração citada pode estar isolada em uma linha ou no meio do texto. O eixo espacial, temporal e pessoal são definidos pela personagem, cuja fala tem autonomia considerável. Há solidariedade na relação narrador - personagem - narratário.	— Quero viajar — disse, antes de partir.
Discurso Direto Livre	Uma forma de representação de discurso mais direta que o Discurso Direto. Não traz sinais de intervenção do narrador. Não há oração de citação, verbo de locução ou pontuação sinalizando o centro discursivo interveniente do narrador. É o tipo que dá maior autonomia à fala da personagem. É a forma de representação do discurso que sinaliza a solidariedade máxima nas relações entre narrador - personagem - narratário.	Saia já daí e venha me ver.

Fonte: Alexandra Assis Rosa (2013) e autoria própria.

Adicionalmente, a autora destaca que a situação discursiva na ficção traduzida envolve mais participantes intratextuais e reais: A - o tradutor real; B - o leitor real do texto traduzido;

e seus correspondentes intratextuais: C - o tradutor implícito; D - o leitor implícito do texto traduzido (2013, p. 225).

Assis Rosa defende um modelo comunicativo mais complexo, que abarque tenor ou sentido interpessoal na ficção e na ficção traduzida. O modelo é hierárquico e os participantes são organizados em níveis enunciativos e narrativos:

Quadro 25: Narrativa traduzida como transação comunicativa.

Enunciador 5 Tradutor	Texto Alvo →	Enunciatário 4 Leitor do Texto Alvo
Enunciador 4 Tradutor Implícito	→	Enunciatário 4 Leitor Implícito do Texto Alvo
Enunciador 3 Autor Implícito	→	Enunciatário 3 Leitor Implícito do Texto Fonte
Enunciador 2 Narrador	→	Enunciatário 2 Narratário
Enunciador 1 Personagem	→	Enunciatário 1 Personagem

Fonte: Alexandra Assis Rosa (2013).

Na parte inferior do Quadro 25, ocupando o nível hierárquico enunciativo/narrativo mais baixo do texto alvo, um personagem diz algo para outro personagem; no nível seguinte, o narrador relata intencionalmente essa transação a um narratário; no próximo nível, o autor implícito do texto fonte transmite a transação ao leitor implícito do texto fonte; e no quarto nível, o tradutor implícito transmite todas essas transações ao leitor implícito do texto alvo. Os participantes intratextuais exibem conjuntos de características linguísticas textuais. Ainda temos como participantes o tradutor real, que reporta ao leitor real uma transação comunicativa anterior entre o autor real e os leitores reais do texto fonte (ASSIS ROSA, 2013, p. 226).

Os enunciadores, na coluna da esquerda, têm mais poder do que os destinatários/enunciatários, da coluna mais à direita, por terem mais responsabilidade na produção do discurso, com a exceção de personagens, que podem trocar posições entre enunciadores e enunciatários. Os participantes dos níveis superiores também têm mais poder do que os dos níveis inferiores, cujas transações comunicativas são relatadas pelos participantes do topo.

Essas constatações ainda são moduladas pelo Sistema de Avaliatividade (WHITE, 2001), (MARTIN; WHITE, 2005) para a criação de categorias de representação de discurso

que levam em conta o “significado interpessoal” em relações entre narrador, personagem e narratário. O ponto de partida é uma classificação em relação aos modos em que a linguagem é usada na avaliação, criação ou negociação do posicionamento e das relações interpessoais. Essa classificação, segundo White (2001), focaliza o posicionamento atitudinal (emocional, ético e estético), dialógico e intertextual. Estas duas últimas categorias são baseadas nos conceitos de Bakhtin (2002) de dialogismo e heteroglossia. Analisa-se o posicionamento avaliativo, da negociação e das relações entre os dois principais centros discursivos envolvidos na representação do discurso. Contudo, o Sistema de Avaliatividade não desenvolveu um modelo que analise sistematicamente o posicionamento intertextual a partir dos citados conceitos bakhtinianos. A sugestão de classificação de Assis Rosa (2013) preenche essa lacuna. Ela pode ser usada na investigação de relações interpessoais e marcadores léxico-gramaticais de relações de poder na tradução.

Os cinco tipos de representação de discurso permitem que se perceba o grau de interferência da voz do narrador na representação de discurso. A autora lembra que o leitor tende a relacionar a oração de citação, que contém o verbo de elocução, ao narrador. A oração citada é geralmente identificada como sendo da personagem ou do citado. Ela então sugere dois modos principais de representação de discurso, a partir da oposição binária proposta por Lane-Mercier (1992) entre monologismo e dialogismo, que se combinam aos sistemas de internalização/externalização e de contração/expansão dialógica, de Martin e White (2005). Na contração dialógica, a relação de poder em uma representação de discurso monológica é mais evidente. Por outro lado, no modo de expansão dialógica, a relação de poder em uma representação de discurso heteroglósica é menos evidente (ASSIS ROSA, 2013, pp. 235-236). É a partir da interposição de todos os itens até aqui citados que a pesquisadora criou uma Análise binária de categorias de representação de discurso, baseada em significado interpessoal em relações entre narrador, personagem e narratário:

Quadro 26: Análise binária de categorias de representação de discurso, baseada em significado interpessoal em relações entre narrador, personagem e narratário.

RNAF	DI	DIL	DD	DDL
Relato Narrativo de Atos de Fala	Discurso Indireto	Discurso Indireto Livre	Discurso Direto	Discurso Direto Livre
Contração dialógica (Maior audibilidade da voz do narrador)			Expansão dialógica (Maior audibilidade da voz da personagem)	
mais poder do narrador; menos solidariedade			menos poder do narrador; mais solidariedade	

Fonte: Alexandra Assis Rosa (2013).

Os tipos de representação de discurso agrupados no lado esquerdo do quadro são os que conferem mais poder ao narrador e à sua voz, resultando em representações mais monológicas, e menos solidárias em relação a outros participantes da narrativa, como as personagens e o narratário. Os tipos representação de discurso, à direita, são os que conferem mais solidariedade nas relações de poder com personagens e narratário. Nessas representações, a voz do narrador é menos audível e as vozes das personagens são mais autônomas. As representações das falas são heteroglóssicas.

Se o padrão na tradução não está na manutenção de características do texto fonte, mas na mudança, especialmente de itens não-obrigatórios que seguem normas contextuais, e se mudanças microestruturais podem levar a mudanças macroestruturais, é possível que as representações de discurso na relação entre narrador, personagem e narratário também sejam diferentes entre o texto alvo e o texto fonte. Manter ou mudar padrões de representação de discurso pode se relacionar ao alinhamento ou desalinhamento do tradutor implícito ao leitor implícito do texto alvo, no que diz respeito ao repertório linguístico do último, ou em relação ao contexto ideológico, sociocultural e literário deste leitor. O alinhamento expressa solidariedade com o leitor implícito da tradução e o desalinhamento, a falta dela. Tendo em vista apontamentos de Bakhtin (2002), Zmegac (1990) e Robyns (1992), no contexto ideológico e da poética da ficção atual, as formas que expressam mais solidariedade para com personagens e narratário são favorecidas, e isso deve afetar a tradução literária. Haveria uma tendência pela expansão dialógica (ASSIS ROSA, 2013, pp. 238-240). A análise da autora em um corpus composto por três obras de Charles Dickens e 14 de suas traduções portuguesas demonstrou

que, de fato, há uma manutenção, com pequeno aumento de 0,50%, de representações de expansão dialógica dos textos fonte nos textos alvo, e uma diminuição, de 7,71%, de representações de contração dialógica dos textos fonte nos textos alvo (ASSIS ROSA, 2013, p. 242).

Uma análise similar em um corpus de traduções brasileiras seria positiva. Contudo, a ideia aqui é usar o modelo de Assis Rosa no presente estudo qualitativo, com o intuito de se identificar a possibilidade de o posicionamento do tradutor em relação à heteroglossia do texto fonte se expressar na maneira em que as representações de discurso do texto fonte são traduzidas. Adicionalmente, a ferramenta pode apoiar a análise reflexiva em relação aos resultados da tradução no que diz respeito às éticas da tradução que a nortearam.

3.4 TRADUÇÃO DE REPRESENTAÇÕES LITERÁRIAS DE VARIEDADES LINGUÍSTICAS

O terceiro eixo que sustenta a tese também se relaciona intimamente à questão das vozes em tradução, e ainda reverbera discussões sobre a ética: a tradução da representação literária de variedades / variantes linguísticas. A questão tem suscitado investigações e discussões frutíferas na área dos Estudos da Tradução. No Brasil, o tema vem sendo debatido nos últimos anos, e tem como marco inicial a pesquisa de John Milton (1994, 2002). O autor mostrou que a tradição brasileira, dos anos 1930 para cá, era a de não se considerar o que chamava de “língua popular” em traduções de obras literárias.

As constatações de Milton estavam em consonância com as de Berman (2012) sobre a tendência tradutória deformadora de destruição das redes de linguagens vernaculares; com a tendência descrita por Taivalkoski-Shilov (2002) de redução da complexidade de vozes narrativas; e com a tendência universal de normalização de dialetos e variedades em tradução, apontada por Mauranen e Kujamäki (2004).

Baseado na pesquisa pioneira de Milton e em outras, como as de Solange Pinheiro Carvalho (2006), Johnwill Costa Faria (2009) e Vanessa Hanes (2015), procurei demonstrar que, no Brasil, algo estava mudando nesse sentido. Em minha dissertação de Mestrado (2016), apontei evidências de que, entre 2002 e 2016, o número de traduções literárias que de alguma maneira consideram a heteroglossia do texto alvo cresceu expressivamente.

Refleti sobre algumas das possíveis causas para isso, como um maior acesso dos leitores brasileiros a informações sobre os textos fonte e a consequente maior exigência em

relação aos seus elementos estilísticos nas traduções brasileiras. Também tentei identificar as estratégias e procedimentos utilizados pelos tradutores que quebraram com a tradição ao incluírem a heteroglossia em seus textos alvo.

Noto que Assis Rosa (2013), como já citado anteriormente, reconhece uma tendência contemporânea universal pela expansão dialógica na tradução de ficção de representações de discurso, o que conseqüentemente levaria a mais traduções que mantêm a heteroglossia dos textos fonte.

É nesse contexto de provável transformação de normas e práticas tradutórias ligadas a essa questão que a tese nasceu. A questão deixou de ser tanto o porquê de se considerar a heteroglossia do texto fonte no texto alvo, e se converteu no como fazê-lo. Adicionalmente, os efeitos da maneira de realizá-lo também se tornaram o foco, em que se pense, a exemplo, a visibilização de formas divergentes da norma-padrão do português brasileiro que ela permite.

Desse modo, exponho algumas considerações sobre a variação linguística na tradução, dando maior ênfase à realidade linguística da cultura alvo.

3.4.1 Variação linguística – Definições

Adoto na tese o termo “variedade linguística” de forma intercambiável com “variante linguística”, embora considere as distinções delineadas por Hanes (2017). Ela cita Halliday (1985), que dividiu a variação linguística entre social e funcional, e Lippi-Green (2007), que definiu “variedades” como expressões da fala de uma língua. Dentre as formas sociais, o dialeto é ligado a um grupo específico, também definido geograficamente, e com fonética, léxico e sintaxe próprios. O dialeto seria um tipo de variedade, assim como o socioleto, que é associado a determinada classe social, mas não necessariamente a uma região geográfica específica. Já o idioleto é uma forma peculiar a um falante. As variações funcionais se referem à adequação da língua a situações e contextos, e são compreendidas como “registro”. Hanes adota “variantes linguísticas” como sinônimo de “dialetos”, mas também utilizo “variedades” como espécie de hiperônimo desses dois termos, por contemplar compreensões mais gerais da variação linguística.

Levo em conta na pesquisa a concepção social e evolutiva da língua segundo a Sociolinguística, embora esteja ciente de uma limitação: ela não examinou a fundo a influência do discurso na constituição da linguagem. Mais recentemente, algumas abordagens como a Sociolinguística Crítica de Makoni e Pennycook (2007) e a pós-estruturalista de Busch (2012)

focalizaram influências da ideologia e das relações de poder na construção de repertórios linguísticos. Contudo, considero a observação de Fairclough (1996) para entender que ao investigar a inter-relação entre linguagem e poder, ao menos até pouco tempo, esse ramo da Linguística não procurou explicar como essas relações moldaram convenções sociolinguísticas.

Dado que estudar a constituição de variedades linguísticas e repertórios não faz parte dos objetivos da tese, parto de uma visão que me ajuda a perceber a estratificação das línguas nacionais dentro de um contexto de tradução, levando em conta as relações de poder dentro dessa mesma estratificação. Assim, baseio-me nas ideias de Marcos Bagno (2012).

Este pesquisador critica a Sociolinguística Variacionista de Labov (1972b), que não construiu uma abordagem aprofundada da dinâmica sociocultural da linguagem, desenvolvendo uma visão dualista que separa o social do linguístico.

As concepções adotadas na presente pesquisa entendem a língua como ininterruptamente sujeita à variação e à mudança, o que acarreta a impossibilidade de sua descrição ser definitiva. Longe de ser homogênea, ela é um polissistema formado por diversas variedades em um âmbito espacial em que os habitantes se consideram seus falantes. Uma ideia importante é que,

Sujeita à variação social essa descrição provisória não tem como escapar ao fato de ser, sempre, a **descrição de alguma variedade sociolinguística determinada**. Por força das hierarquias de poder e controle social, a variedade que mais tem recebido descrições (e conseqüentes prescrições) é aquela que historicamente se constitui e se consolidou entre as classes dominantes da sociedade: urbanas, letradas, quase sempre masculinas, de maior poder econômico e de maior influência política (BAGNO, 2012, p. 77. Grifo do autor).

Em sua descrição da estratificação do português brasileiro, de acordo com o prestígio que essas formas da língua carregam, Bagno posicionou justamente essa variedade mais descrita e, também, prescrita, no local com mais poder nesse polissistema linguístico. Chamada de norma-padrão, e essencialmente textual, ela é a preconizada pela tradição gramatical, tendo sido constituída a partir do uso de um grupo pequeno de escritores e não reflete nem mesmo o uso de falantes de uma “norma culta urbana real” (2012, p. 21). Ele propõe, então, que se legitime todo uso da língua que siga regras reais de fala e uso, e se atém aos “traços graduais”, que são ocorrências na fala de todos os brasileiros, encontrados em variedades do português brasileiro, e que constituem um “vernáculo geral brasileiro (VGB)” (2012, p. 108). A legitimação do vernáculo geral brasileiro (doravante VGB) é parte de um posicionamento

político-pedagógico de Bagno com o qual esta tese está em total acordo. Ele é uma das fontes às quais recorro para a tradução de representações literárias de variedades linguísticas.

Elementos linguísticos do VGB são encontrados nas variedades que estão além da norma-padrão, como as já citadas variedades urbanas de prestígio, passando pelas variedades urbanas com menos prestígio e pelas variedades linguísticas estigmatizadas (doravante VLE). Estas últimas têm, além de elementos dessa língua brasileira mais geral, uma maior ocorrência de “traços descontínuos” de uso mais pontual, que ainda não fazem parte do uso corrente do português brasileiro como um todo. As VLEs são utilizadas por falantes com posição social desprestigiada, com pouca ou nenhuma escolaridade e que frequentemente vivem no meio rural e urbano (BAGNO, 2012).

O quadro a seguir traz alguns exemplos de elementos descritos do VGB e de VLE do português brasileiro e algumas de suas possíveis representações textuais:

Quadro 27: Exemplos de elementos do VGB e VLE do português brasileiro.

Traços Graduais - Vernáculo Geral Brasileiro	Marcas Morfofossintáticas	Futuro do presente composto: “ ele vai arranjar. ”.
		Uso redundante do pronome sujeito (eu) e uso de pronome reto em posição de objeto: “ Eu vou chamar ele. ”
	Marcas fonéticas	Supressão da primeira vogal (a) na preposição “para”: “ pra ”
		Supressão de vogais átonas “i” e “u” em ditongos: “ intêro ”, “ vô ser rico de novo”, “ estôro ”.
Marcas lexicais	Supressão de “r” no final dos verbos: “nunca vai se indireitá ”, “não esqueça de dizê ”.	
Traços Descontínuos - Variedades Linguísticas Estigmatizadas	Marcas Morfofossintáticas	Ausência de concordância de número no sintagma nominal: “ dois mês ”.
		Flexão de adjetivo: “ mais melhor ”
	Marcas fonéticas	Rotacismo - troca de “l” por “r”: “Ta di vorta? ”
		Hipérese:” pra que fazê essa pregunta? ”
	Marcas lexicais	Supressão de “d” no morfema “ndo” de gerúndio: “ andano ”, “ dormino ”.
Marcas lexicais	“ vosmecê ”, “ oxe ”, “ sô ”.	

Fonte: Marcos Bagno (2012) e autoria própria.

O modelo apresentado por Bagno revela a estratificação das variedades do português brasileiro em total correlação com o poder outorgado a seus falantes. Como escreveu Assis Rosa (2012), variedades linguísticas ao mesmo tempo expressam, criam, confirmam ou até mesmo mudam o lugar de um falante em eixos geográficos, socioculturais, profissionais etc., dentro do contexto de uma língua.

Na tradução de *Bound for Glory* (1983), recorri a representações textuais de elementos do VGB e de VLE para considerar no texto alvo a heteroglossia do texto fonte. Essa decisão objetivou a manutenção das vozes intratextuais do texto estrangeiro, e é relacionada a um direcionamento ético de tradução, que se realiza de duas formas: 1 - busca as visibilizar por seu valor socio-semiótico, especialmente quando suas interposições expressam relações assimétricas de poder; e 2 - busca visibilizar a possibilidade de uso de representações de variedades divergentes da norma-padrão do português brasileiro na tradução literária e na literatura como um todo.

Esse posicionamento se opõe ao preconceito linguístico. Em seu livro homônimo, Bagno (2007) demonstrou como este segue sendo perpetrado na sociedade brasileira.

O preconceito linguístico pode ser entendido como um tipo de prejuízo contra determinadas variantes linguísticas, faladas por grupos com menos poder social. É um mecanismo hegemônico de controle, exclusão e marginalização, operado em benefício de classes dominantes através da língua (BAGNO, 2012).

Os falares com prestígio são, nessa lógica, os dos grupos e indivíduos mais privilegiados economicamente, socialmente e culturalmente, e ainda, os de certas regiões a eles associados. Por outro lado, as formas da língua mais estigmatizadas são as das classes destituídas, moradores de regiões rurais e rurbanas com menos acesso à educação formal e à cidadania.

3.4.2 Tradução de variedades, paródia e estereótipo

A decisão de considerar variantes linguísticas de um texto estrangeiro na tradução implica riscos. A paródia é um deles. Para Pym (2000, p. 72), ela é o oposto da “autenticidade”. Assim como a paródia, a autenticidade é criada justamente na mudança abrupta a partir de uma norma estabelecida, em um produto cultural específico. A paródia é uma redução e simplificação de uma determinada variedade linguística a traços “extremos” (2000, p. 70) que, depois de repetidos muitas vezes, acabam se consagrando como seus símbolos. Ela cria e

reforça preconceitos. Em contraposição, a autenticidade é composta a partir de marcadores linguísticos menos evidentes, em oposição aos elementos percebidos estereotipicamente como de uma variedade determinada, e que, geralmente, evidenciam a paródia.

Assis Rosa (2012) nota que o conhecimento de estereótipos sociolinguísticos permite que um falante proficiente de uma língua ligue padrões reais de itens como sotaques e dialetos a pessoas localizadas no tempo, no espaço físico e no espaço social. Isso não significa que esses mesmos estereótipos não criem e mantenham preconceito linguístico.

A paródia e a autenticidade são valores extremos com os quais se pode pensar na representação de variedades linguísticas. De qualquer forma, a hipótese de Pym (2000) é que variedades divergentes da norma-padrão são geralmente usadas para criar distância entre enunciador e enunciatário. Se ambos estão alinhados para distanciar um terceiro indivíduo com menos prestígio, o resultado é a paródia; se ambos estão alinhados para distanciar um terceiro indivíduo com prestígio, o resultado é a autenticidade.

Uma tradução que tenta recriar a heteroglossia de um texto fonte pode fazê-lo tanto reproduzindo suas eventuais formas paródicas quanto as ignorando. Um texto fonte heteroglóstico pode perfeitamente ter sido construído por paródias e estereótipos de variedades linguísticas reais. Mas um texto alvo que tente construir uma heteroglossia através da representação autêntica de variedades linguísticas da cultura alvo estará correndo o risco de um terceiro problema: o de estabelecer correlações irreais entre grupos socioculturais e suas variedades e especificidades linguísticas.

Um tradutor norteado por noções éticas e ciente de sua responsabilidade social poderá, então, em primeiro lugar, selecionar textos heteroglísticos que procurem minimizar efeitos paródicos. Contudo, isso não significa que encontrará facilmente textos literários com representações puramente autênticas, que, via de regra, não fazem parte da criação da verossimilhança, principalmente nos discursos diretos.

A fala autêntica depende de condições físicas de produção, como o menor tempo para a organização de ideias e escolhas de léxico; condições de comunicação, como seu caráter dialógico e espontâneo; e uma organização de comunicação que é passível de refrações, descontinuidades, elipses, truncamentos, repetições etc. (BURGO; STORTO; GALEMBECK, 2013). Uma reprodução textual literária dessas condições passa geralmente pela simplificação. Portanto, a própria autenticidade da representação de uma pode ser questionada.

A construção da verossimilhança passa pela representação do discurso autêntico, e é construída pela interpretação do leitor, que pode depender do reconhecimento de um repertório

de marcadores ficcionais previamente usados na recriação literária de variedades. O risco de esse reconhecimento suscitar a percepção de paródias é real.

Para Esteves (2005), uma possível solução, que julgo válida, seria assumir que a representação é de fato uma estilização. Para ela, o tradutor também não deve identificar uma fala no texto alvo com a variedade de uma região específica, e, nesse sentido, Paulo Henriques Britto (2012) sugeriu que, na tradução de representações de variedades linguísticas rurais, por exemplo, utilize-se elementos linguísticos representativos de variedades estigmatizadas do Sudeste do Brasil por estas serem mais conhecidas através de seu uso na produção audiovisual brasileira, que se concentra majoritariamente na região.

Creio que uma solução é o uso, em maior medida, de representações textuais de marcadores linguísticos do VGB, que marcam a distância em relação à variedade linguística chamada de norma-padrão. Seu uso reduz os riscos de paródia e estereotipização, na medida que são elementos reconhecidos pelos falantes e leitores do português brasileiro, mas que ao mesmo tempo se contrapõem à norma textual da língua. Isso não significa que o tradutor não possa utilizar, em casos específicos e na recriação de relações assimétricas de poder entre vozes intratextuais, marcadores de VLEs.

No entanto, essa representação das falas mais estigmatizadas envolve os riscos apontados. Levo em conta, assim, a observação de Hanes (2017), que iniciou o debate sobre a diferenciação de tradução no Brasil de variantes brancas e negras do inglês norte-americano. Ela demonstrou que as falas das personagens brancas tendem a ser traduzidas com o uso de elementos que sugerem uma maior proximidade com a norma-padrão, enquanto as falas das negras se valem de representações de um português mais estigmatizado, que muitas vezes se valem de generalizações e estereótipos acerca dos falares dos escravizados e de seus descendentes. Para evitar tal diferença, procurei representar as variantes das personagens do texto fonte de forma mais uniforme, utilizando-me, contudo, de alguns poucos elementos sinalizando um discurso mais marcado ou específico em alguns casos. Outra observação de Hanes (2014) também me parece aqui pertinente: a de que o discurso de personagens de obras da língua inglesa com forte cunho político-social tende a ser traduzido com o uso de representações do português brasileiro divergente da norma culta. Creio que isso reforça a hipótese de que dar visibilidade à alteridade linguística do texto fonte quando ela está atrelada a dimensões políticas, socioculturais e ideológicas pode já ser uma realidade na tradução literária brasileira. A questão é como fazê-lo de maneira ética, levando-se em conta, porém, que a própria definição do “ético” em tradução precisa ser colocado em perspectiva.

De qualquer forma, concordo com Pym (2000), que afirmou que o que há para ser recriado em um texto com representações literárias de variedades linguísticas não é a variante divergente da norma padrão de um texto fonte em si, mas o desvio, a divergência em relação à norma. Eu adicionaria: e a interposição entre elas, que recria dinâmicas de poder, e que podem ser melhor visualizadas através da realidade linguística da cultura alvo.

Questiono, portanto, a dualidade “tradução estrangeirizadora versus domesticadora”. Não são termos absolutos e mutuamente excludentes, na medida que estratégias aparentemente domesticadoras contribuem para a inserção de pontos de vista e discursos específicos de outras culturas. E estratégias aparentemente estrangeirizadoras, no contexto da tradução inserida na presente tese, inserem marcas de um estrangeiro hegemônico já hospedado e, de certo, domesticado, na cultura alvo. Contudo, no caso de minha tradução, há espaço para o estranhamento, desde que ele contribua para a percepção da heteroglossia, essa sim, um objetivo ético de tradução, dentro do quadro proposto nesta pesquisa.

No capítulo 5, em que trato da tradução de *Bound for Glory* (1983) e exponho sua análise, detalho as estratégias e procedimentos eleitos, bem como os tipos de representações de elementos do VGB e das VLEs utilizadas, e o papel dessas escolhas na construção de um texto alvo em que se busca representar a heteroglossia do texto fonte.

3.4.3 Heteroglossia e literatura

Investigando o romance moderno, o teórico russo Mikhail Bakhtin (1895-1975) notou que a estratificação interna das línguas nacionais estava nele representada. Ele a chamou de *raznorecie*, cuja tradução que adoto é “heteroglossia”, termo mais utilizado no âmbito dos Estudos da Tradução, especialmente por autores como Alexandre Assis Rosa, cujas pesquisas fazem parte de meu marco teórico. Os tradutores brasileiros de *O Discurso no Romance* (2002), ao qual me refiro neste subitem, traduziram o conceito *bakhtiniano* como “plurilinguismo”.

No texto supracitado, Bakhtin conta que a ocorrência da heteroglossia no romance se desenvolveu historicamente de diferentes formas. Cito aqui o relevante para a tese. Ele destaca o exemplo do romance humorístico inglês de Dickens e Thackeray, e do alemão de Hippel e Jean-Paul, nos quais há uma reprodução paródica da “maneira de falar de algum personagem concreto e socialmente definido” (BAKHTIN, 2002 p. 108). O discurso direto do narrador às vezes se interpõe a essas representações e pode refletir “intenções semânticas e axiológicas do autor” A base do estilo é o seu caráter heteroglóstico, “e não a unidade de uma linguagem

comum normativa” (2002, p. 113). A interposição de representações literárias de discurso seria onde a heteroglossia estaria mais evidente em uma obra. Mais do que um mero recurso estilístico, ele revelaria tensões ideológicas, sociais e políticas.

Como inovação literária introduzida no romance, a heteroglossia é veículo de introdução de linguagens e,

perspectivas ideológico-verbais multiformes - de gêneros, de profissões, de grupos sociais (a linguagem do nobre, do fazendeiro, do comerciante, do camponês) - linguagens orientadas e familiares (a linguagem do mexerico, da tagarelice mundana, a linguagem dos servos), etc., na verdade, isto ocorre principalmente nos limites da língua literária escrita e falada (BAKHTIN, 2002, p. 116).

Isso pode acontecer através de uma heteroglossia social, como a de Turguêniev (2002, p. 120) que se materializa nos discursos diretos e diálogos das personagens, mas que também pode estar no discurso do autor. A heteroglossia se articula, assim, nos diferentes tipos, em graus diversos, de representações literárias de discurso, como nos discursos diretos e indiretos.

Há ainda nessa heteroglossia do romance a possibilidade de as vozes terem grande independência, chegando a não se subordinarem à voz do autor e terem o mesmo status que ela. Essa característica é chamada por Bakhtin (1981) de polifonia, e foi pensada a partir de sua investigação da obra de Fiódor Dostoiévski (1821-1881). Ela constrói, segundo Faraco (2011), uma unidade estética democrática, em que as vozes interagem dialogicamente em igualdade.

Como demonstro no próximo capítulo, a heteroglossia e a polifonia em *Bound for Glory* (1983) não estão apenas presentes, como também estruturam e caracterizam sua narrativa, além de se relacionarem a discursos que permeiam toda a obra musical e literária de Guthrie. Como minha tradução da autobiografia tinha o objetivo de manter esses dois aspectos, utilizei-me, tanto na construção de uma estratégia, quanto na análise do texto alvo, da classificação proposta por Assis Rosa (2012).

3.4.4 Classificação de estratégias e procedimentos de tradução de variedades linguísticas

A pesquisadora portuguesa partiu da percepção de que a maioria das alterações ocorridas em um processo tradutório se constitui de mudanças não obrigatórias. Estas são governadas por normas contextuais e influências políticas e ideológicas. Vistas como fatos da

cultura de chegada, são procedimentos microestruturais que podem se agrupar em estratégias. Estas, segundo Chesterman (2005), são esquemas usados em contextos determinados que visam à resolução de problemas de tradução.

Baseei-me na classificação de Assis Rosa (2012), criada originalmente para a descrição de traduções de variedades literárias feitas no âmbito de Portugal, para dividir os procedimentos relativos à tradução de representações literárias de variedades linguísticas em quatro categorias: 1 - Omissão, quando marcadores linguísticos sinalizando de discurso subpadrão com menos prestígio no texto fonte não são recriados no texto alvo; 2 - Adição, quando marcadores linguísticos sinalizando discurso subpadrão com menos prestígio no texto-fonte são adicionados no texto alvo; 3 - Manutenção, quando marcadores linguísticos sinalizando caracterização de discurso subpadrão com menos prestígio no texto fonte são recriados no texto alvo, com manutenção de dimensões comunicativas e sócio-semióticas de contexto. A manutenção não necessariamente acarreta estratégias globais de tradução, porque não há mudança em grande escala para mais ou menos marcadores sinalizando variedades linguísticas. Há, sim, um procedimento textual rotineiro de manutenção de marcadores; e 4 - Mudança, quando (a) há transformação de marcadores sinalizando uma variedade subpadrão mais periférica em marcadores sinalizando uma variedade menos periférica, e (b) quando há transformação de marcadores sinalizando uma variedade menos periférica para uma mais periférica.

Da mesma forma, parto de Assis Rosa (2012) para descrever estratégias que se constituem desses procedimentos microtextuais: A - Normalização, visa à substituição das representações literárias de variedades linguísticas de menos prestígio do texto fonte pela variedade com mais prestígio na cultura alvo, o que pode significar o uso da norma-padrão. Seu resultado é a monoglossia; B - Centralização, que transforma as variedades estigmatizadas do texto fonte em representações que sinalizem variedades estigmatizadas mais próximas da norma-padrão. C - Descentralização, que transforma uma representação de variedade linguística mais central ou de texto na norma-padrão por outra mais estigmatizada na cultura alvo. Estas últimas resultam em textos heteroglóssicos.

O seguinte quadro sumariza esses itens:

Quadro 28: Classificação de procedimentos e estratégias de tradução de variedades linguísticas da literatura

Procedimentos	Estratégias	Resultados
(1) Omissão: marcadores linguísticos sinalizando caracterização de discurso subpadrão com menos prestígio no texto fonte não são recriados no texto alvo.	Normalização	Monoglossia
(2) Adição: marcadores linguísticos sinalizando caracterização de discurso subpadrão com menos prestígio no texto fonte são adicionados no texto alvo (o texto fonte não tinha nenhum).	Descentralização	Heteroglossia
(3) Manutenção: marcadores linguísticos sinalizando caracterização de discurso subpadrão com menos prestígio no texto fonte são recriados no texto alvo; dimensões comunicativas e sócio-semióticas de contexto são mantidas.	Não há estratégia global	Heteroglossia
(4) a) Mudança de uma variedade subpadrão mais periférica para uma variedade menos periférica: marcadores linguísticos de variedade literária mais periférica ou estigmatizada presentes no texto fonte são recriados por aqueles de uma variedade literária menos periférica no texto alvo.	Centralização	Heteroglossia
(4) b) Mudança de uma variedade subpadrão menos periférica para uma variedade mais periférica: marcadores linguísticos de uma variedade menos periférica ou estigmatizada presentes no texto fonte são recriados por aqueles de uma variedade literária mais periférica ou estigmatizada no texto alvo.	Descentralização	Heteroglossia

Fonte: Alexandra Assis Rosa (2012).

Saliento que a manutenção não leva a uma correspondência numérica perfeita entre marcadores linguísticos no texto fonte e no texto alvo, mas a uma manutenção aproximada, dadas as diferenças linguísticas entre a língua fonte e a língua alvo.

Como revelei, essa classificação me ajudou a criar e testar uma estratégia global e um procedimento de tradução e a analisar o texto alvo resultante. Um dos conceitos examinados é o de “relações assimétricas de poder”, que é utilizado em diferentes âmbitos de pesquisa. A compreensão em que me baseio é a da Análise do Discurso Crítica, da qual trato a seguir.

3.5 APORTE DA ANÁLISE DO DISCURSO CRÍTICA (ADC) NA PESQUISA

Alguns conceitos da ADC são aqui úteis por permitirem uma vista tanto do texto alvo quanto do texto fonte como fenômenos que são constituídos e ao mesmo tempo formam práticas discursivas e práticas sociais.

A Teoria Social do Discurso, que faz parte da Análise de Discurso Crítica (ADC), é baseada no entendimento da dialética entre a linguagem e outros elementos sociais (FAIRCLOUGH, 2004). É um modelo teórico-metodológico que objetiva o mapeamento de “relações entre os recursos linguísticos utilizados por atores sociais e grupos de atores sociais e aspectos da rede de práticas em que a interação discursiva se insere. Os conceitos centrais da disciplina são os de discurso e prática social” (RESENDE e RAMALHO, 2006, locação 90 de 2351). As concepções de discurso da ADC são funcionalistas, e os significam como linguagem em uso. “[O] foco de interesse não é apenas a interioridade dos sistemas linguísticos, mas, sobretudo, a investigação de como esses sistemas funcionam na representação de eventos, na construção de relações sociais, na estruturação, reafirmação e contestação de hegemonias no discurso” (2006, locação 119 de 2351).

3.5.1 ADC: algumas definições

Apesar de não me utilizar das metodologias da ADC, baseio-me em algumas de suas definições.

Norman Fairclough (1995) trabalha com diferentes concepções de discurso. Para ele, o discurso pode se referir à 1 - linguagem como prática social; 2 - a um tipo específico de linguagem dentro de um campo igualmente específico, que é o caso das representações literárias de discurso, tratadas no item anterior (discurso direto, discurso indireto etc.); e 3 - maneiras de se falar que significam experiências concretas. O uso de “discurso” nessa tese abarca as três concepções, e, por isso, a partir desse item, específico o tipo sendo referido.

Em suas Teses sobre Feuerbach (1945), incluídas por Engels em seu livro *Ludwig Feuerbach e o fim da filosofia clássica alemã* ([1888] 2020), Marx vê a vida social como essencialmente prática. Para Fairclough (1996), a prática social não apenas reflete a realidade, mas a transforma. Tanto a língua quanto o discurso são práticas sociais. Ela se refere à ideologia, sentidos, pressuposições, metáforas etc., que perpassam um texto.

Práticas discursivas são tipos de práticas sociais relacionadas a processos de produção, distribuição e consumo de textos, e ainda se refere a contextos, forças, intertextualidade e coerência no que diz respeito aos mesmos (FAIRCLOUGH, 1996). Uma determinada prática discursiva, como o processo de tradução literária, por exemplo, envolve parâmetros que limitam as escolhas, estratégias e procedimentos utilizados na tradução.

A ADC procura mapear a articulação do discurso em uma prática discursiva como a tradução com as relações de poder do contexto dessa prática.

Poder é aqui um conceito central. Ele é compreendido em termos de dominação social, e controle. O poder de um grupo se relaciona a sua capacidade de controlar os atos e mentes de outros grupos. Essa habilidade pressupõe acesso privilegiado a recursos sociais limitados, como força, dinheiro, status, fama, conhecimento, informação, e múltiplas formas de comunicação e discurso público (VAN DIJK, 2001). A hegemonia é o exercício do poder total de um grupo, ou de grupos, sobre outros. “Relações assimétricas de poder” são, assim, as relações entre grupos com mais desse atributo, e outros com menos dele. Essa dinâmica pressupõe que grupos em posição inferior de dominância busquem práticas e estratégias de reação e contestação do da influência e opressão de grupos aos que estão submetidos.

Por fim o conceito de ideologia: são formações de práticas, a partir de pontos de vista particulares, que objetivam projetos de poder, de hegemonia e de dominação. São caracterizadas pela eliminação da complexidade, das contradições, dos antagonismos e dilemas da realidade (CHOULIARAKI e FAIRCLOUGH, 1999). Também pode ser entendida como um sistema de crenças que normatizam concepções sociopolíticas de um grupo.

3.6 MÉTODO DE ANÁLISE

Minha proposta de análise se utiliza de uma classificação adaptada de tradução de representações literárias de variedades linguísticas (2012), e da classificação de representação de discurso (2013), ambas de Assis Rosa. Seus objetivos são: A - verificar se a heteroglossia e as representações de relações assimétricas de poder do texto fonte foram mantidas no texto alvo, e, se sim, quais recursos (estratégias, procedimentos, fontes linguísticas) foram utilizados para tanto; B - compreender como essas vozes em tradução se relacionam a realidades extratextuais, que existem dentro de discursos, e às perspectivas de ética de tradução delineadas na tese.

Há uma fase prévia de seleção de trechos do texto fonte com diferentes tipos de representações de discurso e de representações de variedades linguísticas, ambos sinalizando

relações intertextuais assimétricas de poder, que, por sua vez, representam relações assimétricas de poder no contexto histórico, social e geográfico em que o texto está inserido. Em seguida, a análise passa pelas seguintes fases:

1 – Descrição: com atenção a marcadores sinalizando discurso divergente da norma-padrão e a representações de discurso na narrativa, descrição dos trechos selecionados no texto fonte e dos equivalentes no texto alvo.

2 – Interpretação: dos dados obtidos, segundo as classificações propostas por Assis Rosa (2012, 2013), no que diz respeito à manutenção da heteroglossia e às relações intratextuais de poder.

3 – Explicação: colocar em perspectiva as escolhas tradutórias e resultados em relação às concepções múltiplas de ética de tradução.

4 – Sendo esta a aplicação de uma análise em que o analista é ao mesmo tempo o analisado, conclui-se o processo com um balanço reflexivo do mesmo.

Gostaria de ressaltar que a análise é inspirada apenas na estrutura tripartite da metodologia de Fairclough (1996), mas não a segue, no senso estrito.

No próximo capítulo (4), apresento a tradução de *Bound for Glory* (1983) e, em seguida, sua análise (5).

4 *RUMO À GLÓRIA: TRADUÇÃO DE BOUND FOR GLORY (1983)*

A tradução a seguir teve como objetivo a manutenção da heteroglossia do texto fonte. Para tanto, escolhi inicialmente a estratégia de Centralização. De acordo com Rosa (2012), esta aproxima um determinado discurso do texto fonte mais distante da norma da língua fonte à norma-padrão da língua alvo. Isso não significa normalizar e apagar sua alteridade, mas privilegiar marcas mais gerais da oralidade da cultura da tradução na representação dessa variedade estrangeira. Mas, também me mantive aberto para a possibilidade de me valer do procedimento de manutenção de marcadores linguísticos sinalizando variedades divergentes ou estigmatizadas da norma do texto fonte. Ele seria utilizado de forma mais pontual, quando características de um discurso específico no texto fonte trouxessem uma maior profusão desses marcadores.

Tive atenção ao questionamento de Hanes (2017) sobre a diferenciação de tratamento na tradução literária brasileira em relação aos discursos das personagens brancas e negras do texto fonte. Normatizar qualquer uma delas contradiria o meu posicionamento tradutório. Mas, identificar o discurso das personagens afrodescendentes com marcadores que remetam aos estereótipos de falas mais estigmatizadas do português brasileiro também inviabilizaria qualquer projeto ético de tradução, pois me levariam a incorrer no problema da paródia.

O fato é que há no livro de Guthrie diferença entre as falas divergentes da norma de uma personagem como John e do *hobo* branco, Heavy, por exemplo, e, antes de começar a traduzi-lo, pensei em marcar essa diferença de alguma forma. Para tanto, evitei usar palavras que remetessem a qualquer tipo de estereótipo e quis me valer majoritariamente de marcadores que representassem o VGB. Procurei, assim, preservar a equidistância dos discursos divergentes à norma do texto fonte no texto alvo. Contudo, durante a tradução, encontrei outras soluções, das quais tratarei na análise.

Boa parte dos elementos representando traços graduais do VGB utilizados em minha tradução são marcas fonéticas. Britto (2012) afirmou que, a despeito da grande ocorrência desses tipos de elementos nos diálogos divergentes da norma na literatura de língua inglesa, a limitação de seu uso na literatura brasileira desaconselharia sua utilização em traduções literárias, pois, “a boa marca da oralidade não deve causar estranheza, e o uso de marcas fonéticas que não as três ou quatro que se popularizaram terá a consequência indesejável de atrair a atenção do leitor, destruindo a delicada ilusão que é o efeito da oralidade” (2012, p. 92). Entretanto, demonstrei em minha dissertação (FAGUNDES, 2016) que marcas como essa vêm

sendo utilizadas há mais de dez anos em retraduições publicadas no país. De qualquer forma, apesar de concordar com Britto em relação às vantagens do uso de marcas morfossintáticas, creio ser possível se utilizar das fonéticas, especialmente quando elas representam esses traços do falar mais geral do brasileiro.

4.1 A TRADUÇÃO

A seguir, apresento uma amostra da tradução. A versão integral não foi disponibilizada tendo em vista uma publicação futura.

1	Chapter 1 SOLDIERS IN THE DUST	Capítulo 1 SOLDADOS NA POEIRA
2	<i>I could see men of all colors bouncing along in the boxcar. We stood up. We laid down. We piled around on each other. We used each other for pillows. I could smell the sour and bitter sweat soaking through my own khaki shirt and britches, and the work clothes, overhauls and saggy, dirty suits of the other guys. My mouth was full of some kind of gray mineral dust that was about an inch deep all over the floor. We looked like a gang of lost corpses heading back to the boneyard. Hot in the September heat, tired, mean and mad, cussing and sweating, raving and preaching. Part of us waved our hands in the cloud of dust and hollered out to the whole crowd. Others was too weak, too sick, too hungry or too drunk even to stand up. The train was a highball and had the right of way. Our car was a rough rider, called by hoboes a "flat wheeler." I was riding in the tail end where I got more dust, but less heat. The wheels were clipping it off at sixty miles an hour. About all I could hear above the raving and cussing and the roar of the car was the jingle and clink on the under side every time the wheels went over a rail joint.</i>	Via homens de todas as cores quicando pelo vagão. Levantávamos. Deitávamos. Nos empilhávamos, e usávamos uns aos outros como travesseiros. Sentia o cheiro azedo e acre do suor que empapava minha camisa cáqui e minhas calças, e as roupas de trabalho, jardineiras e ternos desgastados e sujos dos outros caras. Minha boca estava cheia de algum tipo de poeira cinzenta que cobria o chão em uma camada de uns três centímetros. Parecíamos uma gangue de cadáveres perdidos, voltando para o cemitério. Encalorados no clima de setembro, cansados, mal-humorados e loucos, xingando e suando, delirando e falando. Alguns de nós abanavam as mãos na nuvem de poeira e vociferavam contra todo o grupo. Outros estavam fracos, doentes, famintos ou bêbados demais até mesmo para ficarem em pé. O trem seguia à velocidade máxima e tinha a preferencial. Nosso vagão era um quebra-bunda, chamado pelos <i>hobos</i> de "roda quadrada". Eu viajava no final do vagão, onde havia mais poeira, mas menos calor. Estávamos rodando a cem quilômetros por hora. Tudo o que podia ouvir além da gritaria, dos insultos e da barulheira era o chacoalhar e tilintar lá de baixo, toda vez que as rodas passavam por cima de uma junção de trilho.
3	<i>I guess ten or fifteen of us guys was singing:</i>	Uns dez ou 15 de nós cantavam:
4	<i>This train don't carry no gamblers, Liars, thieves and big-shot rambles; This train is bound for glory, This train!</i>	Nesse trem não tem jogador Mentiroso, ladrão e andarilho figurão Esse trem, vai rumo à glória Esse trem
5	<i>"We would hafta git th' only goddam flat wheeler on th' whole dam train!" A heavy-set boy with a big-city accent was rocking along beside me and fishing through his overhauls for his tobacco sack.</i>	— A gente tinha que pegá a desgraça do único vagão roda-quadrada do trem! — Um garoto corpulento com sotaque da cidade grande balançava e vasculhava sua jardineira, buscando seu pacote de tabaco. Eu estava sentado a seu lado.

6	<i>"Beats walkin'!" I was setting down beside him. "Bother you fer my guitar handle ta stick up here in yer face?"</i>	— Mas melhor que andá! Se importa se a alça do meu violão ficá na tua cara?
7	<i>"Naw. Just long as yuh keep up th' music. Kinda songs ya sing? Juke-box stuff?"</i>	— Não. Desde que cê toque. Qué um cigarro? Que tipo de música canta? De juke-box?
8	<i>"Much oblige, just smoked." I shook my head. "No. I'm 'fraid that there soap-box music ain't th' kind ta win a war on!"</i>	— Agradecido, mas acabo de fumá um — respondi, balançando a cabeça. — Não. Acho que com essa música sabonete não dá pra ganhá uma guerra!
9	<i>"Little too sissy?" He licked up the side of his cigaret. "Wisecracky, huh?"</i>	— Muito fresca? — perguntou, lambendo o cigarro. — Sem graça, né?
10	<i>"Hell yes." I pulled my guitar up on my lap and told him, "Gonna take somethin' more'n a dam bunch of silly wisecracks ta ever win this war! Gonna take work!"</i>	— Certeza! — Coloquei meu violão no colo e disse: — Vai precisá de bem mais que um monte de música sem graça pra ganhá essa guerra! Vai dá trabalho!
11	<i>"You don't look like you ever broke your neck at no work, bud!" He snorted some fumes out of his nose and mashed the match down into the dust with his foot. "What th' hell do you know 'bout work?"</i>	— Não parece que cê já ralô no trabalho, cara! — vociferou, soltando fumaça pelas narinas e esmagando o fósforo na camada de poeira com o pé. — O que é que cê sabe de trabalho?
12	<i>"By God, mister, I work just as hard as you er th' next guy!" I held the ends of my fingers up in his face. "An' I got th' blisters ta prove it!"</i>	— Por Deus, senhor, eu trabalho duro como você, ou como qualqué ôtro cara! — Estiquei os dedos no rosto dele. — Tenho calo pra prová isso!
13	<i>"How come you ain't drafted?"</i>	— E por que não se alistô?
14	<i>"I never did get by those medical gents. Doctors and me don't see eye to eye."</i>	— Nunca me dei bem com os senhor da medicina. Os doutor e eu, um num olha na cara do outro.
15	<i>A blond-headed man about forty nudged me in the ribs with his elbow on my left side and said, "You boys talkin' about a war. I got a feelin' you're goin" to see a little spell of war right here in just a few minutes."</i>	Um loiro de uns 40 anos à minha esquerda me cutucou o peito com o cotovelo. — Cêis tão falando de guerra. Tô achando que vai rolar um pouco de guerra aqui daqui a alguns minutos.
16	<i>"Makes ya think so?" I looked around all over the car.</i>	— Por que cê acha isso? — Perguntei, dando uma olhada no vagão.
17	<i>"Boy!" He stretched out his feet to prop his self back up against the wall and I noticed he was wearing an iron brace on his leg. "They call me Cripple Whitey, th' Fight Spotter!"</i>	— Rapaz! — Ele esticou os pés para se levantar se escorando na parede, e notei que tinha um aparelho de ferro em sua perna. — Me chamam de Branquelo Coxo, o Saca-Briga.
18	<i>"Fight spotter?"</i>	— Saca-briga?

19	<i>"Yeah. I can spot a fist fight on the streets three blocks before I come to it. I can spot a gang fight an hour before it breaks out. I tip off the boys. Then they know how to lay their bets."</i>	— É. Eu consigo sacar uma briga de rua três quadras antes de eu chegar nela. Consigo ver uma briga de gangue uma hora antes de começar. Eu dou a dica pros caras, e aí, eles sabem em quem apostar.
20	<i>"Ya got a fight spotted now?"</i>	— E cê tá sacando uma briga agora?
21	<i>"I smell a big one. One hell of a big one. Be some blood spilt. Be about ten minutes yet."</i>	— Sinto o cheiro de uma grande. Uma puta duma grande. Vai ter sangue derramado. Vai começar em dez minutos.
22	<i>"Hey! Heavy!" I elbowed the big boy on my right. "Whitey here says he smells a big fight cookin!"</i>	— Ei! Grandão! — cutuquei o garoto corpulento à minha direita. — O Branquelo aqui disse que sentiu chêro de uma briga grande se armando!
23	<i>"Awwww. Don't pay no 'tention to that crippled rat. He's just full of paregoric. In Chicago we call 'im P. G. Whitey! I don't know what they call him here in Minnesota!"</i>	— Ahhhh! Não liga pr'esse rato manco. Ele tá cheio de paregórico. Em Chicago, nós chama ele de Branquelo P. G.! Num sei como eles chama ele aqui em Minnesota!
24	<i>"You're a goddam lyin' rat!" The cripple got up and swayed around on the floor in front of us. "Get up! I'll cave your lousy dam head in! I'll throw you out inta one of these lakes!"</i>	— Cê é um rato desgraçado e mintiroso! — O aleijado se esticou e gingou na nossa frente. — Levanta! Vou amassar tua cabeça desgraçada! Vou te atirar num desses lago!
25	<i>"Easy, boy, easy." Heavy put the sole of his shoe in Whitey's belly and held him back. "I don't wanta hit no cripple!"</i>	— Calma, menino, calma — disse o grandão, ao pôr a sola de seu sapato contra a barriga do Branco, detendo-o. — Num quero batê em alejado!
26	<i>"You guys watch out! Don't you stumble an' fall on my guitar!" I eased over a little. "Yeah! You are some fight spotter! If you spot a fight an' then it don't happen just when you said, why, you just pitch in and start one yer self!"</i>	— Ei caras, cuidado! Num vão cair em cima do meu violão! — disse, tentando fazer se acalmarem um pouco. — É claro que cê é um adivinha-briga! Se adivinha uma briga e ela não acontece, começa uma você mesmo!
27	<i>"I'll crack that box over your dam curly head!" The cripple made a step toward me, laughing and smearing cement dust down across his face. Then he sneered and told me, "Goddam right! Hell yes! I'm a bum! I gotta right ta be. Look at that gone leg. Withered away! You're too dam low down an' sneakin' to make an honest livin' by hard work. Sonofabitch. So you go into a saloon where th' workin' stiffs hang out, an' you put down your kitty box an' play for your dam tips!"</i>	— Vou quebrar essa caixa na tua maldita cabeça crespa! — O aleijado avançou em minha direção, rindo e esfregando pó de cimento em sua face. E então, vociferou: — Isso mesmo! Sou um vagabundo! Tenho direito de ser. Veja só o que restou dessa perna. Ela murchou! Cê é baixo demais e covarde pra ter um ganha-pão honesto com trabalho duro. Filhodaputa. Então, cê vai num bar onde os trabalhador se diverte, pega tua caixa de marica e toca por uma porcaria de trocado!
28	<i>I told him, "Go jump in one of these lakes!"</i>	— Vá pular num desses lago! — eu disse.
29	<i>"I'm settin' right there!" He pointed at my guitar in my lap. "Right, by God, on top of you!"</i>	— Vou sentar bem aí! — apontou para o violão em meu colo. — Por Deus, bem em cima de você!

30	<i>I grabbed my guitar and rolled over three or four other fellows' feet and got out of Whitey's way just as he turned around and piled down backwards yelling and screaming at the top of his lungs. I stumbled through the car trying to keep my balance and hold onto my guitar. I fell up against an old man slumped with his face rubbing up against the wall. I heard him groan and say, "This is th' roughest bastardly boxcar that I ever swung into."</i>	Peguei o violão e passei por cima dos pés de três ou quatro sujeitos, saindo do caminho de Branquelo bem quando ele se virou e se jogou de costas contra mim, gritando alto. Cambaleei pelo vagão, tentando manter o equilíbrio e a viola na mão. Tropecei em um velho em pé e todo encolhido que esfregava o rosto na parede. Ele disse: — Esse é o vagão mais desgraçado e detonado em que eu viajei.
31	<i>"Why doncha lay down?" I had to lean up against the wall to keep from falling. "How come ya standin' up this a way?"</i>	— Por que não se senta? — Tive que me escorar na parede para não cair. — Por que fica em pé desse jeito?
32	<i>"Rupture. It rides a little easier standin' up."</i>	— Hérnia. Dói um pouco menos viajá em pé.
33	<i>Five or six guys dressed like timberjacks brushed past us cussing and raving.</i>	Cinco ou seis sujeitos vestidos como lenhadores passaram por nós reclamando e bradando:
34	<i>"I can't stand this dust no longer!" "Out of our way, men!" "Let us by! We want to get to the other end of the car!" "You birds won't be no better off in th' other end!" I hollered at them. The dust stung the roof of my mouth. "I tried it!"</i>	— Não aguento mais essa poeira! — Sai da frente, turma! — Deixa a gente passar! Queremos ir pro outro lado do vagão! — Cês num vão ficar melhor no outro lado! — berrei. A poeira pinicava o céu de minha boca. — Eu já fiz isso!
35	<i>A big husky gent with high boots and red wool socks rolled back on a pair of logger's britches stopped and looked' me over and asked me, "Who in the hell are you? Don't you think I know how to ride a boxcar, sonny? I'm gettin' out of this wind!"</i>	Um senhor grande e rude, com botas altas e meias vermelhas de lã dobradas por cima de calças de lenhador, se aproximou e me encarou. — Que diabo é você? Acha que eu não sei andar num vagão, meu filho? Eu tô é saindo desse vento!
36	<i>"Go ahead on, mister, but I'm tellin' ya, ya'll burn up back in that other end!" I turned again to the old man and asked him, "Anything I can do ta help ya?"</i>	— Vá em frente, senhor, mas eu tô te dizendo, vai se queimá lá no outro lado! — Virei-me para o velho e perguntei: — Posso te ajudá com alguma coisa?
37	<i>"Guess not, son." I could see by the look on his face that the rupture was tying him up in knots. "I was hopin' ta ride this freight on in home tonight. Chicago. Plumber there. But looks like I'll have ta get off at the next stop an' hit the highway."</i>	— Acho que não, filho. — Podia ver pela sua expressão que a hérnia estava o deixando preocupado. — Eu achava que ia chegar em casa hoje à noite com esse trem. Chicago. Sou encanador lá. Mas parece que eu vou ter que descer na próxima parada e pegar a estrada.
38	<i>"Purty bad. Well, it ain't a dam bit lonesome in here, is it?"</i>	— Que porcaria. Ninguém se sente sozinho aqui, né?
39	<i>"I counted sixty-nine men in this car."</i>	— Contei 69 homens nesse vagão.

40	<i>He squinted his eyes and gritted his teeth and doubled over a little farther.</i>	Ele fechou os olhos, apertou os dentes e se dobrou um pouco mais.
41	<i>"Might be, I counted wrong. Missed some of th' ones layin' down or counted some of them twice. Pretty close ta sixty-nine though."</i>	— Vai ver eu contei errado. Deixei alguns que tão deitado de fora, e posso ter contado outros duas vezes. Mas é bem perto de 69.
42	<i>"Jest like a car load of sheep headed fer th' packin` house." I let my knees bend in the joints a little bit to keep the car from shaking me to jelly.</i>	— Parece um vagão cheio de ovelha indo pro abate. — Deixei os joelhos se dobrarem um pouco para diminuir o balanço do trem.
43	<i>A long tall Negro boy walked up and asked us, "You men know what's makin' our noses burn?" He was wearing a pair of work shoes that looked like they had seen Civil War service. "Eyes, too?"</i>	Um rapaz negro alto se aproximou e perguntou: — Sabe o que tá fazendo o nariz queimá? — Ele usava um par de sapatos que pareciam da Guerra Civil. — E que tá queimano o olho também?
44	<i>"What?" I asked him.</i>	— O quê? — perguntei.
45	<i>"Cement dust. This heah cah wuz loaded down wid sack cement!"</i>	— Pó de cimento. Esse carro aqui tava cheio de saco de cimento!
46	<i>"Shore 'nuff?"</i>	— Tem certeza?
47	<i>"I bet I done sucked in three sacks of th' damn stuff!" He screwed his face up and mopped across his lips with his hands.</i>	— Acho que já respirei três sacos dessa desgraça! — Disse, torcendo o rosto e limpando os lábios com suas mãos.
48	<i>"I've breathed in more'n that! Hell, friend! You're talkin' ta a livin', breathin' stretch of concrete highway!"</i>	— Olha que eu já respirei mais que isso! Vixe, amigo! Cê tá falando com a estrada em pessoa, já tô todo cimentado!
49	<i>"Close as we is jammed an' packed in heah, we'z all gonna be stuck 'n' cemented together time we git outta dis hot box."</i>	— Do jeito que tamo exprimido aqui, vamo ficá grudado e cimentado tudo junto quando chegá a hora de saí dessa porcaria.
50	<i>"Boys," the old man told both of us, "I hope we don't have no trouble while I'm in here. If somebody was ta fall on me or push me around, this rupture, I know, it would kill me."</i>	— Meninos, — disse o velho — espero que não aconteça nenhuma bronca enquanto tô aqui. Se alguém cair em mim ou me empurrar, essa hérnia, eu sei que ela vai me matar.
51	<i>"I'll he'p see to it dat nobody don't push nobody on topa you, mistah."</i>	— Num vô deixá ninguém empurrá ninguém em cima de você, senhor.
52	<i>"I'll break 'em of th' habit," I told both of them. "What time of day is it? Must be fightin' time?" I looked around at the two.</i>	— Vou tirá a vontade deles — disse a ambos. — Que horas são? Já é a hora da briga? — Perguntei, mirando-os.

53	<i>"Mus' be 'roun' about two or three o'clock," the Negro boy told me, "jedgin' from that sun shinin' in th' door. Say! What's them two boys doin' yondah?" He craned his neck.</i>	— Deve sê lá por duas ou três horas, — disse o garoto negro — pelo brilho do sol na porta. Ei, o que aqueles dois meninos tão fazeno ali? — perguntou, alongando o pescoço.
54	<i>"Pourin` somethin' out of a bottle," I said, "right by that old colored man's feet. What is it?"</i>	— Derramando alguma coisa de uma garrafa, bem nos pé daquele senhor de cor. Que é? — perguntei.
55	<i>"Wettin` th' cement dust wid it. Strikin` a match now."</i>	— Tão molhano a poêra de cimento. Agora tão riscano um fósforo.
56	<i>"Gasoline!"</i>	— Gasolina!
57	<i>"Ol` man's 'sleep. They's givin' 'im de hot foot!"</i>	— O velho tá durmino. Tão esquentano o pé dele!
58	<i>The flame rose up and burned in a little spot about the size of a silver dollar. In a few seconds the old man clawed at the strings of his bundle where he was resting his head. He kicked his feet in the dust and knocked little balls of fire onto two or three other men playing some poker along the back wall. They fought the fire off their clothes and laughed and bawled the kids and the old man both out.</i>	A chama cresceu e queimou uma área de um pequeno círculo do tamanho de um dólar de prata. Em poucos segundos, o velho agarrou os barbantes do embrulho em que mantinha sua cabeça. Ele chutou a poeira e acabou arremessando pequenas bolas de fogo em dois ou três homens que jogavam pôquer, encostados na parede. Estes apagaram o fogo em suas roupas entre risadas, e xingaram os garotos e o senhor.
59	<i>"Hey! You old bastard! Quit bustin' up our card game!"</i>	— Ei, velho desgraçado! Pare de estragá nosso jogo de carta!
60	<i>I saw one of the men draw back to hit the old man. Another player was grinning and laughing out to the whole crowd, "That wuz th' funniest dam sight I ever seen!"</i>	Notei que um deles se preparava para socá-lo. Outro jogador sorria e gargalhava, voltando-se para todo o bando do vagão, dizendo: — Essa foi a cena mais engraçada que eu já vi!
61	<i>The two boys, both dressed in overhauls, walked back through the crowd, one holding out the half-pint bottle.</i>	Os dois garotos, vestindo jardineiras, voltaram a se misturar com o grupo. Um deles segurava uma garrafa pequena.
62	<i>"Drinka likker, men? Who wantsa drinka good likker?" The boy with the bottle shoved it up under my nose saying, "Here, mister music man! Take a little snort! Then play somethin' good an' hot!"</i>	— Bebida, gente? Quem qué bebê bebida da boa? — O sujeito com a garrafa a passou pelo meu nariz. — Aqui ó, senhor violêro! Dá uma cherada! E daí toca uma coisa boa e quente!
63	<i>"I been a needin' a little drink ta ease me on down ta Chicago."</i>	— Tô precisando de um drinque pra relaxá até Chicago.

64	<i>I wiped my hand across my face and smiled around at everybody. "I shore thank ya fer thinkin' 'bout me." I took the bottle and smelled of the gasoline. Then I sailed the bottle over a dozen men's heads and out of the door.</i>	Limpei o rosto com a mão e sorri. — Brigado por pensá em mim. Peguei a garrafa e senti o cheiro da gasolina. Depois, arremessei-a por cima das cabeças de todos, em direção à porta do vagão.
65	<i>"Say, stud! Who daya t'ink youse are? Dat bottle was mine, see?" He was a boy about twenty-five, wearing a flop hat soaked through with some kind of dime-store hair oil. He braced his self on his feet in front of me and said again, "Dat bottle was mine!"</i>	— Ei, machão! Quem cê pensa que é? Aquela garrafa era minha, viu? — Era um garoto de cerca de 25 anos, e usava um chapéu de pescador embebido em algum tipo de óleo de cabelo de terceira categoria. Ele firmou os pés diante de mim e repetiu: — Aquela garrafa era minha!
66	<i>"Go git it." I looked him straight in the eye.</i>	— Então vai buscá — eu disse, encarando-o.
67	<i>"Whattaya tryin' ta pull?"</i>	— Que é que tá querendo?
68	<i>"Well, since yer so interested, I'll jest tell ya. See, I might wanta lay down after while an' git a little sleep. I don't wanta wake up with my feet blistered. 'Cause then, dam yer hide, I'd hafta throw ya outta this door!"</i>	— Bom, já que tá tão interessado, vou te dizê. Sabe, eu posso querê me deitá mais tarde e dormir um pouco. Não quero acordá com meus pé queimado. Porque se isso acontecê, vou tê que te jogá pra fora dessa porta!
69	<i>"We was gonna use dat gas ta start a fire ta cook wid."</i>	— Ele ia usá a gasolina pra fazê fogo e cozinhá — disse o outro.
70	<i>"Ya mean ta git us all in jail with."</i>	— Cozinhá, cê quer dizer, nos colocá na cadeia...
71	<i>"I said cook an' I mean cook!"</i>	— Eu disse cozinhá, e quero dizê cozinhá!
72	<i>Then my colored friend looked the two boys over and said, "You boys, how long you been goin' 'roun' cookin' people's feet?"</i>	Meu amigo de cor fitou os garotos: — Desde quano cês tão cozinhando o pé de gente por aí?
73	<i>"Keep outta dis! Stepinfetchit!"</i>	— Não se meta, <i>Stepinfetchit</i> ⁶⁵ !
74	<i>"You cain't call me dat an' git by wid it, white boy!"</i>	— Cê num pode me chamá disso e ficá numa boa, menino branco!
75	<i>I put my shoulder against the colored boy and my hand against the white boy's arm, and told them, "Listen, guys! Goddamit! No matter who's mad at who, we jest cain't start a fight of no kind on this freight! These big Burlington dicks'll jail th' whole bunch of us!"</i>	Coloquei o ombro contra o garoto de cor e segurei o braço do branco com a mão, dizendo: — Escutem, caras! Maldição! Num importa quem tá brabo com quem, nós não podemos começá uma briga de nenhum tipo nesse trem! Esses desgraçado da Burlington ⁶⁶ vão prendê todos nós!

⁶⁵ Referência ao ator Lincoln Theodore Monroe Andrew Perry, conhecido na década de 1930 por seu personagem *Stepin Fetchit*. Foi o primeiro ator negro nos Estados Unidos a ter destaque em filmes, e o primeiro financeiramente bem-sucedido. Aqui, o nome *Stepinfetchit* é usado de forma pejorativa, já que o personagem criado por Perry era chamado de "o homem mais preguiçoso do mundo".

⁶⁶ Referência à empresa ferroviária The Burlington Northern Railroad, que operava no país.

76	<i>"Yaaa. Skeerd!"</i>	— Ah! Corta essa!
77	<i>"You're a dam liar! I ain't afraid of you ner twenty more like ya! But do you know what would of happened if these railroad bulls shook us down ta look at our draft cards, an` found you with that bottle of gasoline on ya? It'd be th' lockup fer you an' me an' all of th' rest of us!"</i>	— Seu mentiroso maldito! Não tenho medo de você, e nem de 20 do teu tipo! Mas sabe o que ia acontecê se esses cara da ferrovia fosse ver nossos cartão de recrutamento, e descobrissem aquela garrafa de gasolina contigo? Ia sê prisão pra mim e pra você, e pra todo o resto!
78	<i>The old man with the rupture bit his lips and asked me, "Son, do you suppose you could get one of the men to move up out of the door and let me try to get a little breath of that fresh air? I feel like I've just got to get a little air."</i>	O velho da hérnia mordeu os lábios e me perguntou: — Filho, você acha que dá pra fazer um dos homens saírem da frente da porta e me deixar respirar um pouco de ar fresco? Acho que tô precisando de um pouco.
79	<i>The colored boy held the old man up while I walked over to the door and tapped a nice healthy-looking boy on the back.</i>	O garoto de cor levantou o velho, enquanto chamei a atenção de um rapaz com jeito de ser saudável.
80	<i>"Would you mind lettin' this old man ride in yer place there in th' door fer a little while? Sick. Rupture trouble."</i>	— Será que daria pra cê deixá esse velho viajá no teu lugar na porta, um pôco? Tá doente. Problema de hérnia.
81	<i>"Not at all." The boy got up and set down back where the old man had been standing. He acted friendly and hollered at us, "I think it's about time we took turns ridin' in the doors. Let everybody have a whiff of that fresh air!"</i>	— Sem problema. — O garoto se levantou e sentou onde o velho tinha estado. Ele foi amigável. — Acho que a gente devia fazê rodízio nas portas. Daí todo mundo podia ter um pouco de ar fresco!
82	<i>Almost everybody in the car rolled over or stood up and yelled, "Hell yes!" "Turn about!" "I'm ready." "Too late, boys, I been dead an' buried in solid cement for two hours!" "Gimme air!" "Trot out yer frash airr!"</i>	Quase todo mundo no vagão se manifestou: — É isso aí! — Rodízio! — Minha vez! — Tarde demais, turma, tô morto e enterrado em cimento duro faz duas horas! — Quero ar! — Libera esse ar fresco aí!
83	<i>Everybody mumbled and talked, and fifteen or twenty men pushed their way through the others to stand close to the doors, hoping to be first.</i>	Todos começaram a falar, e 15 ou 20 homens abriram caminho entre os outros para ficarem perto das portas, cada um esperando ser o primeiro.
84	<i>Heavy walked through a bunch of them saying,</i>	Grandão atravessou o caminho de alguns deles.
85	<i>"Watch out. Men, let this Negro boy through with this old man. He's sick. He's needin' air. Back up a little. Make room."</i>	— Atenção. Gente, deixa o garoto negro passar com esse velho. Ele tá doente. Tá precisando de ar. Se afastem, abram um pouco de espaço aí.
86	<i>"Who'n th' hell are you? Tubba lard! Dictater 'round here?" one old boy popped off.</i>	— Que diabo é você, monte de banha, dando uma de ditador por aqui? — disse um coroa.

87	<i>Heavy started for the man, but he slipped back in through the crowd.</i>	Grandão avançou em sua direção, mas o sujeito sumiu no meio da turba.
88	<i>"All of you men get up! Let a new bunch get cooled off! Where's the old man that the boys put the hot foot on a few minutes ago? There you are! Hey! Come on! Grab yourself a hunk of this nice, fresh, cool climate! Set right there! Now, who's to be next?"</i>	— Levantem-se! Deixem outros se refrescarem! Onde é que tá o velho que teve o pé queimado? Aí! Vem cá! Aproveita esse clima fresco e frio! Senta aí! E agora, quem é o próximo?
89	<i>A red-eyed vino drunkard took a man by the feet and pulled him along the deck to the door. "My buddy. Ain't said a word since I loaded 'im in last night in Duluth. Bummed th' main stem fer two bits, then he scooped his flue."</i>	Um bêbado de olhos vermelhos segurou um homem pelos pés e o arrastou até a porta. — Meu camarada aqui num falou uma palavra desde que carreguei ele pra cá ontem à noite, em Duluth. Arranjô duas moeda mendigando, e daí botô nos cano.
90	<i>A Mexican boy rubbed his head and got up from somewhere along the wall. He drank half of a quart vinegar jug of water and then sailed the bottle out the door. Then he set down and hung his feet out the door and rode along holding his head in his hands vomiting into the wind. In each door there was room for five men. The first ten being sick and weakly, we let them ride for about half an hour. Then they got up and ten more men took their seat for only fifteen minutes.</i>	Um garoto mexicano coçou a cabeça e se levantou de um lugar perto da parede. Ele bebeu metade de uma garrafa de um litro de vinagre cheia de água e depois a arremessou para fora do vagão, pela porta. Sentou-se, com os pés para fora, e segurou a cabeça enquanto vomitava no vento. Em cada porta, havia espaço para cinco homens. Como os primeiros dez estavam doentes e fracos, deixamos que ficassem nelas por meia hora. Em seguida, levantaram-se e outros dez se sentaram lá por apenas 15 minutos.
91	<i>I was watching a bunch of men hold their fingers to their lips and shush each other to keep quiet. Every one of them haw-hawing and tittering under their breath and pointing to a kid asleep on the floor. He was about twenty. Little white cap from the ten-cent store, a pair of old blue washed-out pants, shirt to match, a set of dirty heels caked over with the dust of many railroads, and a run-over pair of low-cut shoes. He was hugging his bed roll and moving his lips against the wool blanket. I saw him dig his toes in the dust and kiss the bundle.</i>	Vi um grupo com seus dedos nos lábios, dizendo uns aos outros para ficarem quietos. Continham os risos, apontando para um garoto que dormia no chão. Ele tinha uns 20 anos. Usava um boné branco de loja de dez centavos, um par de calças azuis desbotadas, uma camisa combinando, e um par de sapatos velhos de cano baixo, com solas sujas, cobertas com a poeira de muitas ferrovias. Estava abraçado ao seu saco de dormir e passava os lábios na manta de lã. Vi-o enfiando os pés na poeira, enquanto beijava a trouxa.
92	<i>I walked over and put my foot in the middle of his back and said, "Wake up, stranger. Git ya some fresh air there in th' door!"</i>	Aproximei-me dele, e coloquei meu pé no meio de suas costas. — Acorda, cara. Venha tomá um pôco de ar fresco na porta!
93	<i>The men cackled and rolled in the dirt. They rared back and forth slapping their hands against their legs.</i>	Os homens tagarelavam e rolavam na sujeira. Contorciam-se para frente e para trás, espalmando as mãos nas pernas. Um deles ria como um macaco, e cantava ainda pior que um:

94	<i>"Ddrreeeeeeaaaammming of youuuu with your eyes so bluue!" One man was grinning like an ape and singing worse than that.</i>	— Sonhandoooooo, com voceeeeeeeeê, e os teus zóio azuuuuu! ⁶⁷
95	<i>"What's th' boy dreamin' about so purty, music man?" another big guy asked me with his tongue in his cheek and eyes rolling.</i>	— Co'quê esse menino ta sonhando de tão bom, homem-música? — perguntou outro grandão, sorrindo e revirando os olhos.
96	<i>"Leave th' boy alone," I told him back. "What th' hell do you dream about, freight trains?"</i>	— Deixem o garoto em paz — respondi. — E com o que cê sonha? Por acaso sonha com trem de carga?
97	<i>I set down with my back against the wall looking all through the troubled, tangled, messed-up men. Traveling the hard way. Dressed the hard way. Hitting the long old lonesome go.</i>	Sentei e me encostei na parede, observando o bando confuso, emaranhado e bagunçado de homens diante de mim. Eles viajavam na dureza, se vestiam na dureza e seguiam seu longo e solitário caminho.
98	<i>Rougher than a cob. Wilder than a woodchuck. Hotter than a depot stove. Maddier than nine hundred dollars. Arguing worse than a tree full of crows. Messed up. Mixed-up, screwed-up people. A crazy boxcar on a wild track. Headed sixty miles an hour in a big cloud of poison dust due straight to nowhere.</i>	Mais ásperos que um sabugo. Mais selvagens que uma marmota. Mais quentes que um fogão de depósito. Mais doidos do que novecentos dólares. Fazendo mais barulho do que uma árvore cheia de corvos. Gente bagunçada e danada. Um vagão louco em trilhos ferozes. Viajando a cem quilômetros por hora em uma grande nuvem de poeira venenosa, indo diretamente a lugar nenhum.
99	<i>I saw ten men getting up out of the door and I took my guitar over and set down and stuck my feet out. The cold air felt good whipping up my pants leg. I pulled my shirt open to cool off across my waist and chest. My Negro friend took a seat by my side and told me, "I reckon we's 'bout due some frash air, looks like."</i>	Dez homens se levantaram e saíram da porta. Apanhei meu violão e me sentei, colocando meus pés do lado de fora. O ar frio soprava gostoso nas pernas das calças. Abri a camisa para refrescar a cintura e o peito. Meu amigo negro se sentou ao meu lado e disse: — Acho que távamos precisano dum ar fresco, parece.
100	<i>"Jest be careful ya don't use it all up," I kidded back at him. I held my head in the wind and looked out along the lake shoreline with my ear cocked listening to the men in the car.</i>	— Só cuide pra não usá todo ele — brinquei. Pus minha cabeça no vento e observei a margem do lago, com um ouvido atento aos homens no vagão.
101	<i>"You're a lyin' skunk!" one was saying. "I'm just as hard a worker as you are, any old day!"</i>	— Seu gambá mentiroso — ouvi um dizer. — Sou tão trabalhador quanto você!
102	<i>"You're a big slobbery loafin' heel!"</i>	— Cê é um grande vagabundo babão!
103	<i>"I'm th' best dadgum blacksmith in Logan County!"</i>	— Sô o melhor ferrero no Condado de Logan!

⁶⁷ *Ddrreeeeeeaaaammming of youuuu with your eyes so bluue!* — verso da canção *Broken Hearted Lover*, do grupo The Carter Family.

104	<i>"You mean you use ta was! You look like a lousy tramp ta me!"</i>	— Cê diz, era! Pra mim, cê parece um desgraçado dum mendigo!
105	<i>"I c'n put out more manly labor in a minnit then you kin in a month!"</i>	— Posso trabalhá duro num minuto o que você trabalha num mês!
106	<i>"Hay, there, you sot! Quit spittin' on my bed roll!"</i>	— Ei, seu bebum! Para de cuspir no meu saco de dormir!
107	<i>"Yeah! Yeah! I know! I'm woikin' stiff, too, see? But I ain't no good here! Yeah! I woiked thirteen years in th' same weave room! Breakout fixer on th' looms! Poil Harbor comes along. Big comp'ny gits alla de war orders. My place is a little place, so what happens? Just like dat! She closes down. An' I'm out on de freights. But I ain't nuttin' when I hit th' freights. Takes it all outta me. Nuttin`. But a lousy, dirty tramp!"</i>	— Sim, sim eu sei! Também sô um trabalhador, mas aqui não sô nada! Pois é! Trabalhei 13 ano na mesma sala de tecer! Consertava os tear, mas então veio Póil Harbor. Uma empresa grande pegô todas as encomenda de guerra. Meu lugar era pequeno, e aí o que acontece? De uma hora pra otra, ele fecha! E agora tô nos trem. Mas eu num sô ninguém quando pego eles. Eles tira tudo de mim. Aqui num sô nada, só um vagabundo sujo!
108	<i>"If you're such a good weaver, mister, you can come back here and sew up my drawers! Ha! Ha! Ha!"</i>	— Se você é um tecelão tão bom, cara, chega aqui e costura minha cueca! Hehehehehe!
109	<i>"Fancy pants! Whoooooee!"</i>	— Que calça chique! Eiaaaa!
110	<i>"I plowed th' straightest row of corn in Missouri three year ago!"</i>	— Faz três ano que eu arava a filêra de milho mais reta do Missouri!
111	<i>"Yaaa! But, mister big shot, dey don't grown no corn in dese here boxcars, see! Yaaa! Dat's de last bitta woik yez ever done!"</i>	— Ah! Mas ô, figurão, não tem plantação de milho nesses vagão aqui, tá veno? Isso foi o último trabalho que cê fez!
112	<i>"No Swede cut much timber as me, Big Swede! I cutta 'nuff of that white pine ta build up da whole town!"</i>	— Não tem sueco que corte mais madeira que eu, o Suecão! Cortei tanto daquele pinho branco que dava pra fazê uma cidade intêra com ele!
113	<i>"Quiet down! You dam bunch of liars, you! Blowin' off at yer head what all you can do! I hear this talk all up and down these railroads! You had a good job somewhere once or twice in your life, then you go around blabbin' off at your mouth for fifteen years! Tellin' people what all kinds of wonders you done! Look at you! Look at your clothes! All of the clothes in this car ain't worth three dollars! Look at your hands! Look at your faces! Drunk! Sick! Hungry! Dirty! Mean! Onery! I won't lie like you rats! An` I got on the best suit of clothes in this car! Work? Me work? Hell, no! I see somethin' I want, an' I just up an' take it!"</i>	— Calem a boca! Bando de mentiroso duma figa! Fazer alarde é tudo o que vocês conseguem! Escuto esse papo em toda essa ferrovia! Você tinha um bom trabalho não sei onde uma ou duas vezes na vida, e depois ficou tagarelando sobre ele por mais 15 anos! Fica aí falando todos os tipos de maravilha que fez! Olha pra você! Olha pras tuas roupas! Todas as roupas desse vagão juntas num valem três dólar! Olha as tuas mãos! Olhem os teus rostos! Bêbados! Doentes! Famintos! Sujos! Malvados! Rabugentos! Eu num vou me deitar como vocês, ratos! E eu tenho as melhores roupas desse vagão! Trabalhar? Eu, trabalhar? De jeito nenhum! Se eu vejo alguma coisa que eu quero, vou lá e pego!

114	<i>Looking back over my shoulder, I saw a little man, skinny, puny, shaking like he had a machine gun in his hands, raise up on his knees from the other end of the car and sail a brown quart bottle through the air. Glass shattered against the back of the well-dressed man's head. Red port wine rained all over me and my guitar and twenty other men that tried to duck. The man in the suit of clothes keeled over and hit the floor like a dead cow.</i>	Olhei para trás e vi um homem pequeno, magro, franzino, tremendo como tivesse uma metralhadora nas mãos, que ficou de joelhos na outra extremidade do vagão e arremessou uma garrafinha marrom. O vidro se despedaçou na parte de trás da cabeça do bem-vestido. Vinho do Porto vermelho choveu em mim e em meu violão, e também em 20 outros que tentaram evitá-lo. O homem dos trajes capotou no chão como uma vaca morta.
115	<i>"I got my papers! I got my job already signed up!" The guy that slung the bottle was tromping through the car patting his chest and preaching. "I had a brother in Pearl Harbor! I'm on my way right this minute to Chicago to go to work rollin' steel to lick this Hitler bunch! I hope the gent with the nice suit on is restin' comfortable! But I ain't apologizing to none of you! I throwed that bottle! Want to make anythin' out of it?"</i>	— Tô com meus papéis! Já tô contratado! — O sujeito da garrafinha marchou pelo vagão, batendo no peito e se vangloriando. — Eu tinha um irmão em Pearl Harbor! Estou agora mesmo a caminho de Chicago pra trabalhar laminando aço pra acabá com essa turma do Hitler! Espero que o cavaleiro de terno bonito ‘teja descansando no conforto. Mas eu num vô pedir desculpa pra nenhum de vocês! Eu que joguei a garrafa! Vai fazê alguma coisa ‘causa disso?
116	<i>He shook both fists and stood there looking at all of us.</i>	Ele agitou os pulsos no ar e ficou ali, nos olhando.
117	<i>I wiped my hands around over me where the wine was spilled. I saw everybody else was picking chips of glass out of their clothes and mumbling amongst themselves. "Crazy lunatic." "Hadn't ought ta done that." "Might of missed 'im, hit one of us."</i>	Passei as mãos onde o vinho tinha caído. Todos estavam tirando cacos de vidro de suas roupas e resmungando uns com os outros. — Que lunático maluco. — Não podia tê feito isso. — Se tivesse errado ele, era na gente.
118	<i>The mumble got loud and broke into a crack like zigzag lightning. Little bunches of men circled around arguing. A few guys walked from bunch to bunch preaching over other fellows' shoulders. At the side of me a husky-looking man got up and said,</i>	O murmúrio de reclamações ficou alto e explodiu como relâmpago. Pequenos grupos discutiam, em círculos. Alguns iam de grupo em grupo e falavam sobre os ombros dos outros. No meu lado, um sujeito de aparência rude se levantou e disse:
119	<i>"What all he says about Pearl Harbor and all is okay, men, but still he hadn't ought to have thrown that wine bottle. I'm going to walk back there and kick his rear good and proper just to teach him a lesson!"</i>	— Tudo o que ele diz sobre Pearl Harbor e tudo mais está oquei, gente, mas mesmo assim ele não devia ter arremessado aquela garrafa de vinho. Vou lá dar um chute bem dado no traseiro dele, só pra ensinar uma lição!
120	<i>Then from somewhere at my back a half-breed Indian boy dove out and tackled the husky man around the ankles and they tangled into a knot and rolled around over the floor, beating, scratching, and clawing. Their feet kicked other men in the face and other men kicked them back and jumped into the fight.</i>	E então, vindo de algum lugar às minhas costas, um índio mestiço agarrou o sujeito rude pelos tornozelos, e eles se entrelaçaram como em um nó, rolando pelo chão e se socando, se arranhando e se machucando. Seus pés acertaram os rostos de outros homens, e estes revidaram com mais chutes, e entraram na briga.
121	<i>"You're not gonna hurt that little fella!"</i>	— Cê num vai machucá aquele baixinho!

122	<i>"I'll kill you, Indian!"</i>	— Vou te matar, índio!
123	<i>"Hey! Watch who th' hell you're kickin'!"</i>	— Ei! Olha só quem cê tá chutando!
124	<i>Heavy split through the car knocking men out of his way hollering.</i>	Grandão atravessou o vagão, empurrando quem estava em seu caminho, gritando:
125	<i>"Hey! Cut it! Cut!"</i>	— Ei! Para! Para!
126	<i>"You fat pimp, keep outta dis!" A dirty looking, dark-complected man was pulling a little oily cap down over his eyes and making for Heavy.</i>	— Seu cafetão gordo, num se meta! — disse um moreno escuro de aparência suja, enquanto colocava seu boné oleoso nos olhos e ia na direção dele.
127	<i>Heavy grabbed him by the throat and busted the back of his head up against the wall about a dozen times cussing, "I'll teach you that you cain't call no decent man a pimp! You snaky-looking hustler!"</i>	Grandão o agarrou pela garganta e bateu a parte de trás de sua cabeça contra a parede uma dúzia de vezes, vociferando: — Pois vô te ensiná que num pode chamá um homem decente de cafetão, seu putto desgraçado!
128	<i>All down the line it started and spread, "You said I wouldn't work fer my livin', huh? I'll bat your eyes out!"</i>	Por todos os lados, a coisa começou e se espalhou. — Cê diz que eu num trabalho pra me sustentá, é? Vô tirá teus olho da tua cara!
129	<i>"Who wuz it yez called da loafer?"</i>	— Quem cê chamô de preguiçoso?
130	<i>Shirts and pants ripped and it sounded like everybody was getting their duds tore off them.</i>	Camisas e calças foram rasgadas e parecia que os trapos estavam sendo todos despedaçados.
131	<i>"I didn't lak ya dam looks frum da very start!"</i>	— Num gostei da tua cara desd'o começo!
132	<i>Five and then ten other couples dove in.</i>	Primeiro cinco, e depois dez entraram na briga.
133	<i>"Where's that low-life bastid that called me a bum?"</i>	— Cadê aquele lixo dum desgraçado que me chamô de vagabundo?
134	<i>Men walked up and down the car pushing other men off of their feet, heaving others to one side, looking at the few that was still riding along on the floor.</i>	Homens andavam de um lado para o outro do vagão, empurrando uns, jogando outros para o canto, de olho nos poucos que ainda viajavam sentados no chão.
135	<i>"They're goin' an' blowin'!"</i>	— Eles vão passando e socando!
136	<i>"'There ye air, ye foul-mouth cur, you!"</i>	— Toma essa então, seu boca suja!
137	<i>I saw six or eight reaching down and grabbing others by their shirt collars, jerking them to the middle of the floor. Fists sailing in the air so fast I couldn't see which fist was whose.</i>	Notei alguns chegando e pegando os outros pelos colarinhos da camisa, empurrando-os para o meio do vagão. Punhos cortavam o ar tão rápido que não pude ver de quem eram.

138	<i>"I knowed you was nuthin' but a lousy chiselin' snake when I first seen yuh climb on this train! Fight! Goddam yuh! Fight!"</i>	— Eu sabia que cê era só um malandro desgraçado quando te vi subir no trem! Vem! Seu miserável, Vem!
139	<i>Shoe soles cracked all around over the car and heads banged against the walls. Dust flew up in the air as if somebody was dumping it in with trucks.</i>	Solas de sapato cantaram pelo vagão e cabeças acertaram as paredes. A poeira voava pelo ar, como a tivessem descarregado lá dentro com caminhões.
140	<i>"I'm a tramp, am I?"</i>	— Então eu sou um vagabundo, é?
141	<i>Men's heads bobbed around in the dust like balloons floating on the ocean. Most everybody shut their eyes and gritted their teeth and swung wild haymakers up from the cement and men flattened out on the floor. Water bottles flew through the air and I could see a few flashes that I knew was pocketknife blades. Lots of the men jerked other men's coats up over their heads to where they couldn't see nor use their arms, and they fought the air like windmills, blind as bats. A hard fist knocked a fellow stumbling through the dust. He waved his hands trying to keep balanced, then fell, spilling all kinds of junk and trash out of his pockets over five or six other men trying to keep out of the fight. For every man who got knocked down, three more jumped up and roared through the mob</i>	Cabeças balançavam no meio daquele pó como balões flutuando no oceano. Quase todos estavam de olhos fechados e rangiam os dentes. Davam golpes diretos desde o cimento, e outros se estiravam no assoalho. Garrafas de água voavam e vi coisas reluzentes que eu sabia serem lâminas de canivetes. Muitos puxavam os casacos dos outros para cima de suas cabeças para que não conseguissem ver, e nem usassem os braços, e então, estes ficavam lutando contra o ar como moinhos de vento, cegos como morcegos. Um soco forte derrubou um sujeito que cambaleava no meio da poeira. Ele balançou suas mãos tentando se equilibrar e caiu, derrubando todo tipo de porcaria e lixo de seus bolsos em cima de cinco ou seis homens que tentavam se manter fora da briga. Para cada nocauteado, três se metiam na confusão, dando murros na cabeça de quem estivesse por perto.
142	<i>"Boy!" My colored friend was shaking his head and looking worried. "You sho' as hell bettah not git yo' music box mixed up in dis!"</i>	— Rapaz! — Meu amigo de cor balançou a cabeça, parecendo preocupado. — É melhor cê deixá tua caixa de música longe dessa confusão!
143	<i>"I've got kicked in th' back about nine times. 'Nother good poke an' I'll sail plumb out this door into one of them there lakes!" I was fighting to get myself braced again. "Here, let's me an' you hook our arms together so we can hold each other in th' dam car!" I clamped my hands together in front of me holding the guitar on my lap.</i>	— Já levei chute nas costa umas nove vez. Ôtro pontapé e vô sê jogado pela porta, direto prum desses lago! — Tentei me equilibrar novamente. — Olha, vamo juntá os braço prá gente se firmá nesse vagão desgraçado! — Juntei as mãos, segurando o violão no meu colo.
144	<i>"Be hell of a thing if a feller was ta git knocked outta this dern boxcar goin' this pace, wouldn't it? Roll a week. Hey! Look! Tram's slowin' down."</i>	— Deve ser um inferno o cara cair desse maldito vagão nessa marcha alta, né? O cara rola uma semana. Ei! Olha! O trem tá ficando devagar.
145	<i>"Believe she is at that." He squinted his eyes up and looked down the track. "She's slowin' down ta make a switch."</i>	— Parece que tá mesmo. — Ele fitou os trilhos. — Tá indo devagar pra mudá rota.

146	<i>"I been lookin' fer you, mister music maker!" I heard somebody talking behind me. I felt a knee poking me in my back, each time hard enough to scoot me a little more out the door. "So ya thought I'd forgot about da bottla gas, huh? I t'ink I'll jist boot yez offa dis train!"</i>	— Tava te procurando, senhor músico! — Ouvi alguém dizer, logo atrás de mim. Um joelho golpeava minhas costas forte o suficiente para me jogar pela porta. — Então cê achou que eu esqueci da garrafa de vidro, é? Acho que vô é te jogá pra fora desse trem!
147	<i>I tried to hold onto the colored boy's arm.</i>	Tentei me segurar pelo braço do garoto de cor.
148	<i>"Watch out there, ya silly dam fool! What're ya tryin' ta do? Kick me out? I'll git up from here an' frail yore knob! Don't ya kick me again!"</i>	— Se liga, seu imbecil! Que tá tentando fazê? Me chutá daqui? Vou me levantá e quebrá teus ovo! Não me chuta mais!
149	<i>He put his foot flat up against my shoulder blade and kicked me out the door. I swung onto the Negro's arms with both hands, and the leather strap of my guitar slipped out of my hold. I was holding both feet clear of the cinders down on the ground. When my guitar fell, I had to turn loose with one hand and grab it by the handle. The Negro had to hold onto the side of the door to hold his own self in the car. I seen him bend backwards as far as he could and lay down flat on the floor. This pulled me up within an inch or so of the edge of the door again, and I was about to get one arm inside. I knew he could pull me back in if I could make it that far. I looked down at the ground going past under me. The train was slowing down. The Negro and me made one more hard pull together to swing me back inside the door.</i>	Ele botou o pé em meu ombro e me chutou porta afora. Agarrei os braços do negro com as duas mãos, e a correia de couro do violão escapou delas. Mantive os pés longe da escória de carvão que cobria o chão. Quando o violão caiu, tive que soltar uma mão para agarrá-lo pela alça. O negro teve que se segurar na lateral da porta para se manter dentro do vagão. Ele dobrou o corpo para trás o máximo que podia, até que caiu de costas no chão. Seu movimento me puxou para cima uns dois centímetros ou mais da borda da porta, e eu estava prestes a colocar um braço para dentro. Sabia que ele poderia me puxar para dentro se eu conseguisse fazer isso. Olhei para o chão passando por baixo de mim lá fora. O trem estava diminuindo a velocidade. Fizemos mais um esforço para me puxar para dentro.
150	<i>"Hol' on! Boy!" he was grunting.</i>	— Se segura, menino! — disse meu amigo.
151	<i>"No ya don't!" The young fellow bent down into a squatting position, heaving at the Negro's shoulders with both hands. "I'll jist kick da pair of yez out!"</i>	— Nada disso — o jovem se agachou e agarrou os ombros do negro. — Vô chutá ceis dois pra fora!
152	<i>The colored man yelled and screamed, "Hhhaaaayyy! Hheeellpp!"</i>	Meu amigo gritou: — Eeeeeeeiii! Socoooooroooo!
153	<i>"Goddam it, donnn't!" I was about to lose all of my strength in the left arm locked around the Negro's, which was the only thing between me and the six-by-three grave.</i>	— Maldito, não! — Eu estava quase perdendo toda a força do braço esquerdo agarrado no braço de meus amigo que era a única coisa entre eu e a cova a sete palmos.
154	<i>"Dis is where da both of yez hits de cinders! Good-bye! An' go ta hell!" He stuck his tongue out between his teeth and throwed every ounce of his weight against the colored man's shoulders.</i>	— É agora que ceis dois vão pra iscória! Adeus! E pros inferno! — Com a língua entre os dentes, jogou todo o seu peso contra os ombros do homem de cor.

155	<p><i>Slowing down, the train jammed its air brakes and jarred every man in the boxcar off his feet. Men stumbled against each other, missed their licks, clawing and swinging their fists through the air. Two dozen hit the floor and knocked hide and hair and all off each other's heads. Blood flew and splattered everybody. Splinters dug into hands and faces of men tromped on the floor. Guys dove on their faces on top of strangers and grabbed handfuls of loose skin in their fingernails, and twisted until the blood caked into the dust. They rolled across the floor and busted their heads against the walls, knocked blind by the jar, with lungs and eyes and ears and teeth full of the cement. They stepped on the sick ones, ruptured the brave ones, walked on top of each other with loggers' and railroaders' spike shoes. I felt myself falling out of the Negro's hand hold.</i></p>	<p>Desacelerando, o trem acionou os freios e fez todos no vagão cambalearem. Tropeçaram e se resvalaram, arranhando e socando o ar com os punhos sem se acertarem. Duas dúzias caíram no chão e bateram seus corpos. Sangue voou e respingou em todos. Ferpas entraram nas mãos e rostos dos que foram ao chão. Uns caíram de bruços em cima dos outros, com pedaços de pele em suas unhas, e rolaram na poeira que cobria o assoalho até o sangue empapá-lo. Escorregaram pelo chão e bateram, suas cabeças nas paredes, arrebatados pelas porradas, com os pulmões, olhos, orelhas e dentes cheios de cimento. Pisaram nos doentes, arrebentaram os corajosos, se pisotearam com sapatos cheios de grampos em suas solas de ferroviários e lenhadores. Sentí que estava escorregando da mão do negro.</p>
156	<p><i>Another tap on the brakes jerked a kink in the train and knocked the boy loose from his hold on the Negro's shoulders. The jar sent him jumping like a frog from where he was squatting, over me and the Negro both, and over the slope of the steep cinder grading, rolling, knocking and plowing cinders twenty feet to each side till like a wild, rolling truck tire he chugged into the water of the lake.</i></p>	<p>Após outra freada, o trem deu uma sacudida e fez o garoto soltar os ombros de meu amigo. O tranco o arremessou desde onde estava e ele parecia uma rã saltando por cima de nós, aterrissando no aterro íngreme de escórias lá fora. Girou, bateu e deixou um rastro em montes de cinco metros de cada lado, até que, como um pneu de caminhão rolando fora do controle, se espatifou na água do lago.</p>
157	<p><i>I pulled the Negro friend over the edge with me and both of us lit running with our feet on the cinders. I stumbled and took a little spill, but the colored boy run and managed to stay on his feet.</i></p>	<p>Levei comigo o amigo negro para fora do trem, e nós dois começamos a correr sobre as escórias. Tropecei e perdi o equilíbrio por um momento, mas ele seguiu adiante e continuou de pé.</p>
158	<p><i>I made a run for the door of the same boxcar again, and put my hand down on an iron bolt and tried to run along with the train and swing myself up again. Men's hands reached out the door trying to grab me and help me in, but my guitar was going wild and I had to drop my hold on the bolt and trot off to the edge of the cinders. I was giving up all hopes of getting back in, when I looked behind me and saw my colored partner gripping onto the iron ladder on the end of the car. Holding the ladder with one hand, he was waving his other one in the air and yelling, "Pass me yo' guitah!"</i></p>	<p>Tentei alcançar a porta do mesmo vagão, e agarrei um parafuso de ferro, me esforçando para acompanhar o trem na corrida e alçar meu corpo para cima e para dentro. Mãos lá no interior se empenharam para me ajudar, mas meu violão estava se soltando e tive que deixar o parafuso e ir para a borda das escórias. Estava perdendo as esperanças de conseguir subir no trem quando vi atrás de mim meu amigo na escada de ferro. Com uma mão a segurando, ele gesticulava com a outra, gritando: — Me passa o violão!</p>

159	<i>As he went by me I got a running start on the cinders and held the guitar up to him. He caught it by the neck and clumb up onto the roof of the car. I swung the ladder and went over the top just at his heels.</i>	Quando se aproximou de mim, comecei a correr e posicionei o violão de maneira que ele conseguisse pegá-lo. Agarrou-o pelo braço e subiu pela escada até a parte de cima do trem. Alcancei a escada e o segui até lá em cima.
160	<i>"Hurry on up heah! You wanta see dat fella in th' lake?"</i>	— Vem logo aqui em riba! Ou qué encontrá aquele cara lá no lago?
161	<i>He pointed back down along the string of cars picking up speed again.</i>	Ele apontou para baixo, na direção dos vagões que pegavam velocidade novamente.
162	<i>"Off at d' side of dat little clump of trees there, there! Wadin' out yondah? See 'im? See! Boy, I bet you dat dip sobered i'm up!"</i>	— Lá no lado daquele monte de árvre ali! Tá veno? Olha! Rapaz, aposto q'esse mergulho dexô ele sóbrio!
163	<i>Both of us was standing side by side propping each other up. The roof of the car moved and bounced rougher than the floor inside.</i>	Ficamos de pé lado a lado, nos apoiando um no outro. O topo do vagão balançava mais que dentro dele.
164	<i>The Negro friend grinned over at me with the sun in his eyes. He still hadn't lost his little greasy brown cap and was holding it down on his head while the wind made a few grabs at it.</i>	O amigo negro sorriu com o sol em seus olhos. Ele ainda não tinha perdido seu pequeno gorro marrom oleoso e estava o segurando em sua cabeça enquanto o vento tentava levá-lo.
165	<i>"Whoooee! Dat wuz a close one! Boy, you set fo' a good fas' ride on top? Sho' ain't no way gettin' back down inside dat cah when this roller gits ridin' ag'in!"</i>	— Eiaaaaaa! Essa foi por pôco! rapaz, tá pronto pr'essa viagem à toda aqui en'cima? Num vai tê jeito de voltá pra dentro quando essas rodas começarem a rodá pra valê de novo!
166	<i>I squatted down cross-legged and took hold of the boards on the runwalk on top of the car. He laid down with his hands folded back of his head. We laughed at the way our faces looked with the cement all over them, and our eyes watering. The black coal dust from the locomotive made us look like white ghosts with black eyes. Lips chapped and cracked from the long ride in the hot sun and hard wind.</i>	Eu me agachei de pernas cruzadas e segurei as tábuas na passarela do topo do vagão. Ele deitou com as mãos cruzadas detrás da cabeça. Nós rimos da maneira em que nossos rostos estavam cobertos de cimento, os olhos lacrimejando. A poeira de carvão da locomotiva nos fez parecer fantasmas brancos com olhos negros. Os lábios estavam rachados e enrugados pela longa viagem sob o sol quente e o vento forte.
167	<i>"Smell dat cool aih?"</i>	— Tá sentino o chêro do ar frio?
168	<i>"Smells clean. Don't it? Healthy!"</i>	— Tem um chêro limpo, né? Saudável!
169	<i>"Me 'n' you's sho' in fo' a soakin', ourselves!"</i>	— Qué dizê que vamo nos molhá!
170	<i>"Makes ya think?"</i>	— Será?
171	<i>"I knows. Boy, up heah in dis lake country, it c'n cloud up an' rain in two seconds flush!"</i>	— Sim. Menino, aqui nessa terra de lago, pode aparecê um monte de nuvem e chovê em dois segundos!

172	<i>"Ain't no rain cloud I can see!"</i>	— Num tô vendo nenhuma nuvem carregada!
173	<i>"Funny thing 'bout dese Minnesoty rain clouds. Evah cloud's a rain cloud!"</i>	— Coisa engraçada dessa nuvem de chuva de Minnesoty. Toda nuvem é de chuva!
174	<i>"Gonna go hard on my guitar." I played a few little notes without really noticing what I was doing. The air turned off cooler as we rolled along. A second later I looked up and saw two kids crawl from an open-top car just behind us: a tall skinny one about fifteen, and a little scrawny runt that couldn't be over ten or eleven. They had on Boy Scout looking clothes. The older one carried a pack on his back, and the little kid had a sweater with the sleeves tied together slung around his neck.</i>	— Vai cair pesada no meu violão. Toquei algumas notas sem realmente prestar atenção no que estava fazendo. O ar ficava mais frio à medida que avançávamos. Um segundo depois, vi duas crianças vindo de um vagão aberto logo na traseira: um menino alto e magro, de uns 15 anos, e outro pequeno e magricela que não devia ter mais que dez ou 11 anos. Usavam roupas parecidas com as de escoteiro. O mais velho carregava uma mochila nas costas, e o menino, um suéter com as mangas amarradas no pescoço.
175	<i>"Hiyez, men?" The tall one saluted and dumped his pack down a couple of feet from us.</i>	— E aí, caras? — disse o maior, jogando sua mochila para perto de nós.
176	<i>The little feller hunched down and set picking his teeth with a rusty pocket knife, talking, "Been wid 'er long?"</i>	O pequeno se agachou e ficou palitando os dentes com um canivete enferrujado: — Tão aqui faz tempo?
177	<i>I'd seen a thousand kids just like them. They seem to come from homes somewhere that they've run away from. They seem to come to take the place of the old stiff's that slip on a wet board, miss a ladder, fail out a door, or just dry up and shrivel away riding the mean freights; the old souls that groan somewhere in the darkest corner of a boxcar, moan about a twisted life half lived and nine tenths wasted, cry as their souls hit the highball for heaven, die and pass out of this world like the echo of a foggy whistle.</i>	Eu já tinha visto milhares de crianças como essas. Parecem fugidos de seus lares. Talvez tenham vindo tomar o posto dos velhos sujeitos que escorregam em uma tábua molhada, pisam em falso numa escada, erram uma porta ou simplesmente secam e murcham viajando nos perigosos trens cargueiros. Os mais novos substituem as velhas almas que gemem em algum lugar no canto mais escuro de um vagão, lamentando suas vidas complicadas, meio vividas e quase desperdiçadas por inteiro, que choram enquanto pegam o expresso para o Céu, morrem e saem deste mundo como o eco de um assobio indefinido.
178	<i>"Evenin', gentulmen, evenin'." The Negro boy raised up to a sitting position. "You gents is a little shade yo'ng t' be out siftin' th' cinders, ain't you?"</i>	— Tarde, cavalhêros, tarde. — O negro se levantou e sentou. — Cês num são um pôco novos pra ficá andano na escória de carvão, não?
179	<i>"C'n we help how old we are?" The biggest kid spit away into the wind without even looking where it would land.</i>	— E temo culpa da nossa idade? — O maior lançou um cuspe contra o vento sem sequer ver aonde ele iria pousar.
180	<i>"Me ole man's fault. Oughtta been bornt sooner," the little runt piped up.</i>	— A culpa é do meu velho. Eu devia tê nascido antes — disse o pequeno pestinha.

181	<i>The big one didn't change the expression on his face, because if he'd of looked any tougher, something would have busted. "Pipe down, squoit!" He turned toward us. "Yez hittin' fer de slaughter-house er Wall Street?"</i>	O maior não mudou a expressão em seu rosto, já que se parecesse mais durão, algo nele quebraria. — Quietto, pentelho! — disse e se dirigiu a nós. — Tão indo pro matadôro ou pra Wall Street?"
182	<i>"I don't git ya." I looked over at him.</i>	— Num te entendi — Eu disse, olhando-o.
183	<i>"Chi? Er N'Yok?"</i>	— Chi? Ou Novórque?
184	<i>I tried to keep from busting out laughing in the kid's face. And I could see the colored boy turning his head the other way to hide a snicker.</i>	Tentei não rir do garoto. Meu amigo virou seu rosto para esconder sua risada.
185	<i>"Me," I answered the kid, "me, I'm headed fer Wall Street, I reckon." Then I thought for a minute and asked him, "'Bouts you boys goin'?"</i>	— Eu, — respondi — tô indo pra Wall Street, acho. E vocês, meninos?
186	<i>"Chi."</i>	— Chi.
187	<i>"On da fly."</i>	— Direto.
188	<i>"Kin ya really beat it out on dat jitter box dere, mister?"</i>	— Cê sabe mesmo usá essa caixa aí, senhor?
189	<i>"I make a rattlin' noise."</i>	— Eu faço um som legal.
190	<i>"Sing on toppa dat?"</i>	— Canta en'cima?
191	<i>"No. Not on top of it. I stand up and hold it with this leather strap around my shoulder, or else I set down and play it in my lap like this, see?"</i>	— Não. Não em cima. Eu me levanto e penduro ele em volta dos ombro com essa correia de côro aqui, ou então eu sento e toco ele no meu colo, assim, ó, tá vendo?
192	<i>"Make anyt'ing wid it?"</i>	— E ganha alguma coisa co'isso?
193	<i>"I've come purty close ta starvin' a couple of times, boys, but never faded plumb out of th' picture yet so far."</i>	— Meninos, já cheguei bem perto de passá fome algumas vez, mas num fiquei na pindaíba até agora.
194	<i>"Yeah?"</i>	— Sério?
195	<i>"Dat's bad."</i>	— É ruim.
196	<i>I come down on some running notes and threw in a few sliding blues notes, and the kids stuck their ears almost down to the sound-hole, listening.</i>	Toquei algumas notas e uns <i>slides</i> de blues, e eles quase enfiaram os ouvidos na boca do violão, ouvindo.
197	<i>"Say ya hit da boog on dere, don'tcha?"</i>	— Cê faz bastante barulho com isso, né?

198	<i>"Better boog all yez wants, sarg," the older kid said. "I dunno how dat box'll sound fulla wadder, but we gon'ta be swimmin' on topa dis train here in about a minnit."</i>	— Faz o barulho que quisé, sargento, — disse o mais velho. — Num sei como vai sê o som dessa caxa cheia de água, mas acho que vamo nadá aqui em cima desse trem daqui a um pôco.
199	<i>The Negro boy turned his head around toward the engine and whiffed of the damp air.</i>	O garoto negro virou a cabeça em direção à locomotiva e cheirou o ar úmido.
200	<i>"About one minnit's right!"</i>	— Daqui a um pôco mesmo!
201	<i>"Will it wreck dat music box?" The biggest kid stood up and threw his pack on his back. The coal dust had covered his face over in the days when this railroad was first laid, and a few drops of the spit and moisture from the lower streets of a lot of towns had been smeared like brushmarks in every direction around his mouth, nose and eyes. Water and sweat had run down his neck and dried there in long strings. He said it again: "Will de rain wreck dat rackit box?"</i>	— Vai estragá a caxa de música? — O maior se levantou e colocou a mochila nas costas. A fuligem de carvão tinha coberto seu rosto já nos dias em que esta ferrovia foi construída, e algumas gotas de saliva e umidade das ruas mais puídas de muitas cidades tinham borrado em pinceladas todos os cantos ao redor de sua boca, nariz e olhos. Água e suor tinham deslizado pelo pescoço e formado longas linhas. Ele disse de novo: — A chuva vai destruir tua caxa de raquete?
202	<i>I stood up and looked ahead at the black smoke rolling out of the engine. The air was cool and heavy and held the big coil of smoke low to the ground along the side of the train. It boiled and turned, mixed in with the patches of heavy fog, and spun into all kinds of shapes. The picture in the weeds and bushes alongside the tracks was like ten thousand drunkards rolling in the weeds with the bellyache. When the first three or four splats of rain hit me in the face I said to the kids, "This water won't exactly do this guitar any good!"</i>	Levantei-me e olhei à frente para a fumaça preta saindo da locomotiva. O ar estava fresco e pesado e mantinha a grande espiral de fumaça rente ao chão, ladeando o trem. Ela esquentava e rodopiava, misturada com porções de nevoeiro denso, e girava até assumir todos os tipos de formas. A impressão que o mato e os arbustos ao longo dos trilhos davam era a visão de dez mil bêbados rolando com dor de barriga. Quando os primeiros três ou quatro pingos de chuva me atingiram no rosto, disse para os meninos: — Essa água não vai fazer bem pra esse violão!
203	<i>"Take dis ole sweater," the smallest kid yelled at me, " 'S all I got! Wrap it aroun' yer music! Help a little!" I blinked the water out of my eyes and waited a jiffy for him to pull the sweater from around his neck where he had tied the sleeves. His face looked like a quick little picture, blackish tobacco brown colors, that somebody was wiping from a window glass with a dirty rag.</i>	— Pega esse suéter velho — o garoto gritou. — É o que eu tenho! Coloca em volta da tua música! Vai ajudá um pôco! — Apertei os olhos para tirar a água que tinha entrado neles e esperei-o puxar o suéter de seu pescoço, onde o mantinha preso pelas mangas atadas em um nó. Seu rosto parecia uma pequena foto instantânea, de cores marrom de tabaco enegrecido, que alguém estava limpando de um vidro de janela com um pano sujo.

204	<i>"Yeah," I told him, "much oblige! Keep out a few drops, won't it?" I slipped the sweater over the guitar like a man putting clothes on a dummy in a window. Then I skint out of my new khaki shirt and put it on the guitar, and buttoned the buttons up, and tied the sleeves around the neck. Everybody laughed. Then we all squatted down in a little half circle with our backs to the rain and wind. "I don't give a dam how drippin' I git, boys, but I gotta keep my meal ticket dry!"</i>	— Sim! Muito grato! Vai protegê de algumas gota, não vai? — Coloquei o suéter sobre o violão como se fosse um homem colocando roupas em um manequim numa vitrine. Então saquei minha camisa cáqui nova e vesti o instrumento, fechando todos os botões e juntando as mangas em seu braço. Demos risadas. Então nos agachamos em um pequeno semicírculo de costas para a chuva e o vento. — Não dou a mínima se ficá ensopado, meninos, mas tenho que mantê meu vale-refeição seco!
205	<i>The wind struck against our boxcar and the rain beat itself to pieces and blew over our heads like a spray from a fire hose shooting sixty miles an hour. Every drop that blew against my skin stung and burned.</i>	O vento soprou contra o nosso vagão e a chuva se espalhou, e caiu sobre nossas cabeças como um borrifo de uma mangueira de bombeiro com velocidade de cem quilômetros por hora. Cada gota que caía em minha pele ardia e queimava.
206	<i>The colored rider was laughing and saying, "Man! Man! When th' good Lord was workin' makin' Minnesoty, He couldn' make up His mind whethah ta make anothah ocean or some mo' land, so He just got 'bout half done an' then He quit an' went home! Wowie!" He ducked his head and shook it and kept laughing, and at the same time, almost without me noticing what he was doing, he had slipped his blue work shirt off and jammed it over into my hands. "One mo' shirt might keep yo' meal ticket a little bettah!"</i>	O viajante de cor estava rindo e dizendo: — Homem! Homem! Quando o bom Deus tava fazeno Minnesoty, ele num sabia se fazia otro oceano ou mais terra, então Ele só fez metade do serviço, desistiu e foi pra casa! Haha! — Abaixou a cabeça, sacudiu-a, ficou rindo e, quase sem que eu percebesse, tinha tirado sua camisa azul de trabalho e a colocado em minhas mãos. — Uma camisa a mais pode mantê teu vale-refeição um pôco mais seco!
207	<i>"Don't you need a shirt to keep dry?"</i>	— Mas você não precisa de uma camisa pra ficá seco?
208	<i>I don't know why I asked him that. I was already dressing the guitar up in the shirt. He squared his shoulders back into the wind and rubbed the palms of his hands across his chest and shoulders, still laughing and talking, "You think dat little ole two-bit shirt's gonna keep out this cloudbu'st?"</i>	Não sei por que perguntei isso. Eu já estava vestindo o violão com ela. Ele endireitou os ombros contra o vento e esfregou as palmas de suas mãos neles e em seu peito, rindo e dizendo: — Cê acha que essa camisa de duas moedas vai me salvá dessa tempestade?

209	<i>When I looked back around at my guitar on my lap, I seen one more little filthy shirt piled up on top of it. I don't know exactly how I felt when my hands come down and touched this shirt. I looked around at the little tough guys and saw them humped up with their naked backs splitting the wind and the rain glancing six feet in the air off their shoulders. I didn't say a word. The little kid pooched his lips out so the water would run down into his mouth like a trough, and every little bit he'd save up a mouthful and spit it out in a long thin spray between his teeth. When he saw that I was keeping my eyes nailed on him, he spit the last of his rainwater out and said, "I ain't t'oisty."</i>	Quando percebi, o violão no meu colo estava coberto por mais uma pequena camisa imunda. Não sei exatamente como me senti quando minhas mãos a tocaram. Aqueles pequenos sujeitos durões estavam curvados, com suas costas nuas contra o vento, a chuva ricocheteando em seus ombros por uns dois metros no ar. Não disse uma palavra. O garotinho esticou os lábios para que a água escorresse pela boca e a enchesse como se fosse um cocho, e depois que enchia, fazia um esguicho longo e fino entre os dentes. Quando viu que eu mantinha meus olhos nele, cuspiu o resto de água da chuva que faltava e disse: — Num tô cum sede.
210	<i>'I'll wrap this one around the handle an' the strings will keep dry that way. If they get wet, you know, they rust out.' I wound the last shirt around and around the neck of the guitar handle. Then I pulled the guitar over to where I was laying down. I tied the leather strap around a plank in the boardwalk, ducked my head down behind the guitar and tapped the runty kid on the shoulder.</i>	— Vou embrulhá essa em volta da mão da viola e assim as corda vão ficá seca. Se elas se molharem, sabe, enferruja tudo. — Passei a última camisa em volta do instrumento, e o coloquei onde eu estivera deitado. Amarrei a correia de couro em uma tábua do passeio, escondi minha cabeça atrás do violão e dei um tapinha no ombro do pirralho.
211	<i>"Hey, squirt!"</i>	— Ei, esguicho.
212	<i>"Whaddaya want?"</i>	— Que foi?
213	<i>"Not much of a windbreak, but it at least knocks a little of th' blister out of that rain! Roll yer head over here an' keep it ducked down behind this music box!"</i>	— Não é bem um corta-vento, mas assim, pelo menos a chuva não vai doê tanto! Coloca a cabeça aqui e fica com ela agachada atrás da caixa de música!
214	<i>"Yeeehh." He flipped over like a little frog and smiled all over his face and said, "Music's good fer somethin', ain't it?"</i>	— Êeeeeee! — Ele se virou rápido como uma pequena rã e sorriu. — Música é bom pra alguma coisa, né?
215	<i>Both of us stretched out full length. I was laying on my back looking straight up into the sky all gray and tormented and blowing with low clouds that whined when they got sucked under the wheels. The wind whistled funeral songs for the railroad riders. Lightning struck and crackled in the air and sparks of electricity done little dances for us on the iron beams and fixtures. The flash of the lightning knocked the clouds full of holes and the rain hit down on us harder than before. "On th' desert, I use this here guitar fer a sun shade! Now I'm usin' the' dam thing fer a umbreller!"</i>	Nós nos estiramos. Deitado de costas, olhei para o céu todo cinza e tormentoso com nuvens baixas que gemiam quando eram sugadas para baixo das rodas. O vento assobiava canções fúnebres para os viajantes da estrada de ferro. Um raio crepitou no ar e faíscas de eletricidade fizeram pequenas danças para nós nas vigas de ferro e acessórios. O clarão do relâmpago encheu as nuvens cheias de buracos e a chuva caiu sobre nós mais forte do que antes. — No meio do deserto, eu uso essa viola aqui como guarda-sol! Agora essa desgraça virô um guarda-chuva!

216	<i>"Pink I could eva' play one uv dem?" The little kid was shaking and trembling all over, and I could hear his lips and nose blow the rain away, and his teeth chatter like a jack-hammer. He scooted his body closer to me, and I laid an arm down so he could rest his head. I asked him, "How's that fer a pillow?"</i>	— Cê acha que eu aprendo a tocá? — o pequeno tremia e se torcia todo, e eu podia ouvir seus lábios e nariz expelindo chuva, enquanto os dentes rangiam como uma britadeira. Ele aninhou seu corpo mais perto de mim, e eu posicionei meu braço de modo que ele o usasse como travesseiro. — Tá bom assim?
217	<i>"Dat's betta." He trembled all over and moved a time or two. Then he got still and I didn't hear him say anything else. Both of us were soaked to the skin a hundred times. The wind and the rain was running a race to see which could whip us the hardest. I felt the roof of the car pounding me in the back of the head. I could stand a little of it, but not long at a time. The guitar hit against the raindrops and sounded like a nest of machine guns spitting out lead.</i>	— Tá melhor. — Ele tremia sem parar e se mexeu uma ou duas vezes. Então ficou parado e eu não o ouvi dizer mais nada. Estávamos totalmente encharcados. O vento e a chuva competiam entre si pelo posto de maior carrasco. Senti o topo do vagão batendo na parte de trás da cabeça. Poderia suportar um pouco disso, mas não por muito tempo. O violão fustigado pelos pingos de chuva soava como um ninho de metralhadoras cuspidando chumbo.
218	<i>The force of the wind pushed the sound box against the tops of our heads, and the car jerked and buckled through the clouds like a coffin over a cliff.</i>	A força do vento empurrou a caixa de som contra nossas cabeças, e o vagão sacudia e tombava pelas nuvens como um caixão à beira de um penhasco.
219	<i>I looked at the runt's head resting on my arm, and thought to myself, "Yeah, that's a little better."</i>	Olhei para a cabeça do nanico deitada em meu braço e pensei comigo mesmo: “Sim, assim está um pouco melhor”.
220	<i>My own head ached and pained inside. My brain felt like a crazy cloud of grasshoppers jumping over one another across a field. I held my neck stiff so my head was about two inches clear of the roof; but that didn't work. I got cold and cramped and a dozen kinks tied my whole body in a knot. The only way I could rest was to let my head and neck go limp; and when I did this, the jolt of the roof pounded the back of my head. The cloudbursts got madder and splashed through all of the lakes, laughing and singing, and then a wail in the wind would get a low start and cry in the timber like the cry for freedom of a conquered people.</i>	A minha própria doía. Meu cérebro parecia uma nuvem louca de gafanhotos que pulavam uns sobre os outros. Deixei o pescoço duro, e assim minha cabeça ficou uns dois centímetros do topo do vagão. Isso não funcionou. Sentia frio e uma dúzia de solavancos deram um nó em meu corpo inteiro. A única maneira de descansar era deixar minha cabeça e meu pescoço frouxos. Mas quando fiz isso, o teto me açoitou. As nuvens ficaram mais furiosas e se espalharam por todos os lagos, rindo e cantando, e o vento começou um gemido nas árvores que era como o pranto por liberdade de um povo conquistado.

221	<p><i>Through the roof, down inside the car, I heard the voices of the sixty-six hoboes. There had been sixty-nine, the old man said, if he counted right. One threw his own self into the lake. He pushed two more out the door with him, but they lit easy and caught onto the ladder again. Then the two little windburnt, sunbaked brats had mounted the top of our car and were caught in the cloudburst like drowned rats. Men fighting against men. Color against color. Kin against kin. Race pushing against race. And all of us battling against the wind and the rain and that bright crackling lightning that booms and zooms, that bathes his eyes in the white sky, wrestles a river to a standstill, and spends the night drunk in a whorehouse.</i></p>	<p>Através do teto, ouvia as vozes dos 66 <i>hobos</i> dentro do vagão. Havia 69, segundo o velho tinha dito, e isso, se contou direito. Um se jogou no lago. Ele levou mais dois para fora junto, mas estes se recompuseram facilmente e pegaram a escada. E então os dois pirralhos queimados pelo sol tinham subido no topo do nosso vagão e ficaram submersos na nuvem como ratos afogados. Homens lutando contra homens. Cor contra cor. Parentes contra parentes. Raça contra raça. E todos nós lutando contra o vento, a chuva e aquele relâmpago crepitante que explode e zumbe, que banha os olhos no céu branco, luta com um rio até fazê-lo parar, e passa a noite bêbado em um bordel.</p>
222	<p><i>What's that hitting me on the back of the head? Just bumping my head against the roof of the car. Hey! Goddam you! Who th' hell do you think you're a hittin', mister? What are you, anyhow, a dam bully? You cain't push that woman around! What's all of these folks in jail for? Believing in people? Where'd all of us come from? What did we do wrong? You low-down cur, if you hit me again, I'll tear your head off!</i></p>	<p>O que é isso batendo na parte de atrás da cabeça? Apenas o teto do vagão. Ei! Maldito seja você! Em quem diabos acha que está batendo, senhor? O que você é, afinal, um maldito valentão? Não pode maltratar aquela mulher mais! Por que todos esses sujeitos estão presos? Por acreditar nas pessoas? De onde todos nós viemos? O que fizemos de errado? Seu cachorro vira-lata, se me bater de novo, vou arrancar sua cabeça!</p>
223	<p><i>My eyes closed tight, quivering till they exploded like the rain when the lightning dumped a truckload of thunder down along the train. I was whirling and floating and hugging the little runt around the belly, and my brain felt like a pot of hot lead bubbling over a flame. Who's all of these crazy men down there howling out at each other like hyenas? Are these men? Who am I? How come them here? How the hell come me here? What am I supposed to do here?</i></p>	<p>Meus olhos se fecharam, tremendo, até que explodiram como a chuva, quando o raio anunciou um grande trovão no trem. Eu estava girando, e flutuando, e abraçando o nanico ao redor da barriga, e meu cérebro parecia uma panela cheia de chumbo quente borbulhando sobre uma chama. Quem são todos esses homens loucos lá em baixo uivando uns para os outros como hienas? Eles são homens? Quem sou eu? Como eles estão aqui? Como fui parar aqui? O que devo fazer aqui?</p>
224	<p><i>My ear flat against the tin roof soaked up some music and singing coming from down inside of the car:</i></p>	<p>Minha orelha encostada no teto de zinco absorvia um pouco da música e do canto vindo de dentro do vagão:</p>
225	<p><i>This train don't carry no rustlers, Whores, pimps, or side-street hustlers; This train is bound for glory, This train.</i></p>	<p>Esse trem não tem jogador Mentiroso, ladrão ou andarilho figurão Esse trem vai rumo à glória, esse trem</p>

226	<p><i>Can I remember? Remember back to where I was this morning? St. Paul. Yes. The morning before? Bismarck, North Dakota. And the morning before that? Miles City, Montana. Week ago, I was a piano player in Seattle. Who's this kid? Where's he from and where's he headed for? Will he be me when he grows up? Was I like him when I was just his size? Let me remember. Let me go back. Let me get up and walk back down the road I come. This old hard rambling and hard graveling. This old chuck-luck traveling. My head ain't working right.</i></p>	<p>Será que eu me lembro? Aonde eu estava essa manhã? St. Paul. Sim. E na manhã anterior? Bismarck, Dakota do Norte. E na manhã retrasada? Miles City, Montana. Semana passada, eu era pianista em Seattle. Quem é esse garoto? De onde é, e para onde está indo? Ele vai ser eu quando crescer? Será que eu era como ele quando tinha esse tamanho? Deixe-me lembrar. Deixe-me voltar. Deixe-me levantar e voltar pela estrada por onde sigo. Essa velha e dura perambulação, essa dura vadiagem. Essa velha viagem a esmo. Minha cabeça num tá funcionando direito.</p>
227	<p><i>Where was I? Where in the hell was I? Where was I when I was a kid? Just as far, far, far back, on back, as I can remember?</i></p> <p><i>Strike, lightning, strike! Strike, Goddam you, strike! There's lots of folks that you cain't hurt! Strike, lightning! See if I care! . Roar and rumble, twist and turn, the sky ain't never as crazy as the world. Bound for glory? This train? Ha! I wonder just where in the hell we're bound. Rain on, little rain, rain on! Blow on, little wind, keep blowin'!</i></p> <p><i>'Cause them guys is a singin' that this train is bound for glory, an' I'm gonna hug her breast till I find out where she's bound.</i></p>	<p>Onde eu estava? Onde diabos eu estava? Onde eu estava quando era uma criança? Há muito, muito tempo, quais são as primeiras coisas que consigo lembrar?</p> <p>Caia, raio, caia! Caia, maldito, caia! Tem muitos sujeitos que você não pode machucar! Caia, raio! Não tô nem aí! Ruja e ressoe, Se dobre e gire, o céu nunca é tão louco quanto o mundo! Rumo à glória? Esse trem? Rá! Só queria saber pra que diabos de lugar estamos indo! Chova, chuvinha, chova! Sopre, ventinho, continue soprando!</p> <p>Que os caras tão cantando que essa locomotiva vai rumo à glória, e eu vou abraçar o seio dela até descobrir pra onde ela está indo.</p>

228	Chapter 2 EMPTY SNUFF CANS	Capítulo 2 LATAS VAZIAS DE FUMO DE MASCAR
229	<i>Okemah, in Creek Indian, means 'Town on a Hill,' but our busiest hill was our Graveyard Hill, and just about the only hill in the country that you could rest on. West of town, the wagon roads petered themselves out chasing through some brushy sand hills. Then south, the country just slipped away and turned into a lot of hard-hit farms, trying to make an honest living in amongst the scatterings of scrub oak, black jack, sumac, sycamore, and cottonwood that lay on the edges of the tough hay meadows and stickery pasture lands.</i>	Okemah em língua de índio Creek significa “cidade no morro”, e o nosso morro mais ocupado era o “Morro do Cemitério”, e praticamente o único do lugar onde dava para descansar. A oeste da cidade, as estradas de carroça desapareciam por entre montes arenosos cheios de arbustos. E para o sul, a terra se esparramava e virava o lugar de muitas chácaras castigadas que tentavam sobreviver honestamente entre as dispersões de chaparros, picões, sumagres, figueiras e álamos nas bordas dos prados de feno e pastagens grudentas.
230	<i>Okemah was an Oklahoma farming town since the early days, and it had about an equal number of Indians, Negroes, and Whites doing their trading there. It had a railroad called the Fort Smith and Western--and there was no guarantee that you'd get any certain place any certain time by riding it. Our most famous railroad man was called "Boomer Swenson," and every time Boomer come to a spot along the rails where he'd run over somebody, he'd pull down on his whistle cord and blow the longest, moaningest, saddest whistle that ever blew on any man's railroad.</i>	Era uma cidade agrícola de Oklahoma desde antigamente e lá havia quase o mesmo número de índios, negros e brancos fazendo negócios. Tinha uma ferrovia chamada Fort Smith e Western, e não era garantido que você ia chegar a qualquer lugar específico em qualquer horário específico se viajasse nela. Nosso ferroviário mais famoso se chamava “Boomer Swenson”, e toda vez que ele passava por um lugar nos trilhos aonde tinha atropelado alguém, puxava a corda do apito e soltava o som mais longo, lamentoso e triste que alguma vez soou em qualquer ferrovia.
231	<i>Ours was just another one of those little towns, I guess, about a thousand or so people, where everybody knows everybody else; and on your way to the post office, you'd nod and speak to so many friends that your neck would be rubbed raw when you went in to get your mail if there was any. It took you just about an hour to get up through town, say hello, talk over the late news, family gossip, sickness, weather, crops and lousy politics. Everybody had something to say about something, or somebody, and you usually knew almost word for word what it was going to be about before you heard them say it, as we had well-known and highly expert talkers on all subjects in and out of this world.</i>	A nossa era apenas mais uma daquelas pequenas cidades, eu acho, cerca de mil pessoas, onde todo mundo conhece todo mundo. E no caminho para os correios, você acenava com a cabeça e falava com tantos amigos que seu pescoço estaria assado quando você chegasse para receber sua correspondência, se houvesse alguma. Você levava uma hora para atravessar a cidade, dizer cumprimentar, falar sobre as notícias, fofocas da família, doenças, clima, colheitas e coisas ruins da política. Todo mundo tinha algo a dizer sobre algo, ou alguém, e você geralmente sabia quase palavra por palavra o que seria dito antes de ouvi-los, pois tínhamos palestrantes conhecidos e altamente especializados para todos os assuntos desse mundo e fora dele.

232	Chapter 3 <i>I AIN'T MAD AT NOBODY</i>	Capítulo 3 NUM TÔ BRABO COM NINGUÉM
233	<i>It was an Indian summer morning and it was crispy and clear, and I stuck my nose up into the air and whiffed my lungs full of good weather. I stood on the side of the street in the alley crossing and saw Clara drift almost out of sight toward the schoolhouse. I turned around and ran like a herd of wild buffaloes back down the hill, around the house, and come to our front yard, skidding to a stop. I hollered in at the window to where Mama was finishing up the breakfast dishes and said, 'Where's Gramma at?'</i>	Era uma manhã de verão índio, fresco e limpo, e empinei o nariz no ar para encher meus pulmões de tempo bom. Estava na rua, no cruzamento do beco, e via Clara quase sumir de vista, indo em direção à escola. Eu me virei e desci correndo a colina como uma manada de bisões selvagens, e dei uma volta na casa, até chegar em nosso jardim da frente, onde derrapei até parar. Gritei pela janela, onde Mamãe estava terminando de lavar os pratos do café da manhã: — Onde tá a Vovó?
234	<i>Mama slid the window up and looked out at me and said, "This is Grandma's day to come all right, how'd you know?"</i>	Mamãe levantou a vidraça. — Hoje é dia da Vovó vir aqui mesmo, como cê sabe?
235	<i>"Clara told me," I told Mama.</i>	— Clara me disse.
236	<i>"And why're you so fussed up about Grandma coming, young sprout?" Mama said to me.</i>	— E por que cê tá tão excitado com a vinda da Vovó, brotinho?
237	<i>"Clara said Gramma'd take me with her to trade her eggs."</i>	— A Clara disse que a Vovó ia me levá pra vender ovo.
238	<i>"Who is she, might I ask you?"</i>	— E quem é ela, posso te perguntar?
239	<i>"She's my big sister. She's bigga 'nuff ta tell me where all I can go, ain't she?"</i>	— Ela é minha irmã mais velha. Ela é grande o bastante pra me dizê onde posso ir, né?
240	<i>"And I'm your Mama. Could you tell me what I'm suppose to be able to tell you?"</i>	— E eu sou tua Mamãe. Cê sabe o que eu posso te dizer?
241	<i>"You can tell me I can go with Gramma, too."</i>	— Cê pode me dizer também que eu posso ir com a Vovó.
242	<i>"Oh! Well, I'll tell you, you've been having a hard time getting used to living in this old house. So I'll tell you what. If you'll come in and wash your face and neck and ears real good, and get both of your hands clean enough for Grandma to see your skin, maybe I'll be right real good to you and let you go out and stay a few days with her! Hurry!"</i>	— Olha! bom, vou te dizer, não tem sido fácil pra você se acostumar a viver nessa casa velha. Vou te dizer uma coisa: Se você entrar e lavar teu rosto, pescoço e orelhas de verdade, e limpar as duas mãos pra Vovó ver bem a tua pele, talvez eu seja boa de verdade com você e te deixe sair e passar uns dias com ela! Se apresse!
243	<i>"Is my ears clean?"</i>	— Minhas orelha tão limpa?

244	Chapter 4 NEW KITTENS	Capítulo 4 GATINHOS NOVOS
245	<i>Up at the house an hour later, Warren and Leonard had poured water and washed their cuts clean, and drifted off into the house getting on some clean clothes. Grandma talked a little to herself, getting some coffee ground for supper. Lawrence trotted out into the yard in a few minutes and I set on the stone steps of the porch and watched him. He pranked around under the two big oak trees and then walked around the corner of the house.</i>	Na casa, uma hora depois, Warren e Leonard despejaram água em seus machucados e os lavaram. Logo entraram para vestirem roupas limpas. Vovó conversou um pouco consigo mesma, moendo pó de café para o jantar. Lawrence saiu correndo pelo quintal minutos depois e eu me sentei nos degraus de pedra da varanda, observando-o. Ele brincou debaixo dos dois grandes carvalhos e foi para a parte de trás.
246	<i>I followed him. He was the littlest one of Grandma's boys. He was more my size. I was about five and he was eight. I followed him back to a rosebush where he pointed to old Mother Maltese and her new little bunch of kittens. He was telling me all there is to know about cats.</i>	Eu o segui. Ele era o menor dos meninos da vovó, do meu tamanho. Eu tinha uns cinco anos e ele, oito. Eu o segui até uma roseira onde apontou para a velha Mãe Maltesa e seu novo bando de gatinhos. Contou tudo o que há para saber sobre gatos.
247	<i>First, we just rubbed the old mama cat on the head, and he told me she was older than either one of us. "Cat's been here longer'n me even."</i>	Primeiro, apenas acariciamos a cabeça da mamãe gata, e ele me disse que ela era mais velha do que nós dois. — Ela tá aqui mais tempo que eu, até.
248	<i>"How old is ol' mama cat?" I asked Lawrence.</i>	— Que idade ela tem?
249	<i>"Ten."</i>	— Dez
250	<i>"An' you're jest eight?" I said.</i>	— Cê tem só oito?
251	<i>"Yeah."</i>	— Sim.
252	<i>"She's all ten fingers old. You ain't but jest this many fingers old," I went on.</i>	— Ela tem dez dedo de idade. Cê tem só isso de dedo de idade.
253	<i>"She's two older'n me," he said.</i>	— Ela tem dois mais que eu.
254	<i>"Wonder how come you th' biggest?"</i>	— Mas como cê é maior que ela?
255	<i>"Cause, crazy, I'm a boy, an' she's a cat!"</i>	— Seu bobo, sô menino e ela uma gata!
256	<i>"Feel how warm an' smooth she is," I told him.</i>	— Sente como ela é quente e macia.
257	<i>"Yeah," he said, "perty slick, all right; but th' little 'uns is th' slickest. But ol' mama cat don't like for strangers ta come out here an' stick yore han' down in her box an' feel on her little babies."</i>	— Sim, bem lisa, mas os pequeno são os mais liso. Mamãe gato num gosta que estranho venha aqui coloque a mão na caixa dela pra tocá nos bebezinhos dela.

258	Chapter 5 MISTER CYCLOME	Capítulo 5 SENHOR CICLOME
259	<i>“Here I am, Papa!” I ripped out the east door and went running down to where Papa was. “Here I am! I wanta help shoot!”</i>	— Tô aqui, Papai! — Eu escancarei a porta e fui correndo até ele. — Tô aqui! Quero ajudá a atirá!
260	<i>“Get back away from that hole! Dynamite!” He hadn’t noticed me as I trotted out.</i>	— Saia de perto desse buraco! Dynamite! — Ele não tinha me notado quando saí de dentro.
261	<i>“Where ’bouts?” I was standing not more than three feet away from the hole he’d been drilling through a rock. “Where?”</i>	— Onde? — Eu estava a não mais de um metro do buraco que ele estava cavando na pedra. — Onde?
262	<i>“Run! This way!” He grabbed me in his arms, covered me over with his jacket and fell down flat against the ground. “Lay still! Down!”</i>	— Corra! Por aqui! — Ele me agarrou com os seus braços, me cobriu com sua jaqueta e se jogou no chão. — Fique parado. Abaixo!
263	<i>The whole hill jarred. Rocks howled out over our heads.</i>	O morro inteiro tremeu. Pedras passaram cantando sobre nossas cabeças.
264	<i>“I wanna see!” I was trying to fight my way out from under him. “Lemme out!”</i>	— Quero vê! — Estava tentando sair debaixo dele. — Deixa eu ir!
265	<i>“Keep down!” He hugged his jacket around me that much tighter. “Those rocks just went up. They’ll be down in a jiffy!”</i>	— Fique abaixado! — Ele me cobriu com sua jaqueta mais de um jeito mais apertado ainda. — Essas pedras acabaram de subir. Elas vão cair num segundo!
266	<i>I felt him duck his head down against mine. The rocks thumped all around us and several peppered the jacket. The cloth was stretched tight. It sounded like a war drum. “Wowie!” I said to Papa.</i>	Eu o senti abaixar sua cabeça contra a minha. As pedras caíram à nossa volta e várias salpicaram a jaqueta. O pano estava bem esticado. Parecia um tambor de guerra. — Uau! — Eu disse ao papai.
267	<i>“You’ll think, Wowie!” Papa laughed when he got up. He brushed his clothes off good.</i>	— Você vai pensar, uau! — Papai riu quando nos levantamos. Ele limpou bem as roupas.
268	<i>“One of those rocks hit you on the head, and you wouldn’t think anything for a long time!”</i>	— Se uma dessas pedras te acertasse na cabeça, você não ia pensar nada por um bom tempo!
269	<i>“Le’s go blow another’n up!” I was pacing around like a cat wanting milk.</i>	— Vamo explodir ôtro! — Eu andava ao seu redor como um gato querendo leite.
270	<i>“All right! Come on! You can take the little hoe and dig a nice ten-foot hole!”</i>	— Está bem! Venha! Pode pegar a enxada pequena e cavar um buraco de três metros!
271	<i>“Goshamighty! How deep?”</i>	— Deusdocéu! Que tamanho?
272	<i>“’Teen feet.”</i>	— Três metros de profundidade.

273	Chapter 6 BOOMCHASERS	Capítulo 6 CAÇA-FORTUNAS
274	<i>We picked up and moved across town to a lot better house in a nice neighborhood on North Ninth Street, and Papa got to buying and selling all kinds of lands and property and making good money.</i>	Pegamos nossas coisas e nos mudamos para o outro lado da cidade, para uma casa muito melhor em um bairro agradável na rua North Ninth, e papai começou a comprar e vender todos os tipos de terras e propriedades, e ganhar um bom dinheiro.
275	<i>People had been slinking around corners and ducking behind bushes, whispering and talking, and running like wild to swap and trade for land—because tests had showed that there was a whole big ocean of oil laying under our country. And then, one day, almost out of a clear sky, it broke. A car shot dust in the air along the Ozark Trail. A man piled out and waved his hands up and down Main Street running for the land office. “Oil! She’s blowed ’er top! Gusher!” And then, before long—there was a black hot fever hit our town—and it brought with it several whole armies, each running the streets, and each hollering, “Oil! Flipped ’er lid! Gusher!”</i>	As pessoas estavam se esgueirando e se escondendo atrás de arbustos, sussurrando, falando, e correndo como selvagens para negociar terra. Testes mostraram que havia um grande oceano de petróleo sob nosso país. E então, um dia, repentinamente, tudo começou. Um carro lançou poeira no ar na trilha Ozark. Um homem saiu dele e agitou as mãos para cima e para baixo na rua principal, correndo para o escritório imobiliário: “Petróleo! Explodiu o topo! Tá jorrando!” E então, em pouco tempo, uma febre escura atingiu nossa cidade, e trouxe consigo vários exércitos inteiros, cada um correndo pelas ruas, e gritando: “Petróleo! Abriu a tampa! Jorrando!”
276	<i>They found more oil around town along the river and the creek bottoms, and oil derricks jumped up like new groves of tall timber. Thick and black and flying with steam, in the pastures, and above the trees, and standing in the slushy mud of the boggy rivers, and on the rocky sides of the useless hills, oil derricks, the wood legs and braces gummed and soaked with dusty black blood.</i>	Encontraram mais petróleo nas proximidades da cidade, ao longo do rio e no fundo do riacho, e torres de petróleo saltaram como novos bosques de troncos altos. Espesso e preto, jorrando com vapor nas pastagens e acima das árvores, ou parado na lama dos rios pantanosos, e nas encostas rochosas das colinas inúteis, torres de petróleo, as armações e suportes de madeira grudados e encharcados com sangue preto empoeirado.

277	Chapter 7 CAIN'T NO GANG WHIP US NOW	Capítulo 7 NINGUÉM PODE COM A GENTE AGORA
278	<i>A new tribe of boomchasers hit town every day, families with kids, kids looking for work and play. The gang-house kids made a law that new kids coming in couldn't have any say-so in how the gang was run, so the new kids got mad and moved a little farther on down the hill. I was sore at the old gang and went and hooked up with the new one. And trouble had got so hot between the two gangs that it looked awful dark.</i>	Uma nova tribo de caça-fortunas chegava à cidade todos os dias. Famílias com filhos, crianças procurando trabalho e diversão. Os garotos da gangue criaram uma lei que dizia que chegaram depois não podiam dizer nenhuma palavra sobre como o grupo devia ser administrado, e assim, os meninos novos ficaram bravos e se mudaram para um pouco mais adiante, morro abaixo. Eu estava chateado com a velha gangue e me juntei à nova. E a coisa entre as duas gangues tinha ficado tão intensa que parecia bem tenebrosa.
279	<i>"Woody, did you write that war letter, like we said last night?" The Captain of our new gang was saluting and nodding to several kids as they come out for the day's playing.</i>	— Woody, você escreveu aquela carta de guerra, como falamos ontem à noite? — O capitão de nossa nova gangue estava saudando várias crianças que saíam para aproveitar o dia.
280	<i>I read out:</i>	Eu li em voz alta:
281	<i>To the Members of the Old Gang: Dear Captain and Leaders and Members:</i>	Aos Membros da Velha Gangue: Caro Capitão, Líderes e Membros:
282	<i>We told you why we are fighting this war. It is because of your leaders mostly. Most of us kids is new here in town and we ain't got no other place except at your gang house, You made us work but you didn't let us vote or nothing like that when it was time.</i>	Dissemos por que estamos lutando essa guerra. É principalmente por causa de seus líderes. A maioria de nós, crianças, é nova aqui na cidade e não temos outro lugar a não ser a casa de sua gangue. Vocês nos fizeram trabalhar, mas não nos deixaram votar ou nada desse tipo, quando chegou a hora.
283	<i>The only way out is to let all of us kids own the gang house together. We was always fighting the other way. One gang against the other one. It will always be this a-way unless we change it, and you don't want us to change it, but we aim to anyhow. Both gangs has got to join up together and be one gang.</i>	A única saída é deixar todos nós sermos donos da casa da gangue juntos. Sempre brigamos. Uma gangue contra a outra. Sempre será assim, a menos que mudemos, e vocês não querem que seja diferente, mas pretendemos mudar de qualquer maneira. Ambas as gangues precisam se unir e ser uma só gangue.
284	<i>We will come to see you at eight o'clock, and if you still try to keep us split up, we will start a war.</i>	Iremos encontrá-los às oito horas e, se ainda tentarem nos manter separados, começaremos uma guerra.
285	<i>It will not be a play war. It will take place with sling shots and flint rocks. It will be a real war and it will last till one side or the other wins out on top.</i>	Não será uma guerra de brincadeira. E será travada com estilingues e pedras de pederneira. Será uma guerra real e durará até que um lado ganhe.
286	<i>The Boom Town Kids,</i>	Os Garotos da Cidade da Fortuna,
287	<i>Thug Warner, Chief.</i>	Thug Warner, Chefe.

288	Chapter 8 FIRE EXTINGUISHERS	Capítulo 8 EXTINTORES
289	<i>One day about three in the afternoon when I was playing out on Grandma's farm, I heard a long, lonesome whistle blow. It was the fire whistle. I'd heard it before. It always made me feel funny, wondering where fire had struck this time, whose new house it was turning into ashes. In about an hour a car pulled in off the main road in a big fog of dust, and rolled on up to the house. It was my brother, Roy, looking for me. He was with another man or two. They said it was our house.</i>	Um dia, por volta das três da tarde, quando estava brincando na fazenda da Vovó, ouvi um apito longo e solitário. Era o que sinalizava incêndio. Já tinha o ouvido antes. Ele sempre me fazia me sentir esquisito, e me deixava me perguntando onde o fogo tinha começado desta vez, e que outra casa estava se transformando em cinzas. Em cerca de uma hora, um carro saiu da estrada principal em meio a uma grande névoa de poeira e avançou até onde estava. Era meu irmão, Roy, procurando por mim. Vinha com um homem ou dois. Contaram que era nossa a casa.
290	<i>But first they said, "... it's Clara."</i>	Mas antes, disseram: — É a Clara.
291	<i>"She's burnt awful bad ... might not live ... doctor come ... said for everybody to get ready...."</i>	— Ela se queimou bem feio...talvez não viva...o doutor chegou e disse pra gente se preparar...
292	<i>They threwed me into the car like a shepherd dog, and I stood up all the way home, stretching my neck in that direction. I wanted to see if I could see any sign of the fire away down the road and up on the hills. We got home and I saw a big crowd around the house. We went in. Everybody was crying and sobbing. The house smelled full of smoke. It had caught fire and the fire wagon had come. It was wet here and there, but not much.</i>	Eles me jogaram no carro como um cão pastor, e eu fiquei em pé durante todo o trajeto para casa, esticando meu pescoço naquela direção. Tentava enxergar algum sinal de incêndio na estrada e nas colinas. Chegamos em casa e vi uma grande multidão em volta de nosso lar. Entramos. Todo mundo estava chorando e soluçando. A casa cheirava a fumaça. Ela tinha pegou fogo, e a carroça dos bombeiros chegara. Alguns lugares estavam molhados, mas não muito.
293	<i>Clara had caught fire. She had been ironing that day on an old kerosene stove, and it had blowed up. She'd filled it with coal oil and cleaned it--it was on her apron. Then it got to smoking, wouldn't bum, so she opened the wick to look in, and when the air hit the chamber full of thick oily smoke, it caught fire, blowed up all over her. She flamed up to the ceiling, and run through the house screaming, out into the yard and around the house twice, before she thought to roll in the tall green grass at the side of the house and smother her clothing out. A boy from the next house saw her and chased her down. He helped to smother the flying blaze. He carried her into the house and laid her on her bed. She was laying there when I walked in through the big crowd of crying friends and kinfolks.</i>	Clara tinha se incendiado. Ela estava passando roupas em um velho fogão a querosene, e ele explodiu. Ela o tinha enchido com óleo de carvão e o limpou, mas o líquido estava em seu avental. O fogão começou a fumegar, não queimava, e então ela abriu o pavio para olhar. Quando o ar atingiu a câmara cheia de fumaça espessa e oleosa, ele pegou fogo e explodiu em cima dela. Ela subiu em chamas até o teto e correu pela casa gritando. Foi até o quintal e correu ao redor da casa duas vezes, antes de pensar em rolar na grama alta ao lado para apagar as chamas das roupas. Um menino da casa ao lado a viu e a foi atrás dela. Ele ajudou a apagar o fogo. Carregou-a para dentro de casa e a deitou na cama. Ela estava deitada lá quando entrei no meio da grande multidão de amigos e parentes chorando.

294	Chapter 9 <i>A FAST-RUNNING TRAIN WHISTLES DOWN</i>	Capítulo 9 O APITO DE UM TREM VELOZ QUE SE AFASTA
295	<i>I was standing up in the truck with my feet on our old sofa, waving both hands in the air, when we hit the city limits of Okemah. Leonard's death had tore down most of the good things growing up in Mama's mind, and we were coming home. I looked a mile away to the north and saw the old slaughter pen where wild dogs had chased me across the oat stubble. I looked to the south and seen the vacant lots I'd fought in a million times. My eyes knew everything at a glance.</i>	Eu estava de pé na caminhonete com os pés no velho sofá, acenando com as duas mãos no ar, quando chegamos aos limites da cidade de Okemah. A morte de Leonard havia destruído a maioria das coisas boas que cresciam na mente de Mamãe, e estávamos voltando para casa. Olhei uns dois quilômetros para o norte e vi o antigo abatedouro, onde cães selvagens tinham me perseguido na plantação de aveia. Olhei para o sul e vi os terrenos baldios em que lutei um milhão de vezes. Meus olhos reconheciam tudo à primeira vista.
296	<i>When the old truck crawled past Ninth Street, Roy stuck his head out on his side of the cab and yelled, "See anything you know, Woodsaw?"</i>	Quando a velha caminhonete passou lentamente pela rua Ninth, Roy colocou a cabeça para fora da cabine e gritou: — Reconhece alguma coisa, Woodsaw?"
297	<i>"Yeah!" I guess I sounded pretty washed out. "House where Clara burned up."</i>	— Sim! — Acho que soei muito desanimado. — A casa onde Clara pegou fogo.
298	<i>I spotted a couple of kids jumping across a plowed hill, "Hi! Matt! Nick! Hi! I'm back! See? All of us!"</i>	Avistei algumas crianças pulando em um morro arado: — Oi! Matt! Nick! Oi! Voltei! Tá vendo? Todos nós!
299	<i>"Hi! Come play with us!" "Where ya livin'?" They waved back at me.</i>	— Oi! Vem brincar com a gente! — Onde tá morando?
300	<i>"Old Jim Cain house! East end!"</i>	— Na casa do Jim Cain! Do lado leste!
301	<i>They ducked their heads and didn't ask me to come and play with them any more.</i>	Eles abaixaram a cabeça e não me chamaram mais para brincar com eles.

302	Chapter 10 THE JUNKING SACK	Capítulo 10 O SACO DE SUCATA
303	<p><i>With Mama gone, Papa went to West Texas to live with my aunt in Pampa till he could get over his burns. Roy and me hung on for a while and lived in the old Jim Cain house. When daylight come to our house and I woke up out of bed, there wasn't no warm breakfast, and there wasn't a clean bed. It was a dirty house. A house that had old dirty clothes throwed around here and yonder, or a tub of water, soap suds and sippy pants on the bench out in back, that had set there now for two or three weeks, waiting for Roy or me to wash them. I don't know. That house, that old, old, big mulberry tree, those dried-up flowers in the front yard, the kitchen so sour and lonesome--it seemed like everything in the world echoed in there, but you couldn't hear it. You could stand still and cock your ear to one side, but you couldn't hear anything. I know how I felt about it, I only had one feeling toward it: I wanted to get the hell out of it when daytime come and it got light outside.</i></p>	<p>Depois que mamãe se foi, Papai foi para o oeste do Texas morar com minha tia em Pampa, para se recuperar das queimaduras. Roy e eu seguramos as pontas por um tempo e moramos na velha casa de Jim Cain. Quando a luz da manhã iluminou nossa casa, e eu acordei, não havia café da manhã quente, e nem uma cama limpa. Estava imunda. Uma casa que tinha roupas velhas e sujas jogadas por todos os lados, e havia um recipiente de água, e espuma de sabão e calças ensopadas no banco dos fundos que tinham ficado lá por duas ou três semanas, esperando que as lavássemos. Não sei. Aquela casa, a grande e velha amoreira, aquelas flores secas no jardim da frente, a a cozinha tão triste e solitária, parecia que tudo no mundo ecoava ali, mas você não conseguia ouvir. Você conseguia ficar parado e inclinar o ouvido para o lado, mas não conseguia ouvir nada. Só tinha um sentimento em relação a isso tudo: queria dar o fora quando o dia chegasse e amanhecesse lá fora.</p>
304	<p><i>Then Roy stumbled onto a job at the Okemah Wholesale House. The day we moved out of the Jim Cain house, I helped him haul and store all of our belongings in the hayloft of the rottenest barn in town. He asked me to come across town and stay with him in his new three-dollar room, but I told him "no," that I wanted to shuck out on my own.</i></p>	<p>Mas logo, Roy arranhou um emprego na Okemah Wholesale House. No dia em que nos mudamos da casa de Jim Cain, ajudei-o a transportar e armazenar todos os nossos pertences no palheiro do celeiro mais podre da cidade. Ele me disse para ir até a cidade e ficar com ele em seu novo quarto de três dólares, mas eu disse "não", porque queria ficar por conta própria.</p>
305	<p><i>Every day I combed the alleys and the dump grounds with my gunny sacks blistering my shoulders, digging like a mole into everybody's trash heaps to see if I couldn't make a little something out of nothing. Ten or fifteen miles walking a day, with my sack weighing up to fifty pounds, to weigh in and sell my load to the city junk man along about sundown.</i></p>	<p>Todos os dias, eu vasculhava os becos e lixões com meus sacos de lixo machucando meus ombros, e cavava como uma toupeira nos montes de lixo de todo mundo para ver se não conseguia fazer alguma coisinha do nada. Quinze ou vinte quilômetros caminhando por dia, com meu saco com até 25 quilos, para pesar e vender para o sucateiro da cidade ao entardecer.</p>

5 ANÁLISE DA TRADUÇÃO

A investigação se centra na tradução das seguintes vozes intratextuais: a de Guthrie como narrador e como personagem; as vozes dos *hobos* quando em diálogos entre si e com Guthrie; diálogos entre a voz de Guthrie criança e os pais; diálogos de migrantes e imigrantes com as demais personagens; diálogos com a polícia; e diálogos em que participam as vozes das personagens afrodescendentes.

Houve uma etapa preliminar na análise proposta em que trechos do texto fonte foram selecionados por serem representativos do uso de elementos sinalizando variedades linguísticas divergentes da norma, e por conterem interposições entre vozes intratextuais que sugerem a ocorrência de relações assimétricas de poder.

Na primeira etapa, descrevo os elementos que compõem as representações de variedades linguísticas e as representações de discurso do texto fonte e texto alvo de cada uma das vozes, ou grupo de vozes intratextuais focalizadas. Na segunda, examino o texto alvo em busca de uma interpretação dos dados obtidos na primeira, segundo as classificações propostas por Assis Rosa (2012, 2013). Na terceira, articulo as escolhas tradutórias e resultados em relação às concepções múltiplas de ética de tradução. Por fim, na quarta etapa, concluo todo o processo de análise de forma reflexiva, colocando a tradução em perspectiva em relação à tese como um todo.

Como algumas dessas características no texto fonte já foram exemplificadas no capítulo 2, dou mais ênfase aos elementos ainda não explicitados e à descrição do texto alvo. Começo focalizando o narrador e algumas de suas interações com outras representações de discurso no texto fonte e na tradução.

5.1 A VOZ DO NARRADOR

Os trechos selecionados são exemplos das representações de discurso relacionadas à voz de Guthrie como narrador. Adicionalmente, são descritas as orações de citação do narrador nas orações citadas, estas também entendidas como Discurso Direto (DD), das personagens. Além disso, a linguagem utilizada é descrita com relação às representações literárias de variantes linguísticas. A descrição é feita com a ajuda de uma tipologia textual referente a representações literárias de elementos fonéticos e fonológicos de variedades linguísticas.

Dependendo da questão focalizada, os elementos analisados de cada voz são grifados nos recortes, tanto nos textos fonte, quanto nos textos alvo.

5.1.1 Primeira Etapa – Descrição

A voz de Guthrie como narrador, nesse primeiro exemplo, está em um recorte de trecho que aparece no Quadro 11 do capítulo 2. O parágrafo a seguir não tem qualquer menção a atos de fala de personagens.

Guthrie retoma nesse que é o último capítulo da autobiografia uma cena do primeiro, em que se refugiou com John na parte superior do vagão do trem e lá encontrou as crianças viajantes. Como demonstrado anteriormente, no que diz respeito à voz do autor implícito, não há nenhum marcador que sinalize variante estigmatizada do inglês no texto fonte, e sua linguagem está em conformidade com a forma normativa do idioma.

Expus no capítulo 2 que no texto estrangeiro, apesar da voz de Guthrie como narrador se utilizar de uma linguagem mais normatizada, é comum que mesmo assim contenha alguns marcadores sinalizando discurso divergente da norma. Isso não acontece aqui:

Quadro 29: Descrição – Trecho 1 – Detalhe 1 – Voz de Guthrie como narrador. (3182)

(GUTHRIE, 1983, p. 309)	
<i>The wind howled all around me. Rain blistered my skin. Beating down against the iron roof of the car, the sheets of rain sounded like some kind of a high-pressure fire hose trying to drill holes. The night was as pitch black as a night can get, and it was only when the bolts of lightning knocked holes in the clouds that you could see the square shape of the train rumbling along in the thunder.</i>	O vento uivava ao meu redor. A chuva machucava minha pele. Açoitando o capô de ferro do vagão, as ondas de chuva soavam como uma espécie de mangueira de incêndio de alta pressão tentando furá-lo. A noite estava muito escura, e só quando os relâmpagos rompiam as nuvens é que dava para ver o formato quadrado do trem que seguia ribombante sob o trovão.

Fonte: Woody Guthrie (1983) e autoria própria. Grifo meu.

Na tradução, essa proximidade à norma foi mantida, mas há o uso de um sintagma do VGB, composto pelo verbo-suporte “dava” + para + o infinitivo, em “dava para ver”, ao invés de “podia-se ver”.

Em relação às representações de discurso do texto fonte como um todo, há raros Relatos Narrativos de Atos de Fala (doravante RNAF). Mais comum é o Discurso Indireto (doravante DI). No próximo trecho do capítulo 1 esses dois tipos de representação se seguem em um mesmo parágrafo.

No texto fonte, ele abre com apenas menção de atos de fala: *I heard the voices of the sixty-six hoboes*. A próxima oração é Discurso Indireto: *There had been sixty-nine, the old man said, if he counted right*, com o verbo de elocução *said* em uma oração de citação relacionada à personagem. Não há marcadores de oralidade sugerindo variante linguística divergente da norma-padrão:

Quadro 30: Descrição – Trecho 2 – Voz de Guthrie como narrador. (221)

(GUTHRIE, 1983, p. 35)	
<i>Through the roof, down inside the car, I heard the voices of the sixty-six hoboes. There had been sixty-nine, the old man said, if he counted right.</i>	Através do teto, ouvia as vozes dos 66 <i>hobos</i> dentro do vagão. Havia 69, segundo o velho tinha dito, e isso, se contou direito.

Fonte: Woody Guthrie (1983) e autoria própria.

No texto alvo, a sequência de uma oração de RNAF e outra de DI é mantida. A diferença é que o verbo de elocução *said* é traduzido para a forma composta do pretérito mais que perfeito: “tinha dito”, dado que na oração em inglês o *Past Perfect* havia sido indicado por *There had been*. Não há marcadores de oralidade sugerindo variante linguística divergente da norma-padrão.

O parágrafo de abertura do próximo trecho vem seguido por um diálogo entre Guthrie como personagem, John e as crianças viajantes. Esse recorte da narrativa está no último capítulo do livro. Eles estão no capô do vagão. O trem chega a Freeport, no estado de Illinois, uma cidade vista pelos *hobos* como pouco hospitaleira.

Quadro 31: Descrição – Trecho 1 completo - *hobos* no topo do trem. (3182-3195)

(GUTHRIE, 1983, p. 309)	
<i>The wind howled all around me. Rain blistered my skin. Beating down against the iron roof of the car, the sheets of rain sounded like some kind of a high-pressure fire hose trying to drill holes. The night was as pitch black as a night can get, and it was only when the bolts of lightning knocked holes in the clouds that you could see the square shape of the train rumbling along in the thunder.</i>	O vento uivava ao meu redor. A chuva machucava minha pele. Açoitando o capô de ferro do vagão, as ondas de chuva soavam como uma espécie de mangueira de incêndio de alta pressão tentando furá-lo. A noite estava muito escura, e só quando os relâmpagos rompiam as nuvens é que dava para ver o formato quadrado do trem que seguia ribombante sob o trovão.
<i>"Jeez!" the kid was laying up as close to me as he could get, talking with his face the other way, "I tink she's slowin' up."</i>	— Jesuiz! — O garoto estava deitado o mais perto que conseguia de mim, falando com o rosto voltado para o outro lado — Eu acho que ela tá ficando divagar .
<i>"I'm ready ta stop any old time," I was laying on my side with my left arm around his belly. "I'd like ta git cleaned up 'fore I git ta Chicago."</i>	— Podia descê agora mesmo. — Eu estava deitado de lado com o meu braço esquerdo em volta de sua barriga . — Queria me limpá antes de chegá em Chicago.
<i>I listened in the dark and heard somebody yelling, "Hey, you guys! Been asleep?"</i>	Na escuta, ouvi alguém gritando no escuro: — Ei, caras! Tavam dormindo?
<i>"That you, John?" I yelled back at my Negro riding pardner.</i>	— John? — gritei para meu parceiro negro de viagem .
<i>"Dis is me, all right! Been asleep?"</i>	— Sô eu mesmo! Dormino?
<i>"I been about half knocked out!"</i>	— Tô meio apagado!
<i>"Me, too!" I heard the older kid yell out.</i>	— Eu também! — escutei o garoto mais velho dizer .
<i>"Youse boids is softies!" the kid I was holding grunted. "How's yo' music box?" "Still wrapped up in them shirts! I'm 'fraid ta even think about it!"</i>	— Cêis são uns minino marica! — resmungou o que eu segurava . — Como tá tua caixa de música? — Ainda embrulhada nas camisa! Num quero nem pensar nisso!
<i>"She's clackin' 'er gait! We'll be stoppin' heah in a few minnits!"</i>	— Ela tá diminuino a marcha! Vamo pará por aqui daqui a pôco!
<i>"Hope so! Is this purty close to Chicago?" I was yelling loud as I could.</i>	— Espero que sim! E tamo bem perto de Chicago? — perguntei, o mais alto que pude .
<i>The little kid put in, "Naaa. Dis ain't ennywheres near Chucago. Dis is Freeport. Tink."</i>	— Naaa. Num tamo nem perto de Chicago. Acho que aqui é Freeport — disse o menor .
<i>"Illinois?" I asked him.</i>	— Illinois?

"Yaaa. Illinoy."	— Siiim! Illinói.
------------------	-------------------

Fonte: Woody Guthrie (1983) e autoria própria. Grifos meus.

Logo após o parágrafo de abertura do trecho, a oração citada – que é a fala do garoto – traz uma intervenção da voz do narrador sem um verbo de elocução. Há apenas uma referência à ação que desempenhava naquele momento: *talking*, que não remete necessariamente à citada (“*Jeez!*”). A oração de citação, na coluna da esquerda do detalhe a seguir, se assemelha ao parágrafo anterior, no que diz respeito à proximidade à norma:

Quadro 32: Descrição – Voz de Guthrie como narrador. Trecho 1. Detalhe 1. (3183)

(GUTHRIE, 1983, p. 309)	
" <i>Jeez!</i> " <i>the kid was laying up as close to me as he could get, talking with his face the other way, "I tink she's slowin' up."</i>	— Jesuiz! — O garoto estava deitado o mais perto que conseguia de mim, falando com o rosto voltado para o outro lado — Eu acho que ela tá ficando divagar .

Fonte: Woody Guthrie (1983) e autoria própria. Grifos meus.

Na tradução desse parágrafo, na coluna da direita, a oração de citação também não traz verbo de elocução, e, igualmente, tem linguagem próxima da norma da língua alvo.

A oração citada seguinte do texto fonte pode igualmente ser compreendida como Discurso Direto de Guthrie como personagem. Há também oração de citação de Guthrie como narrador, que segue, no que diz respeito à linguagem, a mesma proximidade à norma. Como demonstrei antes, ela também não traz verbo de elocução que indique o ato de fala:

Quadro 33: Descrição – Guthrie como narrador. Trecho 1. Detalhe 2. (3184)

(GUTHRIE, 1983, p. 309)	
" <i>I'm ready ta stop any old time, "I was laying on my side with my left arm around his belly. "I'd like ta git cleaned up 'fore I git ta Chicago."</i>	— Podia descê agora mesmo. — Eu estava deitado de lado com o meu braço esquerdo em volta de sua barriga. — Queria me limpá antes de chegá em Chicago.

Fonte: Woody Guthrie (1983) e autoria própria. Grifos meus.

Na tradução respectiva do trecho, no Detalhe 2, na coluna da direita, a oração de citação segue o texto fonte, no que diz respeito à linguagem mais próxima da norma da língua. E mais uma vez não há verbo de elocução indicando a ação de dizer, contar, responder ou proferir um discurso:

No restante do trecho, há 12 orações em discurso direto das personagens. Sete delas têm citação de Guthrie como narrador. Em uma delas, ele chama seu amigo de *Negro riding pardner*. A expressão para designar a personagem afrodescendente começa com maiúscula, e era corrente e não pejorativa na época (LABOV, 1972a). Ele usa a marca fonética de sonorização da consoante muda “t”: *pardner*. Todas as orações seguintes do narrador têm verbo de elocução e, excetuando a descrita nesse parágrafo, as outras não trazem marcas de discurso divergente da norma:

Quadro 34: Descrição – Guthrie como narrador. Trecho 1. Detalhe 3. (3185-3195)

(GUTHRIE, 1983, p. 309)	
<i>I listened in the dark and heard somebody yelling, "Hey, you guys! Been asleep?"</i>	Na escuta, ouvi alguém gritando no escuro: — Ei, caras! Tavam dormindo?
<i>"That you, John?" I yelled back at my Negro riding pardner.</i>	— John? — gritei para meu parceiro negro de viagem.
<i>"Dis is me, all right! Been asleep?"</i>	— Sô eu mesmo! Dormino?
<i>"I been about half knocked out!"</i>	— Tô meio apagado!
<i>"Me, too!" I heard the older kid yell out.</i>	— Eu também! — escutei o garoto mais velho dizer.
<i>"Youse boids is softies!" the kid I was holding grunted. "How's yo' music box?" "Still wrapped up in them shirts! I'm 'fraid ta even think about it!"</i>	— Cêis são uns minino marica! — resmungou o que eu segurava. — Como tá tua caixa de música? — Ainda embrulhada nas camisa! Num quero nem pensar nisso!
<i>"She's clackin' 'er gait! We'll be stoppin' heah in a few minnits!"</i>	— Ela tá diminuino a marcha! Vamo pará por aqui daqui a pôco!
<i>"Hope so! Is this purty close to Chicago?" I was yelling loud as I could.</i>	— Espero que sim! E tamo bem perto de Chicago? — perguntei, o mais alto que pude.
<i>The little kid put in, "Naaa. Dis ain't ennywheres near Chucago. Dis is Freeport. Tink."</i>	— Naaa. Num tamo nem perto de Chicago. Acho que aqui é Freeport — disse o menor.
<i>"Illinois?" I asked him.</i>	— Illinois?
<i>"Yaaa. Illinoy."</i>	— Siiim! Illinói.

Fonte: Woody Guthrie (1983) e autoria própria. Grifos meus.

Na tradução do trecho do Detalhe 3, a primeira oração de citação do narrador foi desmembrada da fala. A palavra *Negro* é traduzida como “negro”, com a primeira letra minúscula. Todas as outras orações de citação são traduzidas com a presença de verbos de elocução e são próximas da norma-padrão da língua alvo. Uma oração de citação é omitida: a aqui grifada *Illinois?" I asked him.*

Outro exemplo de supressão de oração de citação subordinada do texto fonte, que acontece muitas vezes em minha tradução, está nos DDs contidos no trecho que apareceu no capítulo 2 da tese, em que Guthrie como personagem dialoga com um policial:

Quadro 35: Descrição – Policial conversa com *hobos*. (2380-2383)

(GUTHRIE, 1983, p. 232)	
<i>"Where's yer jail at?" I asked him.</i>	— Onde fica tua cadeia?
<i>"It's over across town," he answered.</i>	— No outro lado da cidade.
<i>Then I said, "Reckon ya could put us up?"</i>	— E será que pode nos colocá lá?
<i>And he said, "I certainly can."</i>	— Certamente posso.

Fonte: Woody Guthrie (1983) e autoria própria. Grifos meus.

A seguir, a representação de discurso é um Discurso Indireto Livre (doravante DIL), um tipo menos comum em *Bound for Glory* (1983). Guthrie está contando sobre uma mulher que mora na espécie de hospedaria que seu pai administra em Pampa. Há mudança de narração para oração citada sem marcadores como aspas:

Quadro 36: Descrição – Guthrie como narrador. Trecho 3. (1749)

(GUTHRIE, 1983, p. 168)	
<i>She's thinking it's over a week now since I paid my room rent. Wonder what the landlord will do? Wonder if I'd grab the broom and pitch in and sweep out the hall, and go and carry a few buckets of water and mop it, wonder if he'd care? Maybe it'll get under his skin, and he might give me a job of keeping it up.</i>	Ela está pensando, já faz mais de uma semana desde que paguei o aluguel do meu quarto. Que será que o senhorio vai fazer? Se eu pegasse a vassoura e ajudasse, e varresse o corredor, e carregasse uns baldes de água, e esfregasse, será que ele ia gostar ? Talvez ficasse incomodado, e podia me dar o trabalho manter o corredor limpo.

Fonte: Woody Guthrie (1983) e autoria própria. Grifos meus.

Há marcas de oralidade morfossintáticas que agem no nível funcional (de registro), como a supressão do pronome *I* antes de *Wonder* e o uso de contrações como *I'd* e *it'll*. Contudo, não há marcas fonéticas que sugiram um discurso mais divergente da norma. A voz do narrador se funde ao relato ou oração citada sem nem mesmo uma vírgula, permitindo inicialmente uma leitura que até o aparecimento do pronome *I* poderia ser lido como um DI (*She's thinking it's over a week now*).

A tradução se utilizou de recursos semelhantes. Há manutenção do DIL, mas a não utilização de uma vírgula entre narração e relato não provoca o mesmo efeito que isso produz no texto fonte. Mesmo assim, a vírgula foi suprimida. O texto alvo aqui traz apenas marcas de oralidade morfossintáticas, como o futuro do presente composto de “ia gostar”, repetições como “e”, mas nenhum marcador sinalizando discurso mais divergente da norma-padrão. A variação está mais no eixo funcional, ou seja, do registro informal da linguagem.

O próximo quadro é um exemplo de RNAF que se transforma em DIL. É interessante notar que Guthrie inicialmente avisa em seu relato de fala que a personagem “chefe” disse à garota coisas que já haviam sido ditas tantas vezes a ela que nem iria colocar aspas no que foi por ele proferido. Quando começa o DIL, a narração “adere” ao personagem. Há apenas uma marca de oralidade no RNAF, *setting*. Já o DIL traz algumas marcas, como contrações, e *kinda*. São elementos que sugerem oralidade, mas não um discurso mais afastado da norma do inglês.

Quadro 37: Descrição – Guthrie como narrador. DIL. (1761)

(GUTHRIE, 1983, p. 168)	
<p><i>Through a knothole in the shack, I saw a half a pint of hot whiskey setting up on the old dirty dresser, and it was about eighty-nine percent drunk up. The bed didn't have a sheet on it, or any kind of covers, just the bare mattress. It was a faded pink mixed with a running brownish green, trimmed around with a bed-bug tan color soaked into the cloth. The TB boss of the little cafe and the bootleg store was setting on the side of the bed with the country girl. Both of them had had a few out of the bottle. He was talking to her, and what he said had been said too often before by other men like him to put into quotes. You've had lots of trouble lately, haven't you? You look kinda sad. Even when you smile or laugh, it stays in your eyes. It never goes away. I've noticed it a lot since you've been around me lately. You're a good girl. I've read lots of books and studied about people. I know.</i></p>	<p>Através de um buraco na cabana, eu vi meio litro de uísque quente na velha cômoda suja, e estava cerca de 89 por cento bebido. A cama não tinha lençol, nem qualquer tipo de colcha, apenas o colchão desnudado. Era de uma cor rosa desbotada, misturada com um verde acastanhado manchado, adornado por um bronze de cor de percevejo impregnado no pano. O chefe com tuberculose do pequeno café e da loja de contrabando estava sentado ao lado da cama com a garota do campo. Ambos tinham bebido umas da garrafa. Ele estava falando com ela, e o que ele disse já tinha sido dito muitas vezes antes por outros homens como ele para colocar entre aspas. <u>Você tem tido muitos problemas ultimamente, né? Você parece meio triste. Mesmo quando sorri ou ri, essa tristeza permanece nos teus olhos. Isso nunca vai embora. Tenho notado muito essa coisa desde que você tem estado comigo ultimamente. Você é uma boa garota. Eu li muitos livros e estudei sobre pessoas. Eu sei.</u></p>

Fonte: Woody Guthrie (1983) e autoria própria. Grifos meus.

O texto alvo, nesse trecho, tem uma passagem da narração para relato (sublinhada na coluna à direita) que acontece da mesma maneira que no texto fonte, e sem elementos que indiquem as falas, como travessões. Há algumas marcas morfosintáticas sugerindo registro de informalidade, como “tinham bebido umas”, repetições de “você” e um marcador fonético, “né”.

5.1.2 Segunda Etapa – Interpretação

Antes de interpretar os dados obtidos no texto alvo, fiz o mesmo com os do texto fonte. Os trechos escolhidos e descritos mostram características da voz de Guthrie como narrador nas diferentes representações de discurso e uso de marcadores linguísticos que representam variantes linguísticas divergentes da norma. Baseei-me mais uma vez nas classificações de Assis Rosa (2012, 2013).

Após investigação da voz de Guthrie como narrador, no texto fonte, evidenciei nos trechos descritos os poucos RNAFs e na narração. Eles normalmente conferem autonomia total ao narrador e sinalizam uma relação de poder máxima entre ele, personagens e narratário. O

DIL também é incomum no texto. O DI tem bem mais ocorrências e sinaliza grande autonomia do narrador, que está no centro discursivo determinando eixos temporais, espaciais e pessoais. Nesse tipo de representação de discurso, seu poder é alto em relação a personagens e narratário. Mas a forma mais comum de representação de discurso no texto fonte é o DD. Ele aparece tanto em parágrafos quanto isolado em linhas separadas, e marcados por aspas. Há variação entre DD com orações de citação subordinadas e sem elas. Da mesma forma, eles aparecem com ou sem verbos de elocução indicando o ato de fala, e o último caso é comum principalmente em trechos com menos linhas de diálogos. Quando há interposição mais extensa de diferentes vozes, verbos de elocução costumam aparecer com mais frequência, o que ajuda na identificação de cada enunciador intratextual.

As representações de discurso em *Bound for Glory* (1983) tendem a dar grande autonomia às falas das personagens. O eixo espacial, temporal e pessoal são frequentemente definidos por elas, havendo uma tendência pela solidariedade na relação entre narrador, personagens e narratário. A expansão dialógica é uma característica majoritária da narrativa, no que diz respeito às representações de discurso.

Em relação ao uso de marcadores sinalizando discurso divergente da norma, a voz de Guthrie como narrador se alinha à norma da língua inglesa, confirmando uma tendência descrita por Assis Rosa (2012), em que este geralmente se expressa através de uma linguagem mais próxima da norma-padrão. Contudo, algumas marcas de oralidade menos estigmatizadas podem aparecer, mas quando ele intervém no DD através de oração de citação subordinada à citada, isso é bem mais raro. Parece haver nisso uma intencionalidade, no sentido de distanciar sua voz como narrador da voz como personagem.

Essa proximidade para com a norma da língua inglesa da voz que narra poderia sugerir um maior poder da mesma em relação às outras, dado que esse parece ser um critério de sinalização de poder, como veremos adiante na análise de outras vozes intratextuais da narrativa. Contudo, a profusão de representações de discurso feitas através do Discurso Direto sinaliza um grau alto de solidariedade do narrador para com vozes intratextuais e narratário.

No que diz respeito às representações de discurso no texto alvo, houve manutenção em relação ao texto fonte, embora tenham ocorrido alterações significativas, que acontecem com certa frequência em toda a tradução: o desmembramento do primeiro DD no Quadro 34 conferiu mais autonomia à fala de John como personagem. Essa não é uma operação isolada na tradução; e a supressão de orações de citação com verbo de elocução igualmente causou esse efeito. Nos exemplos descritos nesse subitem, seu apagamento também pode ser entendido como um

procedimento de coesão a fim de evitar repetições. Como tratado antes na tese, Assis Rosa (2013) notou que no contexto ideológico e da poética atual na ficção, há favorecimento das formas que expressam mais solidariedade para com as personagens, o que pode afetar a tradução literária. Ela demonstrou que há tendência de manutenção de expansão dialógica nos textos alvo, com um pequeno aumento na solidariedade do narrador para com as personagens.

Contudo, no caso das mudanças aqui relatadas, é válido dizer que podem estar relacionadas às normas editoriais da cultura alvo e características da língua, como o isolamento de DD em linha própria e mecanismos de coesão como elipse e supressão de componentes textuais. O subproduto dessas operações seria uma pequena expansão dialógica em relação ao texto fonte.

Em relação aos procedimentos e estratégias de tradução de representações literárias de variedades linguísticas, a voz de Guthrie como narrador se manteve próxima à norma da língua, mas houve supressão de eventuais marcas de oralidade sinalizando variante divergente da norma. A tradução da voz do narrador aconteceu pelo que parece ser uma estratégia de Centralização: marcas morfossintáticas sugerindo traços graduais do português brasileiro foram escolhidas para representar sua proximidade à norma-padrão e manter o registro mais informal.

Lembro ainda a tradução de *Negro* para “negro”. A maiúscula no inglês pode sugerir uma identificação da personagem com uma categoria social, feita pelo narrador. Achei que seria coerente para com o posicionamento da tradução suprimir essa distinção.

5.2 AS VOZES DOS *HOBOS* E DE GUTHRIE COMO PERSONAGEM

A seguir, os trechos trazem as vozes dos *hobos* e de Guthrie como personagens. Inicialmente, o objetivo aqui foi de verificar similaridades e diferenças entre essas vozes, tanto no texto fonte quanto no texto alvo.

5.2.1 Primeira Etapa – Descrição

Começo a análise com a descrição de exemplos de DD em que Guthrie é personagem. Os próximos 3 trechos são falas retiradas de diferentes partes do livro, seguidas de suas respectivas traduções.

No texto fonte do recorte a seguir, no Quadro 38, a oração citada está separada do parágrafo que o antecede, mas traz uma oração de citação subordinada do narrador sem verbo

de elocução. A linguagem usada por Guthrie como personagem contrasta com a de Guthrie como narrador: a primeira traz marcadores de oralidade, como a supressão do pronome *It* de *It beats walkin'*, apócope por supressão de “g” do final de gerúndio em *walkin'* e, curiosamente, isso não acontece no gerúndio da oração subordinada de citação, *setting*. Há ainda marca morfossintática de supressão do verbo auxiliar *Do* + pronome *I* em *Bother you*, e as metafonias *fer*, *ta* e *yer*.

No texto alvo, na coluna da direita, o DD também está separado do parágrafo que o antecede, mas a oração de citação subordinada sem verbo de elocução do texto fonte foi suprimida. A divergência em relação à norma é representada através de três marcas fonéticas: apócope por supressão de “r” final nos infinitivos “andá” e “ficá”; a aférese “cê”; e uma morfossintática: “tua”. Há também “esquenta”, marca lexical para “se importa”.

Quadro 38: Descrição – Guthrie como personagem. Trecho 1. (7)

(GUTHRIE, 1983, p. 19)	
<p><i>"Beats walkin'!" I was setting down beside him. "Bother you fer my guitar handle ta stick up here in yer face?"</i> (p. 19)</p>	<p>— Mas melhor que andá! Cê esquenta se a alça do meu violão ficá na tua cara?</p>

Fonte: Woody Guthrie (1983) e autoria própria. Grifos meus.

A segunda representação de DD aparece da mesma maneira, desmembrada de parágrafos da voz do narrador, e traz uma oração de citação com o verbo de elocução *told*. Há a contração *ain't*, prefixação combinada com apócope em *a-linkin'* e *a-hangin'*, e apócopies em *lookin'*, *th'* e *o'*.

Assim como no recorte anterior, a tradução, na coluna da direita do Quadro 39 traz o DD desmembrado de parágrafos com a voz do narrador. Ele tem uma oração subordinada de citação, com verbo de elocução, “disse”. Em relação a marcas de oralidade, o texto alvo começa com a monotongação do ditongo nasal “Não” em “Num”, que é um traço descontínuo, assim como a ausência de concordância de número no sintagma “pras banda”, que ainda traz a marca fonética “tô”, um traço gradual e marca de oralidade mais comum. No geral, há uma ocorrência menor de marcadores sinalizando divergência em relação à norma no texto alvo do que no texto fonte.

Quadro 39: Descrição – Guthrie como personagem. Trecho 2. (1962)

(GUTHRIE, 1983, p. 192)	
<i>"I ain't much a-likin' th' looks o' that bad-lookin' cloud a-hangin' off ta th' north yonder," I told him. (p. 192)</i>	— Num tô gostando da cara daquela nuvem feiosa lá pras banda do norte — disse a ele.

Fonte: Woody Guthrie (1983) e autoria própria. Grifos meus.

No Quadro 40, terceiro exemplo de Guthrie como personagem em DD, a oração citada no texto fonte abre um parágrafo com a voz do narrador / autor implícito. Nas orações seguintes, não há subordinação ou verbo de elocução. A fala traz apenas marcas de oralidade fonéticas: as metafonias *yer* e *ya*, e as aféreses *'fore*, e *'em*.

O texto alvo relativo, na coluna da direita, começa como no texto fonte: com um DD que abre um parágrafo com a voz de Guthrie como narrador. Na tradução, ele não usa verbos de elocução para indicar a fala da personagem, exatamente como acontece em inglês. O DD tem a ausência de concordância de número em “teus pé” e “teus sapato”, o uso de pronome reto em posição de objeto “metê eles”, a marca morfossintática “teus” e a fonética “metê”.

Quadro 40: Descrição – Guthrie como personagem. Trecho 3. (2909)

(GUTHRIE, 1983, p. 281)	
<i>"Dry yer feet 'fore ya put 'em back in yer shoes!" I took the buckets and set them on the ground a few feet from the path, and held her hand while we walked back into the underbrush. We both dropped down on some leaves and I dried her feet one at a time with my handkerchief.</i>	— Seca teus pé antes de metê eles nos teus sapato! — Peguei os baldes, deixei-os no chão a meio metro do caminho, e segurei a mão dela quando voltávamos para o arbusto. Sentamos em umas folhas e sequei seus pés, um por vez, com meu lenço.

Fonte: Woody Guthrie (1983) e autoria própria. Grifos meus.

As traduções da voz de Guthrie contrastam notadamente com a voz do narrador em relação ao uso de marcadores sinalizando variantes linguísticas divergentes da norma.

O trecho subsequente, Quadro 41, é um recorte de trecho, investigado anteriormente. Dessa vez, analiso as falas do protagonista e dos garotos viajantes.

O primeiro parágrafo começa com a fala de uma das personagens infantis, que, apesar da idade, é caracterizado como um *hobo*. Guthrie dialoga com ele. Como demonstrei antes, o primeiro DD vem com oração subordinada de citação. A fala do garoto tem três marcadores sugerindo divergência da norma: a exclamação *Jeez*, a desfricativização por substituição da

fricativa dental muda de “th” para a alveolar oclusiva “t”, de *think* para *tink* e a apócope *slowin’*. Estas são marcas fonéticas. A fala de Guthrie contém as marcas fonéticas *ta*, *ta git* e *fore I git ta*, além de uma lexical: *any old time*.

Quadro 41: Descrição – Guthrie como personagem e *hobos*. Trecho 1. (3183-3184)

(GUTHRIE, 1983, p. 309)	
" Jeez! " the kid was laying up as close to me as he could get, talking with his face the other way, "I tink she's slowin' up."	— Jesuiz! — O garoto estava deitado o mais perto que conseguia de mim, falando com o rosto voltado para o outro. — Eu acho que ela tá ficando divagar .
"I'm ready ta stop any old time ," I was laying on my side with my left arm around his belly. "I'd like ta git cleaned up fore I git ta Chicago."	— Podia descê agora mesmo. — Eu estava deitado de lado com o meu braço esquerdo em volta de sua barriga. — Queria me limpá antes de chegá em Chicago.

Fonte: Woody Guthrie (1983) e autoria própria. Grifos meus.

Na tradução, as falas com oração subordinada de citação são mantidas e a indicação de discurso divergente da norma é feita de forma similar ao que acontece no texto fonte: com marcas fonéticas. *Jeez* vira “*Jesuiz*”, uma representação textual de ditongação presente no VGB. Há as marcas fonéticas “*tá*” e “*divagar*”, que também representam formas descritas como traços graduais (BAGNO, 2012).

O próximo trecho, Quadro 42, começa com um DD de John, cuja voz é descrita e interpretada na última seção dessa etapa da análise. Segue-se a ele um diálogo entre Guthrie como personagem e o garoto, em que só a última não traz oração de citação subordinada. Todas as falas estão separadas de parágrafos em que Guthrie como narrador se expressa.

No texto fonte, a fala do protagonista começa com a supressão do pronome pessoal *I* em *Hope so* e ainda tem a metátese *purty*. No outro DD, em que faz uma pergunta, não há marcas de oralidade. Diferentemente, a fala do menino tem várias: *Naaa* para *No*, a mudança de fricativa dental expressada *This* para a oclusiva *Dis*, a desfricativização *Tink*, a contração *ain't* e a metafonia com acréscimo de “s” no final da palavra *ennywheres*. A última fala do garoto ainda tem outras formas fonéticas: *Yaaa* e *Illinoy*. De forma geral, é um DD bem marcado em relação à sinalização de variantes linguísticas, com elementos que remetem a um discurso mais estigmatizado.

Na tradução correspondente, na coluna da direita, no Quadro 42, só há uma marca fonética nas falas de Guthrie, “tamo”. Noto que essa forma é mais estigmatizada que “a gente está” ou “a gente tá”, e foi usada para compensar a ausência de mais marcadores sinalizando variantes linguísticas.

Nas falas do garoto, as marcas de oralidade utilizadas sugerem um discurso estigmatizado, com “Num”, “tamo” e “Illinói”.

Quadro 42: Descrição – Guthrie como personagem e *hobos*. Trecho 2. (3191-3195)

(GUTHRIE, 1983, p. 309)	
<i>"She's clackin' 'er gait! We'll be stoppin' heah in a few minnits!"</i>	— Ela tá diminuino a marcha! Vamo pará por aqui daqui a pôco !
<i>"Hope so! Is this purty close to Chicago?" I was yelling loud as I could.</i>	— Espero que sim! E tamo bem perto de Chicago? — Perguntei, o mais alto que pude.
<i>The little kid put in, "Naaa. Dis ain't ennywheres near Chucago. Dis is Freeport. Tink."</i>	— Naaa. Num tamó nem perto de Chicago. Acho que aqui é Freeport — disse o menor.
<i>"Illinois?" I asked him.</i>	— Illinois?
<i>"Yaaa. Illinoy."</i>	— Siiim! Illinói .

Fonte: Woody Guthrie (1983) e autoria própria. Grifos meus.

O diálogo a seguir entre os *hobos* no texto fonte, na coluna da esquerda, acontece no último capítulo (19). O trem em que viajam chega em seu ponto final, em um pátio da empresa ferroviária. A polícia encontra os viajantes clandestinos, que tentam se justificar para não serem presos. Um *hobo* idoso aparece abanando um pedaço de papel, dizendo que é uma carta de Seattle convocando trabalhadores para o esforço de guerra.

Trechos com profusão de diálogos em DD são comuns em *Bound for Glory* (1983), e esse é especialmente representativo. Chama a atenção por conter apenas duas orações de citação subordinada, além de uma intervenção do narrador em uma linha. O livro traz pouco léxico específico da subcultura *hobo*. No recorte abaixo, por exemplo, não há nenhuma ocorrência dele. A diferenciação entre personagens parece ser feita através dos tipos de marcadores linguísticos utilizados:

Quadro 43: Descrição – Diálogo entre *hobos*. Trecho 1. (3317-3329)

(GUTHRIE, 1983, p. 317)	
"Hey! Old man! Wait!"	— Ei! Velho! Espera
"Don't let <i>dat</i> stuff fool yez, men. <i>Tain't nuttin' but justa dam hobo, wid a dam sheeta paper!</i> "	— Não deixa isso enganá vocês , turma. É só uma disgraça dum hobo com uma disgraça duma folha de papel!
"Seattle! Seattle!" I heard the old man holler back through the rain.	— Seattle! Seattle! — O velho gritou na chuva.
"Work, worrrrrk!"	— Trabalho, trabalhooooo!
"Crazy."	— Que loucura.
" <i>Yuh</i> know, men, they <i>ain't no</i> work out at Seattle. <i>Hell's bells</i> , that's <i>more'n</i> fifteen hundred miles west <i>uv</i> here!"	— Ó, gente, num tem trabalho em Seattle. Diabo , fica mais de dois mil quilômetros indo pro oeste daqui!
"Out toward Japan!"	— Pro Japão!
" <i>Th'</i> old man had <i>th'</i> letter right there in his hand!"	— O velho tinha a carta bem na mão dele!
" <i>Reckin</i> he's right?"	— Será que ele tá certo?
Three more men tore loose through the dark.	Mais três homens sumiram no escuro.
"I know <i>them</i> Seattle people. You <i>cain't</i> beat 'em. <i>Mighty purty</i> women. <i>An'</i> , by God, 'they don't write letters, <i>less</i> they mean what they say!"	— Eu conheço essa gente de Seattle. Ocê num pode ganhá deles. Mulherada bunita . E Deus do céu, eles escreve carta só pra falá verdade!
" <i>I slep'</i> under <i>ever'</i> bridge in Seattle! That's a <i>workin'</i> town!"	— Eu dormi debaxo de todas ponte em Seattle! Essa é uma cidade de trabalho!
"I want as close <i>ta</i> Japan as I <i>kin git!</i> " Another man drifted off in the dark.	— Quero ficá mais perto do Japão que eu conseguir — outro disse, sumindo no escuro.

Fonte: Woody Guthrie (1983) e autoria própria. Grifos meus.

A segunda voz, por exemplo ("*Don't let dat stuff fool yez, men. Tain't nuttin' but justa dam hobo, wid a dam sheeta paper!*"), traz marcadores que sugerem ascendência afrodescendente. Em sua tradução, na coluna da direita, algumas marcas procuraram sinalizar essa caracterização, embora traga traços diferentes de outras personagens negras similares. Aqui, há o uso de fonéticas que não aparecem na fala de John, como por exemplo, a ditongação "vocês". A ideia foi contrastar esse DD com os outros.

A sexta, destacada no Quadro 44, traz marcas de oralidade sinalizando uma variante mais geral e menos estigmatizada. A tradução manteve esse aspecto: a única palavra que pode sugerir um discurso mais afastado da norma-padrão é “num”:

Quadro 44: Descrição – Diálogo entre *hobos*. Trecho 1. Detalhe 1. (3322)

(GUTHRIE, 1983, p. 317)	
<i>"Yuh know, men, they ain't no work out at Seattle. Hell's bells, that's more'n fifteen hundred miles west uv here!"</i>	— Ó, gente, num tem trabalho em Seattle. Diabo , fica mais de dois mil quilômetros indo pro oeste daqui!

Fonte: Woody Guthrie (1983) e autoria própria. Grifos meus.

Outra voz do Quadro 43 é destacada no próximo, Quadro 44. No texto fonte, ela traz marcas que podem sugerir um discurso mais afastado da norma do inglês, sinalizando variantes usadas por pessoas brancas com origem no meio rural. Há, por exemplo, o pronome *them* como determinante em *I know them Seattle people*, e a marca fonética *cain't*.

Em todo o trecho do Quadro 43, ao invés de tentar manter aproximadamente o número e os tipos de marcas de oralidade específicas, a tradução privilegiou a caracterização das personagens. No segundo destaque na sequência, Quadro 45, a escolha foi manter a caracterização de fala de personagem de origem rural através do uso do marcador lexical “Ocê” e a ausência de concordância verbal em “eles escreve”. São traços descontínuos, mais associados a variantes estigmatizadas do português brasileiro:

Quadro 45: Descrição – Diálogo entre *hobos*. Trecho 1. Detalhe 2. (3327)

(GUTHRIE, 1983, p. 317)	
<i>"I know them Seattle people. You cain't beat 'em. Mighty purty women. An', by God, 'they don't write letters, less they mean what they say!"</i>	— Eu conheço essa gente de Seattle. Ocê num pode ganhá deles. Mulherada bunita . E Deus do céu, eles escreve carta só pra falá verdade!

Fonte: Woody Guthrie (1983) e autoria própria. Grifos meus.

5.2.2 Segunda Etapa – Interpretação

Como demonstrei, a voz de Guthrie como personagem destoa de sua voz como narrador quando esta última está na narração não subordinada ao DD. Essa diferença fica acentuada quando o autor implícito se manifesta em oração de citação ligada à citada. As falas

do protagonista são similares às de outras personagens, como os *hobos*, e remetem a variantes rurbanas da área de encontro de quatro estados – Kansas, Oklahoma, Arkansas, e Missouri –, bem como da região das montanhas Ozark, e ainda, da porção meridional das montanhas Apalaches, mais a Leste. Tais elementos também são comuns em áreas do Texas Panhandle, onde Guthrie viveu por anos. Entre essas representações de marcas de oralidade comuns a essas regiões está, por exemplo, a prefixação (*a-talkin'*) típica de dialetos como o das Apalaches, descritos por Wolfram e Christian (1976).

Por outro lado, a fala de Guthrie como personagem tende a ser menos estigmatizada do que a de alguns enunciadores intratextuais que usam marcas de oralidade mais associadas a variantes estigmatizadas. É o caso das personagens afrodescendentes e de *hobos* brancos, com uma linguagem representante de um falar mais rural.

A análise do texto alvo revelou que as representações de discurso tenderam a ganhar um pouco mais de autonomia, tanto quando foram desmembradas de parágrafos por motivos contextuais, quanto na supressão de algumas orações subordinadas de citação associadas a Guthrie como narrador. Esse fenômeno acontece em toda a tradução, mas não é majoritário. Sua manutenção é mais comum. Isso aponta para um pequeno aumento da expansão dialógica no texto em português.

A estratégia de Centralização, eleita previamente para a tradução de representações literárias de variedades linguísticas, não se concretizou, como demonstro em outras interpretações da análise. No processo tradutório, dei-me conta que estava de fato aditando o procedimento de Manutenção. De qualquer forma, ficou claro que meramente manter a frequência e o tipo de marcador do texto fonte no texto alvo não daria conta do objetivo de manter a heteroglossia do livro de Guthrie. Muito além de oferecer um texto em português um pouco mais próximo da norma-padrão, a fim de facilitar a leitura, a Centralização teria que permitir uma melhor caracterização das vozes, em suas linhas gerais, para que relações assimétricas de poder, reforçadas linguisticamente no texto fonte, fossem mantidas. Essa estratégia não se mostrou ser a melhor para isso.

A manutenção da proximidade da linguagem do narrador com a norma-padrão, em contraposição ao uso de elementos de variantes mais divergentes nas vozes das personagens, mostrou-se eficiente na representação da relação assimétrica de poder entre os mesmos. No entanto, mesmo sendo um subproduto do processo tradutório, a supressão de algumas orações subordinadas da voz do autor implícito pode ter diminuído um pouco essa disparidade. Por

outro lado, o espaço que Guthrie dá para os outros entes intratextuais se expressarem em DD é tão grande que essa relação de poder fica ainda mais sutil.

5.3 AS VOZES DE GUTHRIE COMO PERSONAGEM INFANTIL E DE SEUS PAIS

Investigo agora alguns diálogos da voz de Guthrie como personagem infantil com as de seus pais. É uma oportunidade para examinar como as relações de poder entre eles foram traduzidas.

5.3.1 Primeira Etapa – Descrição

Trago dois trechos demonstrativos dessas interposições de vozes. No primeiro, exposto no capítulo 2, Guthrie, então com pouco mais de dois anos de idade, conversa com sua mãe sobre crescer.

No texto fonte há uma diferença marcada entre os discursos. Woody usa erroneamente a locução gramatical *get up* ao invés de *grow up*, engano que pode sugerir sua pouca idade. No mesmo Discurso Direto, diz *real big*, usando o adjetivo *real* ao invés do advérbio *really* que é uma marca de oralidade morfossintática. E seu DD também contém uma apócope: *youngin'*. Outra marca nas suas falas seguintes chama atenção: a substituição de *were* por *wuz*, que além de se constituir em uma construção verbal agramatical é marca morfossintática e, ao mesmo tempo, fonética.

Contrastando com o DD da criança, a fala da mãe, Nora, tem apenas elementos comuns de uma oralidade mais geral, ou marcas da variação funcional sinalizando informalidade, como a contração *I'm*.

Noto que na oração de citação do quarto DD, Guthrie como narrador usa a morfossintática não agramatical *they was*:

Quadro 46: Descrição – Diálogo entre Guthrie criança e a mãe. (477-482)

(GUTHRIE, 1983, p. 55)	
<i>"When I get up to be real big, will I still be a youngin?"</i>	— Quando eu levantar e ficar bem grande, eu vou ser um tampinha ainda?
<i>"No. You'll be a big man then."</i>	— Não, vai ser um homem grande.
<i>"Are you a youngin?"</i>	— Você é uma tampinha ?
<i>"No, I'm a big woman. I'm a grown lady. I'm your mama." I started getting drowsy and my eyes felt like they was both full of dry dirt.</i>	— Não, eu sou uma mulher grande. Sou uma senhora crescida. — Comecei a ficar sonolento e meus olhos pareciam ' tar cheios de terra seca.
<i>I asked Mama, "Wuz you good when you wuz first a little baby?"</i>	— Cê era boa quando cê era um bebezinho? — perguntei.
<i>And she rubbed my face with the palm of her hand and said, "I was pretty good. I believe I minded my mama better than you mind yours."</i>	Ela passou a palma da mão em meu rosto e disse: — Eu era muito boa. Acho que eu obedecia minha mamãe mais que você obedece a tua.

Fonte: Woody Guthrie (1983) e autoria própria. Grifos meus.

No texto alvo, o erro de Guthrie é mantido e se transforma em “Quando eu levantar”. Noto que o “r” final desse infinitivo foi preservado, à despeito da supressão em outras de suas falas, para manter a ocorrência de marcadores do texto fonte. A palavra *youngin*’ foi traduzida como “tampinha”, uma marca lexical. No geral, a maneira encontrada para caracterizar a representação de discurso divergente do menino, cujas marcas morfossintáticas, ligadas à construção verbal inadequada do texto fonte, não podem ser reproduzidas no caso em questão, foi o uso da aférese “Cê”.

No segundo trecho, os DDs do menino Woody contêm algumas marcas de oralidade, como a aférese combinada com contração e dupla negação *Tain't no* e as marcas lexicais *Mama* e *papa*. Também há apócopies, como *An'* e *th'*, e a metafonia *alla*.

A voz do pai está mais próxima da norma do inglês.

Quadro 47: Descrição – Diálogo entre Guthrie criança e o pai. (904-911)

(GUTHRIE, 1983, p. 83)	
<i>I never thought that I would see my dad so afraid of anything.</i>	Achei que nunca veria meu pai com tanto medo de algo.
" <i>'Taint no good!</i> "	— Num é bão.
<i>"Shut your little mouth before I shut it for you!"</i>	— Cala a boquinha antes que eu feche ela pra você!
" <i>'Tain't no good!</i> "	— Num é bão!
<i>"Don't you dare talk back to your papa!"</i>	— Não ouse responder pro teu papai!
" <i>'Tain't no good!</i> "	— Num é bão!
<i>"Woody, I'll split you hide!" Then he let his head drop down till his chin touched the bib of his overalls and his tears wet the watch pocket.</i>	— Woody. Vou acabar com o teu couro! — Então, ele abaixou a cabeça até seu queixo tocar a gola do macacão, e suas lágrimas molharam o relógio de bolso.
<i>"What makes you say it's not any good, Woody?"</i>	— Por que você diz que isso não é bom, Woody?
<i>"Mama said it." I rolled a foot or two away from him. An' Mama cries alla th' time, too!"</i>	— A Mamãe me disse. — eu me afastei um pouco dele. — E a Mamãe tá chorano o tempo todo tamém!

Fonte: Woody Guthrie (1983) e autoria própria. Grifos meus.

A tradução seguiu essa diferença entre as duas vozes. As falas de Guthrie foram bem marcadas com elementos que remetem a variantes mais específicas, ou traços descontínuos, como “Num”, “bão”, “tá”, “chorano” e “tamém”. Ao invés de espelhar os tipos de marcas de oralidade do texto fonte, foram usados marcadores mais estigmatizados que caracterizassem o contraste entre as falas no livro de Guthrie.

Da mesma maneira, ainda que tenha um registro mais informal, a fala do pai, em português, também se aproximou mais da norma-padrão.

5.3.2 Segunda Etapa – Interpretação

No texto fonte, as representações de discurso seguem as características até aqui descritas: os diálogos têm certa independência em relação à voz do narrador, que muitas vezes não se faz presente nos DDs, e quando isso acontece, nem sempre há verbos de elocução na oração de citação, o que também confere mais liberdade para as falas das personagens.

Além disso, os diálogos da criança com seus pais evidenciam uma distinção que se confunde com os eixos relativos de poder na narrativa. Aqueles com mais autoridade parecem ter quase que invariavelmente suas falas mais próximas à norma da língua inglesa. O DD de Guthrie traz marcas de oralidade que podem ser interpretadas como a fala de crianças pequenas, mas também inclui elementos sinalizando variantes estigmatizadas.

No texto alvo, as representações de discurso foram mantidas, assim como as orações de citação subordinadas. E, mais uma vez, em relação às marcas de oralidade, houve uma tentativa de conservação do grau de divergência da voz de Guthrie para com a norma-padrão, com o uso de representações de traços descontínuos sugerindo discurso mais estigmatizado. Por causa de seu uso, creio que nesse trecho houve tendência ao procedimento de Manutenção.

5.4 AS VOZES DE MIGRANTES E IMIGRANTES

A linguagem usada pelos migrantes caracterizados no romance autobiográfico como as famílias destituídas do Meio-Oeste é similar à de Guthrie como personagem. São famílias brancas ou indivíduos viajando sozinhos em direção a outros estados, em busca de trabalho. Com vozes que trazem características distintas às dos migrantes, os imigrantes retratados no livro são especialmente, mexicanos, chineses e japoneses. Também há no livro personagens suecas e alemãs.

5.4.1 Primeira Etapa – Descrição

No primeiro recorte, Guthrie viaja de carona com uma família migrante do estado de Kansas que vai para o Oeste em busca de trabalho nas colheitas de frutas. Ele os entretém tocando seu violão e cantando. De repente, o pneu fura e o veículo para. O jovem motorista comenta o racionamento de borracha imposto pelo governo para ajudar o esforço de guerra contra os países do Eixo. Refletindo sobre a falta de comida da família, seu pai diz que também não gostaria de ver soldados passando fome. A filha pergunta o que um soldado faminto teria a ver com o pneu furado. Ele responde, e um diálogo começa:

Quadro 48: Descrição – Diálogo entre migrantes. (2755-2761)

(GUTHRIE, 1983, p. 271)	
<i>"Well, if we could git on down th' country just a little bit further, 'y God, I could pick enuff fruit an' stuff ta feed three er four soldiers, heavy eaters." I seen a light strike fire in the old man's eyes. " 'Bout all I'm good fer, I reckon. I can pick more fruit with both hands over my eyes than most of these new pickers floodin' out here."</i>	— Bom, se a gente conseguir ir um pouco mais adiante nesse país, por Deus, eu podia colhê fruta e outras coisa prá alimentá três ou quatro soldado, comilão . — Eu vi uma luz se acender nos olhos do velho. — É a única coisa que sou bom em fazê , pelo que eu sei. Posso colhê mais fruta com as duas mão que a maioria desses colhedor novo se apinhando por aí.
<i>"Don't go to braggin'," the old lady told him. "You was th' best blacksmith back in Johnson County, all right, but I ain't seen you break no pickin' records yet. That's one mighty fine-lookin' orchard right in through there. Wonder what it is?"</i>	— Não vai se gabá —, disse a velha senhora. — Tá certo que cê era o melhor ferrêro do Condado de Johnson, mas eu não vi cê quebrar nenhum recorde de colheita ainda. Aquele pomar ali é bem bonito. Que será que é?
<i>"Apercots," the girl spoke up"</i>	— Damasco — disse a garota.
<i>"Nice even rows," the old man told us; "trees all just 'bout th' same size. Limbs just achin' full wantin' us to come over that old fence an' pick 'em clean. I suppose a soldier wouldn't smack his goozler over a good big hot apercot pie right about now!"</i>	— Boas Filêra regular — comentou o velho. — Árvores tudo quase do mesmo tamanho. Os galho tudo sofrido de pesado e pedindo pra gente pulá aquela cerca velha e limpá eles. Acho que um soldado num ia acha ruim uma torta grande e quente de damasco agora!
<i>"How we gonna get another tire?" I asked the bunch, "Anybody got any money in their clothes?"</i>	— Como vamo conseguir outro peneu ? — perguntei ao grupo. — Alguém tem algum dinheiro escondido na roupa?
<i>"Ain't a-packin' nothin' that jingles," one of them said.</i>	— Não tô carregando nada que tilinte, disse um deles.
<i>" 'Er folds either," another one talked up.</i>	— E nem cartêra — disse outro.

Fonte: Woody Guthrie (1983) e autoria própria. Grifos meus.

No texto fonte, só o primeiro DD não tem oração de citação, provavelmente porque a filha fez uma pergunta para o pai na fala anterior em que o citou. As vozes são similares entre si e trazem, em grande maioria, marcas fonéticas como apócopas (*wantin'* *braggin'*, *nothin'*), aféreses (*'bout*, *'em*), metafônias (*fer*, *git*), metátese (*apercot*) etc. Estas sugerem uma oralidade mais geral do inglês norte-americano. Contudo, as marcas morfossintáticas, como conjugações verbais agramaticais (*You was*), supressão de verbo auxiliar em *I seen* e *we gonna*, dupla negativa em *but I ain't seen you break no pickin'* podem estar mais ligadas a variantes mais estigmatizadas e do meio rural e rurbano.

A tradução tentou manter o caráter de oralidade mais geral da língua, ao se utilizar de marcas relacionadas ao VGB, como apócopies no final dos infinitivos. Contudo, um elemento utilizado remete a um falar menos prestigiado: a não concordância nominal entre o determinante e o substantivo (“outras coisa”, “quatro soldado”), além de alguns marcadores fonéticos como “num” e “peneu”. Estes remetem a falares mais estigmatizados e foram usados para dar conta das marcas morfossintáticas igualmente ligadas a variantes mais específicas do inglês. Chamo atenção para o fato de que o DD de Guthrie se assemelha ao dos migrantes no carro.

No livro, essas vozes representando grupos destituídos, de descendência europeia, nascidos nos Estados Unidos, são bem diferentes das vozes dos imigrantes estrangeiros. No trecho a seguir, o texto fonte traz a fala dos chineses Charlie e da garçonete de seu bar. Os dois reagem a um freguês, que declara sua vontade de lutar contra os imigrantes japoneses nos Estados Unidos. O diálogo acontece logo após o ataque japonês a Pearl Harbor.

As vozes dos chineses trazem muitas marcas sinalizando a fala de pessoas sem fluência no inglês, que tentam representar seu discurso segundo algumas percepções generalizadas sobre dificuldades de pronúncia. Os DDs têm certa autonomia e são separados de parágrafos enunciados por Guthrie como narrador. A oração de citação subordinada contrasta com a citada no segundo DD. no que diz respeito à linguagem:

Quadro 49: Descrição – Falas de imigrantes chineses. (2652-2653)

(GUTHRIE, 1983, p. 263)	
<i>"Cholly got plentee good friend. Japonnee. You say more, Cholly bust bottle. Your head!" The boss was shaking a towel over the bar.</i>	— Cháli tem muito amigo bom. Japonêi . Fala mais, Cháli rompe casco de bebida . Tua cabeça! — O dono balançava um pano sobre o bar.
<i>"We no fight Japonnee people!" Charlie's waitress talked up at the far end of the bar by the door. "We fight big-shot Japonnee crook. Big lie! Big steal! You not got no good sense! Try start Japonnee fight here! Me China girl. Plentee Japonnee friend!"</i>	— Nós não luta gente japonêi ! — disse a garçonete de Charlie no outro extremo do bar, perto da porta. — Nós luta Japonêi magnata. Japonêi estelionato. De balela alta. De roubá alto. Cê no senso bom. Tenta começá luta japonêi aqui! Eu menina China. Tanto amigo bom japonêi !

Fonte: Woody Guthrie (1983) e autoria própria. Grifos meus.

A tradução mantém a representação das falas dos chineses, não se atendo tanto ao número de marcas sinalizando discurso divergente da norma do texto fonte. Contudo, houve cuidado no uso do lambdacismo para isso. Este processo linguístico é a dificuldade de

articulação do fonema “r” e sua substituição pelo som “l”, associado à fala de imigrantes chineses através de um estereótipo, que serve a uma representação paródica.

Na verdade, o lambdacismo pode acontecer com falantes nativos do mandarim no aprendizado do português, visto que que essa língua não tem o segmento consonantal [r] (FREITAG *et al*, 2020). Contudo, o texto alvo procurou evitar reforçar tal estereótipo, mesmo levando em conta essa característica. Assim, palavras com tal consonante foram substituídas por outras sem o “r”, ou quando isso não é possível, como fricativa uvular sonora, como em “rompe” ao invés de “quebra”; “garrafa” virou “casco de bebida”, “luta” foi escolhida ao invés de “briga”, “balela” no lugar de “mentira”, e assim por diante.

O mesmo acontece em outro trecho em que aparece uma personagem de origem chinesa. A palavra “preço” foi substituída por “custo”, e marcas fonéticas que podem ser vistas como traços graduais, como “qué” para “quer”, são utilizadas. Adicionalmente, algumas representações de pronúncia que suprime o “r” também foram incluídas, como “po” para “por”:

Quadro 50: Descrição – Falas de imigrantes chineses. (2364-2372)

(GUTHRIE, 1983, p. 232)	
<i>"You let me slee sletee."</i>	— Deixa vê sué-ti .
<i>"Okay--here--feel. Part of it's all wool."</i>	— Oquei. sente aqui, Parte dele é de lã.
<i>"Chili bean you want this sletee for?"</i>	— Feijão e Chilli cê qué po' esse sué-ti ?
<i>"Yeah. Cuppa coffee, too."</i>	— É. E um café, também.
<i>"Price. You go up."</i>	— Custo sobe.
<i>"Okay. No coffee."</i>	— Oquei. Sem o café.
<i>"No. No chili bean."</i>	— Não. Não feijão com chili.
<i>"Good sweater," I told him.</i>	— Suéter bom.
<i>"Okay. You keep. You see, I got plentee sletee. You think good sletee, you keep sletee. My keep chili bean."</i>	— Oquei. Fica co' ele. Viu, tenho muito sué-ti . Teu sué-ti bom, você fica co' ele. Eu fica feijão com chilli.

Fonte: Woody Guthrie (1983) e autoria própria. Grifos meus.

As falas das personagens mexicanas aparecem com menos frequência na autobiografia. E nem em todas delas, o DD traz marcadores sinalizando uma oralidade mais característica desse grupo. Um dos poucos casos é a voz de uma senhora mexicana, cuja fala apareceu anteriormente, no capítulo 2 da tese. Ela diz:

Quadro 51: Descrição – Fala de personagem mexicana. (2543)

(GUTHRIE, 1983, p. 247)	
<p><i>"Now I'm broke. All I'm waiting forr iss thiss beeg dam to start. For somebody to come running down the street saying, Work hass opened up! Hiring men! Hiring everybody!"</i></p>	<p>— Agora eu tô quebrada. Só tô esperando essa barrachem começar. Esperando alguém vir correndo na rua dicendo: “Trabajo! Contratando homens! Contratando todo mundo!”</p>

Fonte: Woody Guthrie (1983) e autoria própria. Grifos meus.

Lembro da interferência da língua materna espanhola na pronúncia do inglês, citada naquele capítulo. Guthrie explorou algumas dessas características, como a pronúncia vibrante múltipla do “r”, que representou como *f*orr.

Diferentemente do caso das personagens chinesas, em que as regras normativas da sintaxe do inglês não são respeitadas em falas com orações que às vezes não se articulam entre si, na fala da hispano-falante, há conformidade sintática. Assim, na tradução, as marcas utilizadas são relativas à pronúncia. No texto alvo, as dificuldades de produção de sons do português brasileiro por parte dos nativos do espanhol foram exploradas.

Não há fricativa palatal sonora no espanhol (o som “j” de “jiboia”). Outra é o desvozeamento do fricativa alveolar “z” (OLIVEIRA, 2018).

Um exemplo do primeiro caso é “barrachem” para “barragem”. Do segundo é “dicendo” para dizendo. “Trabajo” é uma interferência da língua materna.

5.4.2 Segunda Etapa – Interpretação

Em relação às representações de discurso do texto fonte, o DD de personagens migrantes e imigrantes segue a tendência verificada em outras vozes intratextuais de terem autonomia em relação ao autor implícito / Guthrie como narrador. Tal independência garante expansão dialógica e mais equidade de poder entre narrador e personagens: suas falas aparecem com mais frequência descoladas de parágrafos com a voz de Guthrie como narrador, que se limita às orações de citação.

Tentei demonstrar que, no caso dos migrantes brancos, o autor se utilizou de marcas de oralidade que representam o vernáculo mais geral do inglês dos Estados Unidos, mas também de algumas específicas a grupos das áreas rurais, sendo que ambas aparecem em sua própria fala como personagem. Essas vozes contrastam com a representação das falas de imigrantes, que reproduz alguns estereótipos comuns à percepção das maneiras daqueles estrangeiros falarem o inglês, embora sejam em alguma medida coerentes com descrições linguísticas de dificuldades de produção de sons do inglês.

A tradução levou em consideração essas características e procurou reproduzir tal inadequação, valendo-se das pronúncias divergentes do sistema da língua alvo que são comumente produzidas por falantes nativos do mandarim e do espanhol em português brasileiro. Contudo, houve uma preocupação no sentido de não se reforçar estereótipos. Em se tratando dos chineses, isso foi feito através do não uso da substituição do som do “r” pelo “l”. Ao invés disso, foram evitadas palavras com a consoante rótica. No caso da personagem mexicana, a escolha de poucas marcas que representam a dificuldade de reprodução de alguns fonemas do português brasileiro pareceu suficiente para caracterizá-la.

Pode-se dizer que houve a utilização do procedimento de Manutenção, que aqui garantiu a continuidade da heteroglossia do texto fonte no texto alvo de forma mais eficiente do que aconteceria na estratégia de Centralização. Pode ser que essa última, se mantém a divergência entre discursos mais próximos da norma-padrão e outros dela distante, tende a diminuir as diferenças entre variantes menos prestigiadas. No caso das vozes de migrantes e imigrantes, essas distinções são cruciais para a sua caracterização.

No entanto, é importante notar que a maior identificação da voz do narrador com a norma-padrão e a grande distância a ela nas falas dos estrangeiros pode suscitar uma relação assimétrica de poder bem marcada entre eles.

No que diz respeito às representações de discurso, houve praticamente uma manutenção, e a expansão dialógica e a solidariedade do narrador para com personagens foi preservada.

5.5 AS VOZES DOS POLICIAIS

Talvez não haja no romance autobiográfico diálogos com uma representação mais marcada por relações assimétricas de poder que aqueles entre os policiais e outras personagens. Essa desigualdade é reforçada linguisticamente, e esse dado foi mantido na tradução.

5.5.1 Primeira Etapa – Descrição

A maior proximidade das falas dos policiais com a norma do inglês não significa que seu discurso não traga eventualmente alguns elementos sinalizando variantes linguísticas. É o caso no recorte seguinte, em que Guthrie e os *hobos* são abordados pelos agentes da lei.

O uso do pronome *them* como determinante se repete. É uma marca de variantes ligadas ao meio rural ou rurbano. No DD dos policiais também há a apócope *th'*. Mas a presença de marcadores de oralidade é maior nas falas de Guthrie:

Quadro 52: Descrição – Diálogo dos policiais com Guthrie. (2452-2474)

(GUTHRIE, 1983, p. 237)	
<i>I heard the patrol man turn around to the other cops and kid them about something, and as I walked up they were all laughing and saying, "Yeah. He's th' one. He's one. One of them things."</i>	Ouvi o patrulheiro fazer piada sobre alguma coisa com os outros tiras, e quando passei por eles, todos estavam rindo e dizendo: — Sim. É ele. É um deles. Um daqueles tipo .
<i>The radio in the car was turned on a Hollywood station, and a lady's voice was singing, telling what all of the pretty girls were thinking about the war situation.</i>	O rádio do carro estava sintonizado em uma estação de Hollywood, e uma voz de mulher cantava, contando o que todas as garotas bonitas estavam pensando sobre a guerra.
<i>"I'm a what?" I asked the cop.</i>	— Eu sou o quê? — perguntei ao policial.
<i>"You know, one of them 'things.' "</i>	— Você sabe, um daqueles "tipo".
<i>"Well, boys, ya got me there. I don't even know what one of them 'things' is."</i>	— Bem, meninos, cês me pegaram. Eu nem sei o que é uma daqueles "tipo".
<i>"We know what you are."</i>	— Nós sabemos o que você é.
<i>"Well," I scratched my head in the rain, "maybe you're smarter than I am; 'cause I never did know jist what I am."</i>	— Bom, — cocei a cabeça na chuva — vai ver cês são mais esperto que eu, porque eu nunca soube bem o que eu sou.
<i>"We do."</i>	— Nós sabemos.
<i>"Yeah?"</i>	— É?
<i>"Yeah."</i>	— Sim.
<i>"What am I then?"</i>	— O que eu sou, então?
<i>"One of them labor boys."</i>	— Um daqueles cara trabalhista .

“ <i>Labor?</i> ”	— Trabalhista?
“ <i>Yeah, labor.</i> ”	— Sim, trabalhista.
“ <i>I think I know what labor is—“I smiled a little.</i> ”	— Eu acho que sei o que é trabalhista — disse, com um leve sorriso.
“ <i>What is it?</i> ”	— E o que é?
“ <i>Labor’s work.</i> ”	— Trabalhista é que tem a ver com trabalho.
“ <i>Maybe, you’re one of them trouble causers.</i> ”	— Você talvez seja um daqueles causador de problema.
“ <i>Listen, fellers, I jist rolled inta this town from Oklahoma, I mean Texas, an’ I’m on my way to Sonora to stay with my relatives.</i> ”	— Escuta, turma, acabei de chegá nessa cidade lá do Oklahoma, digo, do Texas, e tô indo pra Sonora pra ficá na casa de uns parentes.
“ <i>Relatives?</i> ”	— Parentes?
“ <i>Yeah,</i> ” I said. “ <i>Aunt. Cousins. Whole bunch. Well off.</i> ”	— Sim, — disse — Tia, Primos. A turma toda. Tão bem de vida.
“ <i>You’re going to stay in Sonora when you get there, aren’t you?</i> ” A different, higher-sounding voice wheezed out from the back seat.	— Você vai ficar em Sonora quando chegar lá, né? — perguntou outro com uma voz mais alta, vinda do banco de trás.
“ <i>I’m gonna settle down up there in them mountains, an’ try ta go ta work.</i> ”	— Vou me instalá lá nas montanha , e tenta arranjà trabalho.

Fonte: Woody Guthrie (1983) e autoria própria. Grifos meus.

As representações de discurso foram mantidas na tradução. E a origem rural ou rurbana dos policiais, suscitada pelo pronome *them* como determinante, foi considerada através do uso da não concordância nominal entre o determinante e o substantivo em “daqueles tipo”, “daqueles cara” e “daqueles causador de problema”. Como no texto fonte, as falas de Guthrie contêm mais marcadores de oralidade que as dos agentes.

O próximo trecho exemplificou as vozes dos policiais no capítulo 2 da tese. Ele serve agora como amostra para a análise. Mais uma vez, *hobos* e policiais dialogam. No texto fonte, as representações de discurso também estão independentes de parágrafos de narração de Guthrie como autor implícito. E ele intervém pouco em DDs com orações de citação.

A voz do protagonista, como personagem, e as dos *hobos* trazem muitos marcadores de oralidade apontando para variantes de menos prestígio. De outra forma, as falas do policial só contêm marcadores mais gerais de oralidade:

Quadro 53: Descrição – Diálogo do policial com hobos. (2376-2392)

(GUTHRIE, 1983, p. 232)	
<i>"What time yuh got?" a Southern boy asked him, dripping wet.</i>	— Que horas cê tem? — perguntou um garoto sulista, pingando de molhado.
<i>"Bed time."</i>	— Hora de cama.
<i>"Oh."</i>	— Ah.
<i>"Say, mister," I said to him, "listen, we're jist a bunch of guys on th' road, tryin' ta git somewhere where ther's a job of work of some kind. Come in on that there freight. Rainin', an' we ain't got no place ta sleep in outta th' weather. I wuz jist wonderin' if you'd let us sleep here in yer jail house--jist fer tonight."</i>	— Ei, senhor — eu disse, — olha, sâmo só uns cara na estrada tentando achá um lugar onde tem algum trabalho. Chegamo naquele trem. Tá chovendo e num temo lugar pra dormir com esse tempo. Será que cê nos deixaria dormir na tua cadeia, só por essa noite?
<i>"You might," he said, smiling, tickling all of the boys.</i>	— Vocês podem — disse, sorrindo e fazendo graça com os garotos.
<i>"Where's yer jail at?" I asked him.</i>	— Onde fica tua cadeia?
<i>"It's over across town," he answered.</i>	— No outro lado da cidade.
<i>Then I said, "Reckon ya could put us up?"</i>	— E será que pode nos colocá lá.
<i>And he said, "I certainly can."</i>	— Certamente posso.
<i>"Boy, man, you're a pretty good feller. We're ready, ain't we, guys?"</i>	— Nossa, amigo, cê é um sujeito bom. Tamos pronto, né , pessoal?
<i>"I'm ready."</i>	— Tô pronto.
<i>"Git inside out of this bad night."</i>	— Ficá lá dentro e me abrigá dessa noite ruim.
<i>"Me, too."</i>	— Eu também.
<i>The same answer came from everybody.</i>	Todos deram a mesma resposta.
<i>"Then, see," I said to the cop, "if anything happens, they'd, you'd know it wuzn't us done it."</i>	— E olha, — disse ao tira — se algo acontecer por aqui, cê vai saber, não foi a gente.
<i>And then he looked at us like a politician making a speech, and said, "You boys know what'd happen if you went over there to that jail to sleep tonight?"</i>	E então, nos olhou como se fosse um político. — Vocês sabem o que ia acontecer se fossem dormir na cadeia hoje?
<i>We said, "Huh uh." "No." "What?"</i>	— Não. O quê? — perguntamos.

<p><i>"Well, they'd let you in, all right, not for just one night, but for thirty nights and thirty days. Give you an awful good chance to rest up out on the County Farm, and dry your clothes by a steam radiator every night. They'd like you men so much, they'd just refuse to let you go. Just keep you for company over there." He had a cold, sour smile across his face by now.</i></p>	<p>— Bem, eles iam deixar vocês entrarem, sim, não por apenas uma noite, mas por 30 noites e 30 dias. Iam dar uma baita duma chance pra vocês descansarem na Fazenda do Condado e secarem suas roupas em um aquecedor a vapor todas as noites. Eles gostariam tanto de vocês que não iam deixar vocês irem embora. Só pra manterem a companhia. — Ele agora tinha um sorriso frio e azedo em seu rosto.</p>
---	--

Fonte: Woody Guthrie (1983) e autoria própria. Grifos meus.

A tradução preservou as representações de discurso do texto fonte. Seguiu ainda a distinção entre a fala do agente da lei e as outras vozes. A maioria dos elementos da voz do policial nem chegaram a ser grifados, pois são meramente marcadores de oralidade, sinalizando informalidade e um vernáculo mais geral do português brasileiro. Um único elemento mais marcado tenta representar o uso de *awful* como intensificador: “baita duma”.

5.5.2 Segunda Etapa – Interpretação

Da mesma forma que acontece entre Guthrie como personagem infantil e seus pais, os diálogos entre os policiais e as outras personagens evidenciam na narrativa o poder exercido por eles. Não parece ser coincidência o fato de igualmente terem vozes que trazem uma linguagem bem menos marcada e mais próxima da norma-padrão que as dos *hobos* e a de Guthrie como personagem.

Para seguir essa representação de relação assimétrica de poder do texto fonte, a tradução se valeu mais uma vez da Manutenção de marcadores linguísticos sinalizando variedade com menos prestígio e divergente da norma-padrão. Se havia inicialmente uma estratégia global de Centralização, na tradução como um todo, a análise dos trechos mostrou que, quando se trata de reproduzir a influência repressora da polícia, manter a distância relativa das falas das personagens parece ser mais eficiente.

Pode ser que o poder da polícia se exerça inclusive nas poucas intervenções do narrador em suas falas através de orações de citação subordinadas, o que a tradução procurou manter.

5.6 AS VOZES DAS PERSONAGENS AFRODESCENDENTES

Essas são personagens cujas vozes trazem as características mais marcadas por elementos específicos. Como citado no capítulo 2, é em suas falas que o uso de elementos linguísticos parece ser mais regular. Eles constroem uma percepção de variante que se assemelha ao que foi chamado por pesquisadores como African American Vernacular English (AAVE), termo que pode ser questionado por se apresentar como uma generalização irreal de diversos falares associados aos afro-americanos.

Há considerações importantes a serem feitas acerca das escolhas de tradução de seus Discursos Diretos, pois envolvem questões éticas e de representação que exemplificam toda a abordagem de tradução aqui pretendida.

5.6.1 Primeira Etapa – Descrição

Começo a descrição com John, personagem que aparece pela primeira vez no capítulo 1 do livro como *my Negro friend*, e que só vai reaparecer e ser nomeado no último.

Esse trecho é o momento em que ele aparece pela primeira vez na narrativa. Guthrie está viajando clandestino em um vagão de trem com vários *hobos*:

Quadro 54: Descrição – Diálogo com John. Trecho 1. (43-47)

(GUTHRIE, 1983, p. 22)	
<i>A long tall Negro boy walked up and asked us, "You men know what's makin' our noses burn?" He was wearing a pair of work shoes that looked like they had seen Civil War service. "Eyes, too?"</i>	Um rapaz negro alto se aproximou e perguntou: — Sabe o que tá fazeno o nariz queimá ? — Ele tinha um par de sapatos que pareciam da Guerra Civil. — E que tá queimano o olho também?
<i>"What?" I asked him.</i>	— O quê? – perguntei.
<i>"Cement dust. This heah cah wuz loaded down wid sack cement!"</i>	— Pó de cimento. Esse carro aqui tava cheio de saco de cimento!
<i>"Shore 'nuff?"</i>	— Tem certeza?
<i>"I bet I done sucked in three sacks of th' damn stuff!" He screwed his face up and mopped across his lips with his hands.</i>	— Acho que já respirei três sacos dessa disgraça ! — Disse, torcendo o rosto e limpando os lábios com suas mãos.

Fonte: Woody Guthrie (1983) e autoria própria. Grifos meus.

No texto fonte, o DD da personagem traz apócopas de consoantes finais, como *makin'* e *th'*, a substituição da consoante rótica final pós-vocálica por uma vogal em *heah* e *cah*, a desfricativização da fricativa dental para a oclusiva *wid*, e a metafonia *wuz*. Essas últimas três só aparecem nas vozes dos negros, na autobiografia. Ainda há a marca morfossintática *I done sucked* e a fonética *damn*.

A tradução levou em conta a observação de Marcos Bagno (2012) de que processos distintos como a segregação racial, que era prevista em lei até 1960, resultaram na existência de uma língua mais geral, característica dos afrodescendentes nos Estados Unidos. Ele explica uma inexistência de algo similar no Brasil pela chamada “miscigenação racial”, que teria impedido o aparecimento de um “português negro”. Contudo, lembra que em nosso país a segregação social criou uma polarização entre as variantes de prestígio faladas por segmentos mais ricos e afluentes, essencialmente composto por brancos, e as variedades estigmatizadas, faladas por não brancos, negros, indígenas e brancos com menor acesso à educação formal, ao emprego e aos direitos ligados à cidadania. O pesquisador afirma que,

[e]mbora, no plano social, o Brasil seja um país impregnado de racismo, no plano linguístico, as diferenças que separam as variedades urbanas privilegiadas das demais, estigmatizadas, são de ordem socioeconômica: a gramática dos negros pobres e dos brancos pobres é a mesma. É o grau de escolarização o principal fator social que diferencia as variedades mais prestigiadas das variedades mais estigmatizadas (BAGNO, 2012, p. 146).

Assim, diferenciar na tradução as falas das personagens pobres dos meios urbanos e rurais de acordo com sua etnia seria questionável, dado que no português brasileiro, de maneira geral, isso não ocorre. Por outro lado, ignorar a diferença na representação literária das variantes dos afrodescendentes e dos brancos da narrativa é algo que também pode ser questionado. A solução encontrada na tradução foi o uso de apenas um elemento específico a um português mais estigmatizado: a redução do encontro consonantal “nd” para “n”, como em “fazeno”. Outros elementos que também aparecem nas falas mais marcadas das personagens brancas foram mantidos, mas a não concordância entre determinante e substantivo foi eliminada, como compensação.

Dessa forma, ao invés de *our noses burn* se transformar em “nossos narizes queimarem” e, principalmente, em “nossos nariz queimá”, o sintagma foi todo para o singular: “o nariz queimá”. Mas essa operação nem sempre é possível: *three sacks* virou “três sacos”.

Em outro trecho, o mesmo aconteceu:

Quadro 55: Descrição – Diálogo com John. Trecho 2. (167-173)

(GUTHRIE, 1983, p. 31)	
" <i>Smell dat cool aih?</i> "	— Tá sentino o chêro do ar frio?
" <i>Smells clean. Don't it? Healthy!</i> "	— Tem um chêro limpo, né? Saudável!
" <i>Me 'n' you's sho' in fo' a soakin', ourselves!</i> "	— Qué dizê que vamo nos molhá!
" <i>Makes ya think?</i> "	— Será?
" <i>I knows. Boy, up heah in dis lake country, it c'n cloud up an' rain in two seconds flush!</i> "	— Sim. Menino, aqui nessa terra de lago, pode aparecê um monte de nuvem e chovê em dois segundos!
" <i>Ain't no rain cloud I can see!</i> "	— Num tô vendo nenhuma nuvem carregada!
" <i>Funny thing 'bout dese Minnesoty rain clouds. Evah cloud's a rain cloud!</i> "	— Coisa engraçada dessa nuvem de chuva de Minnesoty . Toda nuvem é de chuva!

Fonte: Woody Guthrie (1983) e autoria própria. Grifos meus.

Dese Minnesoty rain clouds foi traduzido como “nuvem de chuva de Minnesoty”. Noto que todos os outros elementos que aparecem nas traduções dos falares estigmatizados de personagens brancas ocorrem nas vozes dos afrodescendentes, como as reduções de ditongo e apócopies em infinitivos. A exceção é a não concordância de número entre determinante e sujeito, elemento que não ocorre em suas falas.

Em relação às representações de discurso, houve manutenção do que acontece no texto fonte, apesar de, no trecho anterior, o primeiro DD de John ter sido desmembrado do parágrafo.

Essa maneira de traduzir as vozes dos afrodescendentes se manteve em toda a tradução. Aqui, Matilda diz para o seu filho:

Quadro 56: Descrição – Matilda fala com o filho. (638)

(GUTHRIE, 1983, p. 64)	
" <i>Undo yo'self, Tuckah Boy, undo yo'self! Come out heah an' see with yo' own big eyes what all's a-gonna grease dat belly o' yo's! Sweet milk! 'Nuff ta fatten an' raise fo' hogs ta butchah!</i> "	— Pare o que cê tá fazeno , menino Tucker, pare já! Vem cá vê com teu olhão com o que cê vai engordá a tua barriga! Leite doce! Bastante pra engordá e fazê crescê quatro porcos pra matá!

Fonte: Woody Guthrie (1983) e autoria própria. Grifos meus.

Ao contrário do que acontece nas outras falas mais estigmatizadas, na tradução, o plural *big eyes* não é traduzido por uma não concordância com o determinante de número, mas passa todo para o singular: “teu olhão”. Mas *fo’ hogs* passa a ser “quatro porcos”, por compensação. A ideia é com isso evitar estigmatizar as vozes das personagens afrodescendentes, em relação às outras.

5.6.2 Segunda Etapa – Interpretação

No geral, houve manutenção das representações de discurso do texto fonte no texto alvo, embora, como no primeiro exemplo e em várias outras partes do livro, orações citadas tenham sido desmembradas do parágrafo com a voz de Guthrie como narrador, o que parece aumentar um pouco a autonomia da voz da personagem. Conjeturei anteriormente sobre essa leve expansão dialógica ser provável produto de uma adaptação a normas editoriais da cultura alvo.

Apesar de ter inicialmente optado pela estratégia de Centralização para toda a tradução, nessa parte da análise notei que, na verdade, o procedimento de Manutenção é mais eficiente para reproduzir o nível de heteroglossia do texto fonte, e cheguei a retraduzir algumas partes para tanto. Ofereço um exemplo disso a seguir:

Quadro 57: Descrição – Matilda fala com o filho. Tradução e retradução.

(GUTHRIE, 1983, p. 31)	Tradução Centralização	Tradução Manutenção
" <i>Smell dat cool aih?</i> "	— Tá sentindo o cheiro do ar frio?	— Tá sentino o chêro do ar frio?
" <i>Smells clean. Don't it? Healthy!</i> "	— Tem um cheiro limpo, né? Saudável!	— Tem um chêro limpo, né? Saudável!
" <i>Me 'n' you's sho' in fo' a soakin', ourselves!</i> "	— Parece que a gente vai se molhar!	— Qué dizê que vamo se molhá!
" <i>Makes ya think?</i> "	— O que faz você dizer isso?	— Será?
" <i>I knows. Boy, up heah in dis lake country, it c'n cloud up an' rain in two seconds flush!</i> "	— Eu sei. Menino, aqui nessa terra de lago, pode aparecer um monte de nuvem e chover em dois segundos!	— Sim. Menino, aqui nessa terra de lago, pode aparecê um monte de nuvem e chovê em dois segundos!
" <i>Ain't no rain cloud I can see!</i> "	— Não tô vendo nenhuma nuvem cheia de chuva, não!	— Num tô vendo nenhuma nuvem carregada!
" <i>Funny thing 'bout dese Minnesoty rain clouds. Evah cloud's a rain cloud!</i> "	— Coisa engraçada dessa nuvem de Minnesoty . Toda nuvem é de chuva!	— Coisa engraçada dessa nuvem de chuva de Minnesoty . Toda nuvem é de chuva!

Fonte: Woody Guthrie (1983) e autoria própria. Grifos meus.

Com o uso de marcas de oralidade mais comuns, como “tá” e “tô”, e marcadores morfossintáticos como “a gente vai”, a repetição do “não”, no final da frase, há uma certa semelhança entre as vozes, além de uma redução da distância relativa à norma-padrão, nas duas falas, que descaracteriza um pouco o seu estigma. Nesse sentido, a análise da tradução das vozes das personagens afrodescendentes foi importante porque revelou as fronteiras entre a estratégia e o procedimento. Usar marcadores mais gerais da oralidade da língua alvo, em alguns casos, para traduzir vozes que no texto estrangeiro trazem mais elementos de falas estigmatizadas não significa necessariamente centralizar essas falas. Isso porque, apesar de marcas fonéticas como apócoses por supressão de “r” final de infinitivos, como em “andá”, serem parte do Vernáculo Geral Brasileiro, elas são menos comuns e menos aceitas que marcas morfossintáticas em traduções brasileiras de representações literárias de variedades linguísticas, segundo Britto (2012). Assim, em teoria, sua utilização causa um estranhamento que é essencialmente evitado na estratégia de Centralização.

5.7 EXPLICAÇÃO

De modo geral, na fase da explicação, as escolhas relativas aos procedimentos adotados são colocadas em perspectiva, em relação às ideias delineadas na tese acerca das éticas da tradução. Antes de fazê-lo, gostaria de retomar aqui temas do texto fonte que apontam para a realidade contextual que pede, em meu entendimento ético de tradução, uma abordagem engajada por parte do tradutor.

No capítulo 2 da tese, busquei explicitar como o romance autobiográfico dialoga com o contexto da vida e obra de Woody Guthrie. Vistos como discursos, esses temas estão profundamente articulados entre si: o poder da canção diz respeito à ideia da capacidade da música de unir pessoas em torno de um ideal humanista; o ciclone como metáfora da Modernidade revela o impacto do capitalismo sobre as comunidades agrárias dos Estados Unidos, na primeira metade do Século XX; a mobilidade como *éthos* estadunidense fundamental, expresso no ideal percebido como positivo da expansão da fronteira a Oeste, materializando-se de forma negativa na migração de populações de destituídos pelo país, tema que se confunde com as rupturas transformadoras do mesmo capitalismo metaforizado na imagem do cataclismo do *Dust Bowl* e da Grande Depressão; a representação do socialismo como fenômeno intrínseco à natureza humana, que se expressa nas artes e na linguagem popular; o combate ao racismo e ao fascismo, vistos como ideologias de perpetuação do sistema de classes e da opressão do *establishment* burguês. São discursos que dialogam entre si e apontam para uma ideologia que se pretendeu alternativa ao individualismo do liberalismo, exatamente no período do estabelecimento do Capitalismo estadunidense como discurso hegemônico. O de *Bound for Glory* parece ser correlato ao do Popular Front: o coletivismo ideológico dos grupos da esquerda estadunidense da primeira metade do Século XX são o novo Americanismo. E ele se realiza em sua literatura, assim como em sua música, através da visibilidade que dá às vozes de grupos oprimidos, e que questiona as relações de poder da sociedade de seu lugar e tempo.

Essas relações são exemplificadas em *Bound for Glory* (1983), principalmente na opressão dos *hobos* e viajantes pela polícia; no racismo praticado contra viajantes afrodescendentes por outros brancos; na violência e preconceito perpetrados contra os imigrantes; e no desprezo dos produtores de frutas à fome dos migrantes. Os grupos com mais poder quase sempre se expressam com uma linguagem mais normativa. As falas dos oprimidos refletem as variantes dos pobres e destituídos dos meios rurais e rurbanos. Mas essas relações

assimétricas nem sempre refletem tensões sociais: os pais se expressam como os agentes da lei, enquanto as crianças dialogam como os viajantes adultos. A caracterização de todas essas interações parece estar diretamente ligada ao grau de liberdade que o narrador dá às vozes intratextuais nelas envolvidas.

Tento agora articular a tradução gerada a partir dessas interpretações com as diferentes dimensões éticas expostas na tese.

A primeira noção sobre o assunto foi a de ética de responsabilidade. Lembro que Ribeiro (2004) afirmou que essa pressupõe uma ação política do agente, ligada à percepção e posicionamento, no que diz respeito a relações de poder. Mas esse entendimento, expresso em uma tradução, também será parcial, como notou Fairclough (1995) sobre a natureza de toda representação textual de uma realidade discursiva. Assim, creio que esse tipo de ética deve envolver, na ação do tradutor, uma assunção clara acerca de sua subjetividade na interpretação dessas relações assimétricas e no seu ato tradutório.

Dessa forma, ao explicar minhas escolhas pela ótica da responsabilidade, vejo-me obrigado a reafirmar minha parcialidade como tradutor.

Dito isso, vejo como fato as caracterizações intratextuais de relações assimétricas entre personagens e grupos em *Bound for Glory* (1983), como reverberação de realidades discursivas na cultura fonte, que, em tradução, podem aludir a realidades discursivas na cultura alvo. E considero ato ético dentro desse quadro de responsabilidade assegurar essa alusão.

A fase da Interpretação revelou a natureza dessa ação. Utilizei-me da classificação de representações de discurso de Assis Rosa (2013) para tentar compreender como a tradução lidou com o perfil do narrador do texto fonte em termos de seu posicionamento intertextual e dialógico. No geral, Guthrie dá grande liberdade às vozes intratextuais, fazendo-as, quando se exprimem, confundirem-se com o centro discursivo nos eixos pessoais, temporais e espaciais. Ela cita Leech e Short (1981) para lembrar que o valor semântico do DD na ficção é relativo à sua representação, tanto do conteúdo quanto da forma do discurso da personagem. Esse tipo de caracterização, privilegiada pelo autor, oferece o significado do enunciado das vozes desses entes de forma mais direta e ideal. Sua autonomia na autobiografia confere à narrativa um nível alto de heteroglossia, com grande expansão dialógica.

Sob o ponto de vista de representações de discurso, a tradução manteve essa característica, e ainda a intensificou levemente, embora isso pareça ser subproduto de sua conformidade para com normas de seu contexto.

Em relação à tradução de representações literárias de variedades linguísticas, baseei-me na classificação de Assis Rosa (2012) para escolher estratégia e/ou procedimentos para tanto, e para posteriormente verificar como o critério seria adotado. Inicialmente, havia um intento de me utilizar da estratégia de Centralização, na qual discursos do texto fonte identificados com variedades mais estigmatizadas e divergentes da norma seriam traduzidos por representações de variedades mais próximas da norma-padrão do português, ainda que dela divergentes. Essa escolha se explicava pelo objetivo de manutenção da heteroglossia do texto fonte com diminuição de riscos de reforço de estereótipos e criação de paródia, facilitação de leitura e conformidade com normas tradutórias. Concluí, de saída, que a Centralização podia ser empreendida com o uso de elementos do Vernáculo Geral Brasileiro (VGB) e não de Variedades Linguísticas Estigmatizadas (VLE).

Notei que essa estratégia pode se materializar em grande medida através do uso de marcas de oralidade morfossintáticas. Elas pareciam eficientes na manutenção do registro mais informal da voz de Guthrie como narrador e das vozes das personagens. No entanto, há reproduções ficcionais de diferentes tipos de variantes em diálogos, em todo o livro, que parecem desempenhar funções de caracterização e de representação de relações de poder que constroem a heteroglossia do texto fonte, e distingui-las umas das outras pela Centralização me pareceu não dar conta dessa diversidade dialógica. Por isso, decidi abandonar a estratégia e adotar o procedimento de Manutenção.

Neste, mantêm-se marcadores linguísticos sinalizando discurso divergente da norma. Isso não significa conservar os mesmos tipos do texto fonte no texto alvo, mas, sim, representar o grau de desvio em relação à norma de um determinado discurso. Britto (2012) afirmou que a tradução literária brasileira não aceita bem marcas de oralidade fonéticas, mas., como citado anteriormente, minha pesquisa anterior (FAGUNDES, 2016) demonstrou que elas têm sido utilizadas em traduções literárias no Brasil há quase 20 anos. Muitas delas são representações de traços graduais pertencentes ao VGB, como descrito por Bagno (2012). Dado a diglossia do português brasileiro e sua forma escrita, no que tange a sua marcada distância, é possível se utilizar desses elementos mais gerais na tradução de falas estigmatizadas. A pergunta era: fazendo isso, não estaria centralizando-as, já que nesse caso, utiliza-se de caracterizações textuais de um falar mais geral e, assim, mais “central” do português brasileiro? A continuada vigência do preconceito linguístico no Brasil sugere que não. Embora remetam ao VGB, marcas orais fonéticas como a apócope por supressão do “r” final dos infinitivos seguem sendo associados em texto às variantes estigmatizadas.

Acredito que a estratégia de Centralização pode ser empreendida com o uso comedido de marcas de oralidade fonéticas do VGB, que implica a escolha de elementos de uso mais comum, aliado à utilização de marcas morfossintáticas. Mas, não quis me limitar a esse método porque, em muitos casos, o uso menor de marcas representando VLEs, em conjunto com marcas do VGB, é necessário para a reprodução da distância de divergência à norma. Resolvi a questão dos riscos de se reforçar estereótipos linguísticos usando um número limitado de elementos ligados a discurso estigmatizado nas falas notadamente mais marcadas, e me utilizei do procedimento de compensação para equiparar um pouco as vozes em suas distâncias à norma-padrão.

Não obstante, no começo do processo, detectei uma fronteira muito difusa entre estratégias e procedimentos que visam a preservação da heteroglossia. No caso de minha tradução, às vezes pareceu que eu estava aproximando um discurso mais estigmatizado à norma; outras, que o mantinha tão distante dela quanto o texto fonte e que meu posicionamento como tradutor e pesquisador me pediam e permitiam. Mas, como relatei, ao notar que a Manutenção conseguia reproduzir melhor as distinções entre vozes, abandonei a Centralização por completo.

Como disse anteriormente, considero ato coerente para com a ética da responsabilidade revelar a vinculação das relações assimétricas de poder intratextuais do texto fonte com a realidade extratextual da cultura fonte na tradução. E isso pode ser feito através de escolhas que representem essas relações intratextuais com elementos da língua alvo, aludindo às mesmas lutas desiguais na realidade extratextual da cultura alvo.

Isso efetivamente produz a manutenção da heteroglossia do texto estrangeiro, ao mesmo tempo que visibiliza variantes linguísticas divergentes e estigmatizadas da norma-padrão da língua alvo. A Manutenção é, assim, coerente com o ideal de ética de responsabilidade, porque contempla tanto um aspecto ideológico do texto fonte expresso linguisticamente, quanto uma realidade social da língua e cultura alvo.

O segundo tipo de influência na ética, discutida na tese, é a do desconstrutivismo. Ela diz respeito à rejeição de significados transcendentais, passíveis de serem transportados entre línguas através da tradução que, assim, se torna “impossível”. Mas os textos, nessa compreensão, guardam em si um potencial e necessidade de vida em outras línguas e culturas. O tradutor é assim um criador, que identifica a complexidade das relações entre culturas e línguas fonte e alvo, para forjar essa sobrevida de forma criativa e, por certo, engajada. Mas essa operação só será ética se o tradutor se responsabilizar por suas escolhas, assumindo riscos e evidenciando sua transitoriedade e incompletude através da reflexividade em relação ao

processo. Ela se materializa em paratextos, metatextos e na própria tradução, que ainda pode se manifestar como crítica, comentário e posicionamento. Esse é o âmbito da tradução antropofágica dos irmãos Campos, por exemplo.

O tradutor informado pelo desconstrutivismo terá que ser empoderado, ou se empoderar, para desenvolver seu empreendimento com liberdade. Destarte, o meio acadêmico permite esse tipo de projeto, em que a tese sobre tradução comentada pode praticamente ser lida como comentário. As motivações dessa abordagem desconstrutivista afetam ou são concomitantes a outras perspectivas, como a citada antropofágica. E ela certamente ajuda a uma ressignificação da ética da diferença, de Lawrence Venuti e Antoine Berman.

Ao se incluir a ambivalência da aporia “hostipitalidade”, de Derrida (2000), no pensamento da tradução, ela pode ser entendida como abertura solidária ao estrangeiro que contém, ao mesmo tempo, um desejo e necessidade de nele intervir. Se o enfoque da ética da diferença foi originalmente pensado como estratégia de acolhimento da estranheza de um Outro a partir de culturas hegemônicas, a perspectiva desconstrutivista / antropofágica permite que uma cultura que acolhe esse estrangeiro de maneira subalterna faça uma revisão crítica dessa relação, como o próprio Venuti (2019) de certa forma previu.

A dicotomia das categorias “estrangeirização” e “domesticação” deixa então de fazer sentido, porque uma está contida na outra, em uma tradução como a que essa tese apresenta: usa-se o estrangeiro para se visibilizar algo da cultura alvo para si mesma, no que poderia ser chamado de estratégia domesticante; e usa-se esse “algo” doméstico para se visibilizar aspectos de uma outra cultura, em um movimento estrangeirizante.

E o que poderia ser esse “algo”? Talvez o Outro que é próprio dessa cultura alvo, estratificada em uma divisão de classes e estruturada em relações assimétricas de poder que o excluem, que o estigmatizam, que o invisibilizam. Na ética da diferença dessa tradução brasileira de *Bound for Glory* (1983), o Outro também é doméstico e não pede apenas para ser hospedado. Ele também quer ser protagonista em seus próprios discursos. A manutenção da heteroglossia, através de representações de suas linguagens, é uma pequena abertura simbólica, nesse sentido.

Da mesma forma, poder-se-ia repensar a cooperação intercultural de Pym (1997, 2012) como tendo um componente intracultural, através do qual o tradutor possibilitaria trocas no âmbito da cultura alvo que combatam assimetrias domésticas de poder e, assim, favoreçam a compreensão da complexidade de culturas fonte estrangeiras. Esse vislumbre pode, inclusive, servir como modelo de superação da ideia do “entrelugar”, a que Tymoczko (2003b), com base

em Fairclough (1996), se contrapõe. No ambiente caracterizado por lutas sociais em que está inserido, o tradutor se vale da criatividade para contribuir com a reestruturação de discursos e identidades sociais. Creio que se o procedimento de Manutenção de marcadores sinalizando discurso divergente da norma, na consideração da heteroglossia de textos estrangeiros, for adotado com o uso de elementos da heteroglossia do português brasileiro, é possível que se esteja agindo nesse sentido. Principalmente se as variantes utilizadas como fontes em sua tradução remeterem à realidade de classes cuja opressão é reforçada através do preconceito linguístico.

Em consonância com isso, a análise revelou o que Taivalkoski-Shilov (2019) havia sugerido: que a necessidade de uma ética de tradução está profundamente ligada à multiplicidade de vozes intratextuais. Isso porque, como notou Assis Rosa (2013), e frisei nessa fase da análise, estas apontam para realidades extratextuais imbricadas em discursos. Essa percepção apaga fronteiras entre textos e sociedade, e motiva uma ação mais responsável e equilibrada do tradutor.

No final das contas, a multiplicidade de perspectivas acerca da ética da tradução aponta exatamente para um ideal de equilíbrio na ação tradutória que, na verdade, nada mais é que a autoconsciência do tradutor em relação aos efeitos e consequências de suas escolhas. Assim, compreendo esse equilíbrio como a geração atenta de visibilização das vozes envolvidas dentro e fora dos textos fonte e alvo.

5.8 ANÁLISE REFLEXIVA

Ao discutir vozes em tradução, não posso deixar de reconhecer minha própria voz como tradutor. Minhas escolhas foram guiadas por uma subjetividade que entendia a atenção às representações de variantes linguísticas na caracterização de relações intertextuais assimétricas de poder como essenciais dentro de um processo pautado pelas éticas aqui tratadas. Contudo, não faz parte da tese um exame mais aprofundado de tais influências subjetivas, que estão textualmente inscritas em minha tradução. De qualquer forma, tento agora, ao menos, traçar linhas gerais da composição dessa voz tradutória e alguns de seus efeitos.

De acordo com Taivalkoski-Shilov (2019), a partir do ponto de vista moral da subjetividade do tradutor, dois tipos de vozes internas guiam sua ação. O primeiro é formado pela internalização de vozes coletivas e externas, e parece ter um caráter mais passivo de reprodução de comportamentos e normas que são impostas através do discurso. Esse tipo fez

com que eu inadvertidamente ampliase a expansão dialógica das representações de discurso do texto fonte, ao operar adaptações no texto alvo pertinentes ao polissistema de tradução literária brasileiro. Isso aconteceu sem minha consciência. Adicionalmente, foi essa voz internalizada que me fez inicialmente tentar produzir uma tradução mais “centralizada” quanto à representação de variedades literárias, no intuito de oferecer ao leitor um texto mais acessível e adaptado ao mercado editorial, mesmo que isso não norteasse o empreendimento como um todo.

O segundo tipo seria o resultado de um diálogo com o mundo, cristalizado como uma capacidade de formar juízos de valor e de ação de forma autônoma. Dentro do pensamento ético e político ocidental, essa competência seria entendida como “voz da consciência”, uma precondição de pressupostos morais como o dever, a obrigação e a responsabilidade. Eu poderia pensar que a própria escolha de traduzir a autobiografia reflete tal voz, porque ela está atrelada a visões de mundo que eu supunha serem nascidas desse diálogo consciente e produtor de significados e engajamentos. Traduzir o livro de Guthrie me pareceu ato coerente para com meu posicionamento acerca do preconceito linguístico e das lutas de poder em uma sociedade desigual e excludente.

Não obstante, durante o processo, questionei tais distinções a partir de meu enfoque na ética desconstrutivista e na Análise do Discurso, não conseguindo mais perceber com clareza distinções entre o que é autônomo e o que é internalizado. Taivalkoski-Shilov (2019) reforça essa percepção, citando pesquisas no campo da Psicologia que dão conta de uma voz interna ou psicológica percebida como própria que seria resultado da internalização de diálogos com os “outros”. O diálogo interno pode ser considerado patológico quando não reconhecido pelo indivíduo como gerado por ele mesmo. Essas ideias sugerem que as fronteiras entre a consciência individual e contextual do tradutor são tênues.

Desse modo, minha análise reflexiva do processo de tradução transita nessa divisa difusa. E a percepção multifacetada de ética delineada na tese reforça tal percepção. Como disse no subitem anterior, o que pode haver de comum entre essas éticas é a autoconsciência do tradutor em sua ação, naquilo que ele reflete desse contínuo entre sua individualidade e o mundo.

Não seria possível mapear todos os processos que me levaram a traduzir *Bound for Glory* (1983), como o fiz. O que pretendia era expor alguns dos elementos que reverberassem nesses sentidos éticos. Contudo, foi nessa reflexão que cheguei ao denominador comum da

perspectiva multifacetada que expus: a necessidade de presença consciente em cada passo do ato que é uma tradução.

Tal ideia se sugeria em minha mente antes de iniciá-la. Talvez por isso, a finalização da tradução do livro de Guthrie tenha levado bem mais tempo do que imaginara. Encarei cada etapa tradutória como um comentário que não podia excluir a polissemia, mesmo sabendo que as múltiplas compreensões que o texto alvo pode gerar não estariam sob meu controle. Por isso, estudei com cuidado uma maneira de me valer do procedimento de Manutenção. Creio que o risco de criar paródias, que me parece maior na adoção dessa maneira de se traduzir a heteroglossia, é justamente o risco de se destruir as possibilidades polissêmicas de um texto, porque a identificação com o estereótipo as engessam.

Contudo, busquei sinalizar minha interpretação do texto fonte da forma mais óbvia possível, concentrando-me em uma de suas características marcantes e coerentes com o meu posicionamento em relação a ele. Talvez essa seja a maior contribuição de minha “voz da consciência”.

Deparei-me com questões éticas de representação que me fizeram entender minha responsabilidade como tradutor que ocupa um espaço de privilégio na sociedade em que estou inserido. Minha abordagem para as vozes de personagens que apontam para uma realidade marcada pela opressão e pelo estigma tentou evidenciar sua humanidade, que é o que interpretei como sendo parte do projeto de Guthrie em seu romance autobiográfico. Mas só o tempo dirá se fui nisso bem-sucedido.

Concluo essa etapa afirmando meu compromisso para com a autobiografia de Woody Guthrie. Ela não apenas me inspirou a traduzi-la, como também a apresentá-la como uma obra que encerra diversas possibilidades de interpretação e investigação, tanto na área dos Estudos da Tradução, quanto nas outras que compõem sua multidisciplinariedade.

A análise reflexiva ainda reverbera na Conclusão da tese, a seguir.

CONCLUSÃO

A hipótese com a qual trabalhei afirmava que manutenção da heteroglossia de *Bound for Glory* (1983) em sua tradução estaria em conformidade com diferentes abordagens éticas. E que tal procedimento contemplaria essas perspectivas se fosse feito através de representações de elementos linguísticos do Vernáculo Geral Brasileiro e de Variedades Linguísticas Estigmatizadas, porque assim, visibilizaria-se a diversidade linguística do português brasileiro. Isso contribuiria para assinalar tanto as relações de poder linguisticamente marcadas na cultura fonte, quanto na cultura alvo.

Tenho agora subsídios suficientes para examinar a hipótese com mais profundidade e tentar verificar sua validade.

Começo indagando se a heteroglossia de minha tradução realmente pode ser vista como indicativo de se ter praticado uma tradução condizente com os pontos de vista destacados da ética da tradução. Lembro que no capítulo 3 citei Faraco (2011), que a vê como construtora de um todo estético democrático, promovendo uma interação dialógica entre vozes. Bakhtin (2002), que cunhou o termo, apontou sua capacidade de revelar as tensões políticas e sociais de uma sociedade, em contraposição à monoglossia de um texto tecido na unidade de uma língua normativa. Essa última é o território da supressão de contradições e da complexidade da realidade, que é a construção chamada por Chouliaraki E Fairclough (1999) de Ideologia.

Do ponto de vista da ética da responsabilidade, a manutenção da heteroglossia é de interesse do tradutor engajado na luta contra assimetrias sociais, pois assinala linguisticamente uma realidade marcada pela diversidade de vozes em uma sociedade. Na resignificação sugerida de uma ética da diferença, ela ampara ao mesmo tempo a pluralidade das vozes do estrangeiro e da cultura alvo, dando a estas últimas espaço e visibilidade. E na criação de um texto que remete a outro texto heteroglósico, mas que não transporta significados estanques de uma língua para outra, guiando-se por um movimento contínuo de significação, sua consideração pode ser subsídio adicional para uma verdadeira transcrição.

Concluo, então, que sua manutenção no caso de um texto por ela caracterizado, como *Bound for Glory* (1983), é essencialmente um procedimento ético, mas não garante uma tradução pautada por ela.

Seria perfeitamente possível se lançar dessa escolha tradutória em uma tradução não-ética. O próprio Bakhtin (2002) reconhecia que a reprodução dos modos de falar de personagens verossimilhantes e definidos socialmente podia acontecer através da paródia, que é a redução

de determinadas variantes a traços simplificados e “extremos” (PYM, 2000). Um texto alvo caracterizado pela interposição de vozes intratextuais poderia muito bem ter sua heteroglossia construída por estereótipos, organizados de modo a constituir vozes paródicas que nada ajudariam a visibilizar ou a fazer justiça às personagens, seus discursos e aos grupos sociais a que se referem. Creio que, nesse caso, a heteroglossia poderia inclusive ser usada para reforçar preconceitos, em um projeto tradutório sem responsabilidades.

Por outro lado, a autenticidade, o outro “extremo” citado por Pym (2000), é um ideal provavelmente inalcançável. Como também tratei na tese, a fala autêntica tem uma organização comunicativa que é sujeita a elipses, refrações, repetições e truncamentos que, dependendo do tipo do projeto literário, da poética e estéticas envolvidas, pedirá por diferentes graus de simplificações e estilizações. Quando esses dependem de repertórios já utilizados que facilitem a leitura e a localização do falante intratextual em eixos sociais, temporais e espaciais, os riscos de se pender para o outro polo, o da paródia, serão palpáveis.

Assim, concluo que a hipótese necessita ser reformulada para receber validação. E essa revisão começa com o reconhecimento de que a heteroglossia pode certamente servir aos propósitos de uma ética plural da tradução, mas que, para que isso aconteça, o tradutor deve, primeiramente, deixar claro que o que está fazendo é somente uma representação de realidades sociolinguísticas da cultura fonte e da cultura alvo. Contudo, essa caracterização envolve responsabilidades e posicionamentos.

Essa reestruturação da hipótese envolve os objetivos da tese, que eram, entre outros, a verificação a estratégia de Centralização e do procedimento de Manutenção (ASSIS ROSA, 2012) na reprodução de caracterizações intratextuais de relações assimétricas de poder no texto alvo. O processo de tradução e a análise revelaram que o procedimento de Manutenção foi mais eficiente na recriação de interposições de vozes em conflito, porque conseguia manter melhor distâncias relativas à norma-padrão. Contudo, a não-Centralização pressupôs maiores riscos, pois, ao se tentar representar uma diferença mais acentuada de uma dada fala em relação à norma, no texto fonte, com o uso de elementos que remetam a traços descontínuos do português brasileiro, pode-se associar a personagem a uma variedade mais estigmatizada. Além de sugerir simetrias irrealis entre grupos socioculturais de culturas distintas, esse procedimento pode efetivamente contribuir para a estigmatização dessas variantes e de seus falantes.

A solução encontrada foi principalmente o uso de representações textuais de marcas fonéticas do VGB e, em menor medida, de marcas menos evidentes associadas às VLEs. Estas se diferenciam dos chamados traços “extremos” (PYM, 2000, p. 70) dessas variantes, que

servem como símbolos por sua grande ocorrência, e que efetivamente contribuem para a construção da paródia e de estereótipos.

Sumarizando, a hipótese de que a manutenção da heteroglossia de *Bound for Glory* (1983) no texto alvo contempla diferentes abordagens éticas na tradução é válida, desde que para isso sejam utilizados elementos que não contribuam para o reforço de estigmas e estereótipos linguísticos. Além disso, o tradutor deve revelar que seu empreendimento é, acima de tudo, uma representação. Em meu caso, trata-se da caracterização de relações assimétricas de poder que, se for feita com atenção e responsabilidade, poderá contribuir para com a visibilização da diversidade linguística do português brasileiro.

Creio que o objetivo secundário de discussão de uma abordagem ética múltipla foi contemplado. O produto desse exame é a percepção de um posicionamento coerente com todas essas perspectivas: a atenção e ação responsáveis em relação a vozes intratextuais e extratextuais envolvidas em um processo tradutório.

Deixei fora de minha análise da tradução os versos de canções de Guthrie, que aparecem em diversas partes do livro. Como essa é uma dimensão muito rica de investigação, que certamente concorreria com meu enfoque nas representações de variantes linguísticas e vozes intratextuais, preferi focalizar esse aspecto em uma pesquisa futura.

Por fim, a tese revelou a necessidade de pesquisas que avancem na discussão ética da tradução de representações literárias de variantes linguísticas, também abarcando questões de recepção. Outra linha de investigação que se sugeriu aqui foi o aporte da Análise do Discurso Crítica (ADC) para estudos descritivos focalizando o discurso na tradução literária da variação linguística. Minha pesquisa se aproximou e foi influenciada de maneira restrita pelos seus conceitos e metodologia, mas, por limitações de escopo, não foi possível desenvolver uma investigação mais aprofundada dessa intersecção. Espero que estudos futuros deem conta do assunto.

REFERÊNCIAS

ALLRED, Jeff. **American Modernism and Depression**. New York: Oxford University Press, 2009.

ALPERT, Stephen, P. **A dictionary of old hobo slang**. 2004. Disponível em: <http://www.hobonickels.org/alpert04.htm>. Acesso em: 13 jan. 2021.

ARISTÓTELES. **Ética a Nicômano**. Tradução de Luciano Ferreira de Souza. São Paulo: Martin Claret, 2015.

ASSIS ROSA, Alexandra. Narrator profile in translation: Work-in-progress for a semi-automatic analysis of narratorial dialogistic and attitudinal positioning in translated fiction. **Linguistica Antverpiensia, New Series – Themes in Translation Studies**, Antwerp, v. 7, p. 227-248, 2008. Disponível em: <https://lans-tts.uantwerpen.be/index.php/LANS-TTS/article/view/217>. Acesso em: 27 jul. 2021.

ASSIS ROSA, Alexandra. Translating place: Linguistic variation in translation. **Word and Text: A journal of literary studies and linguistics**, Bucareste, v. 2, n. 2, p. 75-97, dec. 2012. Disponível em: http://jls.upg-ploiesti.ro/documente/Arhiva_nou/2012_2/05Rosa.pdf. Acesso em 27 jul. 2021.

ASSIS ROSA, Alexandra. The power of voice in translated fiction or, following a linguistic track in descriptive translation studies. In: BARTLOMIEJCZYK, Magdalena, *et al.* (org.). **Tracks and Treks in Translation Studies**. Amsterdam: John Benjamins, 2013, p. 223-245. Disponível em: <https://benjamins.com/catalog/btl.108.12ros>. Acesso em: 12 dez. 2020.

ASSIS ROSA, Alexandra. Descriptive translation studies of audiovisual translation: 21st-century issues, challenges and opportunities. **Target: International Journal of Translation Studies**, Amsterdam, v. 28, n. 2, p. 192-205, 2016. Disponível em: <https://doi.org/10.1075/target.28.2.02ros>. Acesso em: 21 jul. 2021.

AVLSTAD, Cecilia. Literary translator ethics. In: KOSKINEN, Kaisa; POKORN, Nike D. (org.). **The Routledge Handbook of Translation and Ethics**. Abingdon: Routledge, 2021, p. 179-194. *E-book*. Disponível em: <https://www.routledgehandbooks.com/doi/10.4324/9781003127970-15>. Acesso em: 27 jul. 2021.

BAGNO, Marcos. **Preconceito linguístico: o que é, como se faz**. São Paulo: Loyola, 2007.

BAGNO, Marcos. **Gramática pedagógica do português**. São Paulo: Parábola, 2012.

BAKHTIN, M. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini *et al.* 5 ed. São Paulo: Hucitec; Anna Blume, 2002.

BARROS, Luizete Guimar; DIAS, Eva Christina Orzechowski. **Língua espanhola V: fonética e fonologia**. Florianópolis: LLE/CCE/UFSC, 2010.

BERMAN, Antoine. Bildung et Bildungsroman. **Le temps de la réflexion**, Paris, v. 4, p.141-159, oct. 1983.

BERMAN, Antoine. **Pour une critique des traductions: John Donne**. Paris: Gallimard, 1995.

BERMAN, Antoine. **A prova do estrangeiro: cultura e tradução na Alemanha romântica - Herder, Goethe, Schlegel, Novalis, Humboldt, Schleiermacher, Hölderlin**. Tradução de Maria Emília Pereira Chanut. Bauru: EDUSC, 2002.

BERMAN, Antoine. **A tradução e a letra ou o albergue do longínquo**. Tradução de Marie-Hélène C. Torres, Mauri Furlan e Andreia Guerini. Florianópolis: Copiart/PGET/UFSC, 2012.

BLAKE, Matthew. Woody Guthrie: a dust bowl representative in the communist party press. **Journalism History**, v. 35, n. 4, p. 184-193, Winter, 2010. Disponível em: <https://doi.org/10.1080/00947679.2010.12062803>. Acesso em: 27 jul. 2021.

BOSSEAUX, Charlotte. **How does it feel? Point of view in translation. The case of Virginia Woolf into French**. Amsterdam: Rodopi, 2007.

BOUND FOR GLORY. Direção: Hal Ashby. Produção: UPC. Estados Unidos: United Artists, 2000. 1 DVD (147 min.), son., color.

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

BRONTË, Emily. **Wuthering Heights**. New York: Washington Square Press, 1966.

BROWNLIE, Siobhan. Situating discourse on translation and conflict. **Social Semiotics**, London, v. 17, n. 2, p. 135-150, 2007. Disponível em: <https://doi.org/10.1080/10350330701311439>. Acesso em: 15 mar. 2021.

BROWNLIE, Siobhan. Descriptive vs committed approaches. In: BAKER, Mona; SALDANHA, Gabriela (org.). **Routledge encyclopedia of translation studies**. London: Routledge, 2011, p. 77-80.

BURGO, Vanessa H.; STORTO, Leticia J.; GALEMBECK, Paulo de T. O caráter multifuncional dos marcadores conversacionais de opinião “Eu acho que” e “I think” na fala dos presidentes Lula e Obama. **Domínios de Lingu@gem**, v. 7, n. 2, p. 289-312, jul./dez. 2013. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/dominiosdelinguagem/article/download/23492/13582/>. Acesso em: 25 mar. 2021.

BUSCH, Brigitta. The linguistic repertoire revisited. **Applied Linguistics**, Oxford, v. 33, n. 5, p. 503-523, dec. 2012. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/applin/ams056>. Acesso em: 4 mar. 2021.

CAMPOS, Haroldo de. **Deus e o diabo no Fausto de Goethe**. São Paulo: Perspectiva, 1981.

CAMPOS, Haroldo de. **Metalinguagem e outras metas**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

CARR, Nicholas. “They have their music and we have ours”: the political Woody Guthrie. **Popular Music and Society**, v. 42, n. 3, p. 309-329, 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.1080/03007766.2018.1445801>. Acesso em: 27 jul. 2021.

CARVALHO, Solange P. P. **A tradução do socioleto literário**: um estudo de Wuthering Heights. 2006, 218 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Estilísticos e Literários em Inglês) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

CHATMAN, Seymour. **Story and discourse**: narrative structure in fiction and film. Ithaca & London: Cornell University Press, 1980.

CHESTERMAN, Andrew. **Memes of translation**. Amsterdam: Benjamins. 1997.

CHESTERMAN, Andrew. Problems with strategies. In: KAROLY, Krisztina; FÓRIS, Agota. (org.). **New trends in translation studies, in honour of Kinga Klaudy**. Budapest: Akadémiai Kiadó, 2005, p. 17-28.

CHOULIARAKI, Lilie; FAIRCLOUGH, Norman. **Discourse in late modernity**. rethinking critical discourse analysis. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1999.

CLEMENS, Samuel. **The letters of Mark Twain**, Volume 5, 1901-1906. 2004. *E-book*. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/gu003197.pdf>. Acesso em: 14 fev. 2021.

COMENTALE, Edward. **Sweet air**: modernism, regionalism, and American popular song. Champaign: University of Illinois Press, 2013. *E-book*. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/10.5406/j.ctt2ttct5>. Acesso em: 27 jul. 2021.

CRAY, Ed. **Ramblin' man**: the life and times of Woody Guthrie. New York: W. W. Norton & CO., 2004.

DEBOSE, Charles, E. **The sociology of African American language**: a language planning perspective. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2005.

DERRIDA, Jacques. **Gramatologia**. Tradução de Miriam Schnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 1973.

DERRIDA, Jacques. **The ear of the other**: otobiography, transference, translation: texts and discussions with Jacques Derrida. Tradução de Peggy Kamuff. MCDONALD, Christie (org.). Lincoln: University of Nebraska Press, 1985.

DERRIDA, Jacques. **Margens da filosofia**. Tradução de Joaquim Torres Costa e Antônio M. Magalhães. Campinas: Papirus, 1991.

DERRIDA, Jacques. Hospitality. **Angelaki: Journal of the Theoretical Humanities**, London, vol. 5, n.3, p. 3-18., dez. 2000. Disponível em: <https://doi.org/10.1080/09697250020034706>. Acesso em: 27 jul. 2021.

DERRIDA, Jacques. **Posições**. Tradução de Thomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

DERRIDA, Jacques. **A Escritura e a diferença**. Tradução de Fábio Landa. São Paulo: Perspectiva, 2002.

DERRIDA, Jacques. **Torre de Babel**. Tradução de Junia Barreto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL. Direção: Glauber Rocha. Produção: Versatil Home Video. Brasil, 2019. 1 DVD (125 min.), son., color.

DYLAN, Bob. **This land is your land**. The Bootleg Series, Vol. 7: No Direction Home - The Soundtrack. New York: Columbia, 2005. 1 CD. (144 min.)

DYLAN, Bob. **Crônicas**: volume um. Tradução de Lúcia Brito. São Paulo: Planeta, 2016. *E-Book*.

ENGELS, Friederich. **Ludwig Feuerbach e o fim da filosofia clássica alemã**. Tradução de Vinícius Mateucci de Andrade Lopes. São Paulo: Hedra, 2020.

ESTEVES, Lenita Maria. Algumas reflexões sobre a ética na tradução. **Revista de estudos linguísticos**, Campinas, v, 34, 2005, p. 340-344.

EVEN-ZOHAR, Itamar. Polysystem Studies. **Poetics Today: International Journal for Theory and Analysis of Literature and Communication**, Durham, v. 11, n. 1, p., Spring 1990.

FAGUNDES, Cassiano T. de F. **Retraduções de variedades linguísticas da literatura de língua inglesa: o polissistema brasileiro em transformação**. 2016. 133 f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução) – Pós-Graduação em Estudos da Tradução, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2016.

FAIRCLOUGH, Norman. **Critical discourse analysis: the critical study of language**. London: Longman, 1995.

FAIRCLOUGH, Norman. **Language and power**. New York: Longman, 1996.

FAIRCLOUGH, Norman. **Analysing discourse: Textual analysis for social research**. London: Routledge, 2004.

FAIRCLOUGH, Norman. Análise Crítica do Discurso como método em pesquisa social científica/ Critical Discourse Analysis as a method in social scientific research. Tradução de Iran Ferreira de Melo. **Linha d'água**, São Paulo, v. 25, n. 2, p. 307-329, 2012. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2236-4242.v25i2p307-329>. Acesso em: 28 jul. 2021.

FARACO, Carlos Alberto. Aspectos do pensamento estético de Bakhtin e seus pares. **Letras de hoje**, Porto Alegre, v. 46, n. 1, p. 21-26, 2011.

FARIA, Johnwill Costa. **Of mice and men, de John Steinbeck**: a oralidade na literatura como problema de tradução. 2009. 219 f. Dissertação (Mestrado em Estudos de Tradução) – Instituto de Letras, Departamento de Línguas Estrangeiras e Tradução, Universidade de Brasília, Brasília, 2009.

FIESER, James. Ethics. **Internet Encyclopedia of Philosophy**, 2005. Disponível em: <https://www.utm.edu/staff/jfieser/fieser-vita.htm>. Acesso em: 20 jan., 2021.

FOLKART, Barbara. Polylogie et registres de traduction: le cas d'Ulysses. **Palimpsestes**, v. 10, 1996, p. 125-140.

FREITAG, Raquel M. K. *et al.* O uso da língua para a discriminação. **A Cor das Letras**, Feira de Santana, v. 21, n. 1, p. 185-207, 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.13102/cl.v21i1.5233>. Acesso em: 28 jul. 2021.

GADAMER, Hanz-Georg. **Verdade e método**. Traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica. Tradução de Flávio Paulo Meurer. Petrópolis: Editora Vozes, 1999.

GENETTE, Gérard. **Discurso na narrativa**: ensaio de método. Tradução de Fernando Cabral Martin. Lisboa: Arcádia, 1979.

GENTZLER, Edwin. **Teorias contemporâneas da tradução**. Tradução de Marcos Malvezzi. São Paulo: Madras, 2009.

GENTZLER, Edwin. **Translation and identity in the Americas**: new directions in translation theory. London: Routledge, 2012. *E-book*. Disponível em: <https://doi.org/10.4324/9780203609941>. Acesso em: 28 jul. 2021.

GODARD, Barbara. L'éthique du traduire: Antoine Berman et le virage éthique en traduction. **TTR: traduction, terminologie, rédaction**, Montreal, v. 14, n. 2, p. 49-82, 2º semestre 2001. Disponível em: <https://id.erudit.org/iderudit/000569ar>. Acesso em: 28 jul. 2021.

GOLDSTEIN, Brian. Transcription of Spanish and Spanish-influenced English. **Communication Disorders Quarterly**, v. 23, n. 1, p. 54-60, 2001.

GREENALL, Annjo. K. *et al.* Introduction: voice, ethics and translation. **Perspectives: Studies in Translation Theory and Practice**, London, v. 27, n. 5, p. 639-647, 2019.

GUTHRIE, Woody. Woody sez: a new columnist introduces himself. **People's World**, New York, 12 mai. 1939. p. 4.

GUTHRIE, Woody. **Bound for glory**. New York: Plume, 1983

GUTHRIE, Woody. **This land is your land**. The Asch recordings, Vol. 1. Washington D.C.: Smithsonian Folkways, 1997. 1 CD. (72 min.)

GUTHRIE, Woody. **Hard travelin**: the Ash recordings. Washington D.C.: Smithsonian Folkways, 1999. 4 CDs. (75 min.)

GUTHRIE, Woody. **Dust bowl ballads**. New York: Buddha Records, 2000. 1 CD. (36 min.)

GUTHRIE, Woody. **Rumbo a la gloria**. Tradução de Ezequiel Martínez. Barcelona: Global Rhythm, 2009.

GUTHRIE, Woody. **En route pour la gloire**. Tradução de Jacques Vassal. Paris: Albin Michel, 2012.

GUTHRIE, Woody. **House of earth**. New York: Harper Perennial, 2013.

GUTHRIE, Woody. **Questa terra è la mia terra**. Tradução de Cristina Berteá. Milão: MiniMarcos, 2014.

HANES, Vanessa. **The language of translation in Brazil**: written representations of oral discourse in Agatha Christie. 2015, 308 f. Tese (Doutorado em Estudos da Tradução) – Pós-Graduação em Estudos da Tradução, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2015.

HANES, Vanessa. Dois pesos e duas medidas? Considerações acerca da tradução de variantes linguísticas norte-americanas negras e brancas para o português brasileiro. **Belas Infiéis**, Brasília, v. 6, n. 2, p. 89-104, 2017. Disponível em: <https://doi.org/10.26512/belasinfiéis.v6.n2.2017.11456>. Acesso em: 28 jul. 2021.

HANES, Vanessa. A tradução de variantes orais da língua inglesa no português do Brasil: uma aproximação inicial. **Scientia Traductionis**, Florianópolis, v. 13, p. 178-196, 2013. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/scientia/article/view/27445>. Acesso em: 15 set. 2019.

HAYES, Bruce. **Introductory phonology**. Chichester: Wiley-Blackwell, 2009.

HERMANS, Theo. (org.). **The manipulation of literature**: studies of literary translation. Kent: Croom Helm Ltd., 1985.

HERMANS, Theo. **Translation in systems**: descriptive and systemic approaches explained. United Kingdom: St. Jerome, 1999.

HOLMES, James. **The name and nature of translation studies**. Amsterdam: Department of General Literary Studies, University of Amsterdam, 1975.

JACKSON, Mark, A. **Prophet singer**: the voice and vision of Woody Guthrie. Jackson: University Press of Mississippi, 2008.

KAUFMAN, Will. **Woody Guthrie**, American radical. Champaign: University of Illinois Press, 2011.

KAUFMAN, Will. **Woody Guthrie's modern world blues**. Norman: University of Oklahoma Press, 2017.

KAUFMAN, Will. **Mapping Woody Guthrie**. Norman: University of Oklahoma Press, 2019.

KEROUAC, Jack. **On the road**. New York: Penguin Books.

KEROUAC, Jack. **On the road**. Tradução de Eduardo Bueno. Porto Alegre: L&PM Editores, 2015.

KLEIN, Joe. **Woody Guthrie: a life**. London: Faber and Faber, 1999.

KOSKINEN, Kaisa. **Beyond ambivalence: postmodernity and the ethics of translation**. Tampere: Tampere University Press, 2000.

KOSKINEN, Kaisa. Deconstruction. *In*: GAMBIER, Yves; D'HULST, Lieven (org.). **History of Translation Knowledge: a dictionary**. Amsterdam: John Benjamins, 2018, p. 317-322.

KOSKINEN, Kaisa; POKORN, Nike K. Ethics and translation: an introduction. *In*: KOSKINEN, Kaisa; POKORN, Nike K (org.). **The Routledge Handbook of Translation and Ethics**. Abingdon: Routledge, 2021a, p. 1-10. *E-book*. Disponível em: <https://www.routledgehandbooks.com/doi/10.4324/9781003127970-15>. Acesso em: 27 jul. 2021.

KOSKINEN, Kaisa; POKORN, Nike K. The ethics of linguistic hospitality and untranslatability in Derrida and Ricœur. *In*: KOSKINEN, Kaisa; POKORN, Nike K. (org.). **The Routledge Handbook of Translation and Ethics**. Abingdon: Routledge, 2021b, p. 87-98. *E-book*. Disponível em: <https://www.routledgehandbooks.com/doi/10.4324/9781003127970-15>. Acesso em: 27 jul. 2021

KRAMP, Michael. **The Johns Hopkins guide to literary theory & criticism**. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2005.

KRAPP, George Philip. **The English language in America**. New York: Century Company for the Modern Language Association of America, 1925.

KREPS, Daniel. See Jennifer Lopez perform 'This Land Is Your Land' at Joe Biden inauguration. **Rolling Stone Magazine**, New York, 20 jan. 2021. Disponível em: <https://www.rollingstone.com/music/music-news/jennifer-lopez-this-land-is-your-land-biden-inauguration-performance-1116789/>. Acesso em: 02 abr. 2021.

LABOV, William. **Language in the inner city**: studies in the black English vernacular. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1972a.

LABOV, William. **Sociolinguistic patterns**. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1972b.

LABOV, William; ASH, Sharon; BOBERG, Charles. **The atlas of North American English**: phonetics, phonology and sound change. Berlin: Walter de Gruyter, 2008. *E-Book*. Disponível em: https://www.ling.upenn.edu/phono_atlas/ANAE_ToC.html. Acesso em: 28 jul. 2021.

LA CHAPELLE, Peter. **Proud to be an okie**: cultural politics, country music, and migration to Southern California. Berkley: University of California Press, 2007.

LAMBERT, José. Les stratégies de traduction dans les cultures: positions théoriques et travaux récents. **TTR: traduction, terminologie redaction**. Montreal, v. 1, n. 2, p. 79–87, 2^o semestre 1988.

LANZA, Camino Gutiérrez. Retranslation and counterculture in post-Francoist and modern-day Spain: Woody Guthrie's Bound for Glory in Star Books (1977) and Global Rhythm Press (2009). **Quaderns de Filologia: Estudis Literaris**, València, v. 20, p. 127-144, 2015. Disponível em: <https://doi.org/10.7203/qf-elit.v20i0.7533>. Acesso em: 28 jul. 2021.

LEECH, Geoffrey N; SHORT, Michael H. **Style in fiction**: a linguistic introduction to English fictional prose. London: Longman, 1981.

LEFEVERE, André. Slauerhoff and 'Po Tsju I': three paradigms for the Study of influence. **Tamkang Review**, New Taipei City, v. 10, p. 67-77, 1979.

LEFEVERE, André. Why waste our time on rewrites? the trouble with interpretation and the role of rewriting in an alternative paradigm. In: HERMANS, Theo (org.), **The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation**, London: Croom Helm, 1985, p. 215-243.

LENNON, John. **Boxcar politics**: the hobo in US culture and literature, 1869-1956. Amherst: University of Massachusetts Press, 2014.

LIBERMAN, Anatoly. **On hobos, hautboys, and other beaus**. OUPblog: Oxford University Press's Academic Insights for the Thinking World, Oxford, 12 nov. 2008. Disponível em: <https://blog.oup.com/2008/11/hobo/>. Acesso em: 08 set. 2018.

LIDDELL, Henry George; SCOTT, Robert. **An intermediate Greek-English lexicon**: founded upon the seventh edition of Liddell and Scott's Greek-English lexicon. Oxford: Clarendon Press, 1900.

LIU, Yunhong H. Identity, choice, and responsibility: an interpretation of Anthony Pym's on Translator Ethics. **Chinese Translators Journal**, v. 35, n.5, p. 18-23, 2014.

LOCKE, Terry. **Critical discourse analysis**. London: Continuum, 2004.

LONDON, Jack. **A estrada**. Tradução de Luiz Bernardo Pericás. São Paulo: Boitempo Editorial, 2008.

LONDON, Jack. **The road**. Scotts Valley: CreateSpace Independent Publishing Platform, 2018.

LONGHI, Jim. **Woody, Cisco & me: Seamen Three in the Merchant Marine**. Champaign: University of Illinois Press, 1997.

MAGALHÃES, Célia M. Haroldo de Campos e o sujeito da tradução monstruosa. **Tradterm**, São Paulo, v. 5, n. 2, p. 11-22, jul./dez. 1998.

MAKONI, Sinfree; PENNYCOOK, Alastair (org.). **Disinventing and reconstituting languages**. Clevedon: Multilingual Matters, 2007.

MARNETTE, Sophie. **Narrateur et points de vue dans la littérature française médiévale**. Une approche linguistique. Bern: Peter Lang, 1998.

MARTIN, James R.; WHITE, Peter. **The language of evaluation**. Appraisal in English. London: Palgrave Macmillan, 2005.

MASSARDIER-KENNEY, Françoise. Ethics in Berman and Meschonnic. *In*: KOSKINEN, Kaisa; POKORN, Nike K. (eds.). **The Routledge Handbook of Translation and Ethics**. Abingdon: Routledge, 2021, p. 71-86. *E-book*. Disponível em: <https://www.routledgehandbooks.com/doi/10.4324/9781003127970-15>. Acesso em: 27 jul. 2021.

MAURANEN, Anna; KUJAMÄKI, Pekka. **Translation universals: do they exist?** Amsterdam: John Benjamins, 2004.

MCLEMAN, Robert, A. *et al.* What we learned from the Dust Bowl: lessons in science, policy, and adaptation. **Population and environment**, v. 35, n. 4, pp. 417-440, 2014.

MESCHONNIC, Henri. **Ethics and politics of translating**. Tradução de Pier-Pascale Boulanger. Amsterdam: John Benjamins, 2011.

MILTON, John. A tradução de romances clássicos de língua inglesa para o português no Brasil. **Trabalhos em Linguística Aplicada**, Campinas, v. 22, p. 19-33, jul./dez. 1994.

MILTON, John. **O clube do livro e a tradução**. Bauru: EDUSC, 2002.

MOUNIN, Georges. **Les problèmes théoriques de la traduction**. Paris: Gallimard, 1976.

NIETZSCHE, Friedrich. W. **Além do bem e do mal ou prelúdio de uma filosofia do futuro**. Tradução de Márcio Pugliesi. Curitiba: Hemus, 2001.

NING, Gao; CHUANMAO, Tian. A Review of Anthony Pym's translator ethics. **Journal of Humanities and Education Development**, v. 2, n. 5, p. 324-329, 2020. Disponível em: <https://theshillonga.com/index.php/jhed/article/view/122>. Acesso em: 28 jul. 2021.

NIRANJANA, Tejaswini. **Siting Translation**: history, post-structuralism, and the colonial context. Berkeley: University of California Press, 1992.

OKLAHOMA HISTORICAL SOCIETY. Okie. 2018. Disponível em: <https://www.okhistory.org/publications/enc/entry.php?entry=OK007>. Acesso em: 8 set. 2018.

OLIVEIRA, Clara Maria C. B. **O princípio moral do Iluminismo**: estudos sobre o imperativo categórico de Immanuel Kant. [s.l.]: [s.n.], 2018.

OLIVEIRA, Iara. **Fonética e fonologia do espanhol**. Indaial: UNIASSELVI, 2018.

OLIVEIRA, Maria Clara C. Ética na tradução, fruto de posturas estéticas e políticas. *In*: Encontro Regional da ABRALIC 2005. Rio de Janeiro: ABRALIC, 2005. 1 CD-ROM.

OLIVEIRA, Maria Clara C. Ética ou éticas da tradução. **Tradução em Revista**, Rio de Janeiro, v. 04, p. 1-4, 2007.

OTTONI, Paulo. **Tradução manifesta**: double bind & acontecimento. Campinas: Ed. Unicamp, 2005.

PETRUSICH, Amanda. A Story About Fred Trump and Woody Guthrie for the Midterm Elections. **The New Yorker**, New York, 6 nov. 2018. Disponível em: <https://www.newyorker.com/culture/cultural-comment/a-story-about-fred-trump-and-woody-guthrie-for-the-midterm-elections>. Acesso em: 06 mai. 2020.

PLATÃO. **Apologia de Sócrates**. Tradução de André Malta. Porto Alegre: L&PM, 2008.

PORTELLI, A. **Canzone politica e cultura popolare in America**: il mito di Woody Guthrie. Roma: Derive Approdi, 2004.

PORTELLI, Alessandro. Bound for Glory na Itália. Florianópolis, 30 jun. 2017. Entrevista concedida a Cassiano Teixeira de Freitas Fagundes.

PURCELL, Sebastian. Hermeneutics and truth: from alētheia to attestation. **Études Ricoeuriennes/Ricoeur Studies**, Pittsburgh, v. 4, n. 1, p. 140-158, 2013, Disponível em: <https://ricoeur.pitt.edu/ojs/index.php/ricoeur/article/view/156>. Acesso em : 20 fev. 2019.

PYM, Anthony. **Pour une éthique du traducteur**. Ottawa: Artois Presses Univeriste et Presses de l'Université d'Ottawa, 1997.

PYM, Anthony. **Method in translation history**. Manchester: St. Jerome, 1998.

PYM, Anthony. Translating linguistic variation: parody and the creation of authenticity. *In*: VEGA, Miguel A.; MARTÍN-GAITERO, Rafael (eds.). **Traducción, metrópoli y diáspora**, Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2000, pp. 69-75.

PYM, Anthony. Introduction: the return to ethics in translation studies. *In*: Anthony Pym (ed.). **The Return to Ethics. Special issue. The Translator**, v. 7, 2001, pp. 129-138.

PYM, Anthony. **On translator ethics: principles for mediation between cultures**. Amsterdam: John Benjamins, 2012.

PYM, Anthony. Translator ethics. *In*: KOSKINEN, Kaisa; POKORN, Nike D. (org.). **The Routledge Handbook of Translation and Ethics**. Abingdon: Routledge, 2021, p. 146-161. *E-book*. Disponível em: <https://www.routledgehandbooks.com/doi/10.4324/9781003127970-15>. Acesso em: 27 jul. 2021.

RADANO, Ronald. **Lying up a nation: race and black music**. Chicago: University of Chicago Press, 2003.

RESENDE, Viviane de M.; RAMALHO, Viviane. **Análise de discurso crítica**. São Paulo: Contexto, 2017.

REUSS, Richard A. Woody Guthrie and his folk tradition. **The Journal of American Folklore**. Bloomington, v. 83, n. 329, p. 273-303, jul./set. 1970.

REYNOLDS, Horace. A guitar busker's singing road: BOUND FOR GLORY. **New York Times**, New York, 12 mai. 1943, Section BR, p. 7. Disponível em: <https://www.nytimes.com/1943/03/21/archives/a-guitarbuskers-singing-road-bound-for-glory-by-woody-guthrie.html>. Acesso em: 28 jul. 2021.

RIBEIRO, Renato J. Ética, ação política e conflitos na modernidade. *In*: MIRANDA, Danilo S. de (org.). **Ética e cultura**. São Paulo: Perspectiva, 2004, p. 65-88.

RICHARDS, J. L. **La vita agra-dolce: Italian counter-cultures and translation during the economic miracle**. 2014. 170f. Tese (Doutorado em Letras) – Department of Comparative Literature and the Graduate School, University of Oregon, Eugene, 2014.

RICOEUR, Paul. **A simbólica do mal**. Tradução de Hugo. Barros e Gonçalo. Marcelo. Lisboa: Edições, 2013.

ROBYNS, Clem. Towards a socisemiotics of translation. **Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte Y Cahiers d'Histoire des Littératures Romanes**, v. 1, n. 2, p. 211-226, 1992.

RODRIGUES, Cristina C. A ética da apropriação. **Tradução e Comunicação: Revista Brasileira de Tradutores**, São Paulo, v. 17, pp. 21-28, 2008.

SANTELLI, Robert; DAVIDSON, Emily. **Hard travelin'**: The life and legacy of Woody Guthrie. Middletown: Wesleyan University Press, 1999.

SANTOS NETO, José O. **A ética da tradução em Derrida**. 2008. 82f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Universidade Gama Filho, Rio de Janeiro, 2008.

SAUCEDA, Jonathan. **Elements of individualism in the life and selected works of Woody Guthrie**. 2008. 72 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Department of Music, Wichita State University, Wichita, 2008.

SCHLEUSENER, Simon. The dialectics of mobility: capitalism and apocalypse in Cormac McCarthy's *The Road*. **European journal of American studies**, v. 12, n. 3, p. 1-14, 2017.

SCHMERMUND, Elizabeth. **Reading and interpreting the works of Harper Lee**. Berkeley Heights: Enslow, 2016.

SCHÜTZ, Ricardo E. **As consoantes do inglês e do português**. English made in Brazil. 28 nov. 2019. Disponível em: <https://www.sk.com.br/sk-conso.html>. Acesso em: 19 mai. 2021.

SHI, Jia. Comparison of the development of the rhotic in children acquiring British and American English. **Advances in Social Science, Education and Humanities Research**, Paris, v. 559, p. 302-307, 2021.

SINGER, Peter. Introduction. In: SINGER, Peter (org.). **A Companion to Ethics**. Oxford: Blackwell Publishing, 2000, p. 121-132.

SPITZER, Nick. The story of Woody Guthrie's *This Land Is Your Land*. **NPR**, Washington D.C., 15 feb. 2012. Disponível em: <https://www.npr.org/2000/07/03/1076186/this-land-is-your-land>. Acesso em: 03, fev., 2021.

SPRINGSTEEN. Bruce; THE E STREET BAND. **Live in concert 1975 – 85**. New York: Columbia, 2017. 3CDs. (215 min.)

STEINBECK, John. **The grapes of wrath**. New York: Penguin/Random House, 2002.

STEINER, George. **After Babel: aspects of language and translation**. Oxford: Oxford University Press, 1998.

STURGES, Fiona. The return of concept album. **Independent**, London, 23 out. 2011. Disponível em: <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/music/features/the-return-of-concept-album-1796064.html>. Acesso em: 29 fev. 2020.

TAIVALKOSKI-SHILOV, Kristiina. Traduire la mixité formelle: l'exemple des premières (re)traductions de Fielding en France. **Faits de Langues**, Paris, v. 19, p. 85-97. 2002.

TAIVALKOSKI-SHILOV, Kristiina. Textual, moral and psychological voices of translation. **Slovo.ru: baltijskij akcent**, v. 10, n. 3, p. 43-55, 2019.

TAIVALKOSKI-SHILOV, Kristiina; SUCHET, Myriam. Voice in the field of translation studies / De questionnement en questionnement. In: TAIVALKOSKI-SHILOV, Kristiina; SUCHET, Myriam (org.). **La Traduction des voix intra-textuelles/Intratextual Voices in Translation**. Montreal: Éditions québécoises de l'oeuvre, 2013, p. 1-30.

TORRES, Marie-Hélène C. Por que e como pesquisar a tradução comentada? *In*: FREITAS, Luana F. de; TORRES, Marie-Hélène C; COSTA, Walter Carlos (org.). **Literatura traduzida: tradução comentada e comentários de tradução volume dois**. Fortaleza: Substância, 2017, p.15-35.

TOURY, Gideon. **Descriptive translation studies and beyond**. Amsterdam: John Benjamins. 1995.

TURNER, Frederick J. **The significance of the frontier in American history**. London: Penguin, 2008.

TWAIN, Mark. **The adventures of Huckleberry Finn**. London: Puffin, 1984.

TYMOCZKO, Maria. Computerized corpora and the future of translation studies. **Meta: journal des traducteurs/Meta: Translators' Journal**. Montreal, v. 43, n. 4, pp. 652-660, 1998.

TYMOCZKO, Maria. Translation and political Engagement. **The Translator**, London, v. 6, n. 1, p. 23-47, 2000. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/271752400_Translation_and_Political_Engagement. Acesso em: 20 fev. 2019.

TYMOCZKO, Maria. Ideology and the position of the translator: in what sense is a translator “in between”? *In*: PÉREZ, María. (org.). **Apropos of Ideology: Translation Studies on Ideology-Ideologies in Translation Studies**. Manchester: St. Jerome Publishing, 2003a, p. 181–201.

TYMOCZKO, Maria. Translation, ideology, and creativity. **Linguistica Antverpiensia, New Series - Themes in Translation Studies**. Antwerp, v. 2, p. 27-45, 2003b.

VAN DIJK, Teun A. Critical discourse analysis. *In*: SCHIFFRIN, Deborah; TANNEN, Deborah; HAMILTON, Heidi E. (org.). **The Handbook of Discourse Analysis**. Oxford: Blackwell, 2001, p. 352-371.

VENUTI, Lawrence. **The translator's invisibility: a history of translation**. New York: Routledge, 1995.

VENUTI, Lawrence. **Escândalos da tradução: por uma ética da diferença**. Tradução de Laureano Pelegrin *et al.* Bauru: EDUSC, 2019.

VIEIRA, Else. A postmodern translation aesthetic in Brazil. *In*: SNELL-HORNBY, Mary (org.). **Translation Studies: An Interdiscipline**. Amsterdam: John Benjamin, 1994, p. 65-72.

VIEIRA, Else. Liberating Calibans: readings of antropofagia and Haroldo de Campos' poetics of transcreation. *In*: BASSNETT, Susan; TRIVEDI, Harish (org.), **Post-colonial Translation: theory and practice**. London: Routledge, 1999, p. 95-113.

VINAY, Jean-Paul; DARBELNET, Jean. A methodology for translation. Tradução de Juan C. Sager e M.J. Hamel. *In*: VENUTI, Lawrence (org.). **The Translation Studies Reader**. London: Routledge, 2000, p. 84-93.

WANG, Dongfeng. Venuti's and Lu Xun's conception of foreignizing translation: a comparison. **Chinese Translators Journal**, v. 2, pp. 5-10, 2008.

WHITE, Peter. **An introductory tour through appraisal theory**. 2001. Disponível em: <http://grammatics.com/appraisal/appraisaloutline/unframed/appraisaloutline.htm>. Acesso em: 20 out. 2020.

WHITFIELD, Agnes. Intratextual voices in French-English literary translation in Canada: identifying the translation challenges. *In*: TAIVALKOSKI-SHILOV, Kristiina; SUCHET, Myriam (org.). **La traduction des voix intra-textuelles/Intratextual voices in translation**. Montreal: Éditions québécoises de l'oeuvre, 2013, p. 32-63.

WILLMAN, Chris. Gaga meets Guthrie: why 'This Land Is Your Land' still skirts the line between patriotic anthem & political broadside. **Billboard**, New York. 06 feb. 2017. Disponível em: <https://www.billboard.com/articles/news/7678208/lady-gaga-super-bowl-halftime-woody-guthrie>. Acesso em: 15 dez. 2020.

WOLFRAM, Walt Wolfram; CHRISTIAN, Donna. **Appalachian speech**. Arlington: Center for Applied Linguistics, 1976.

WYLER, Lia. Uma perspectiva multidisciplinar da tradução no Brasil. *In*: MARTINS, Marcia (org.). **Tradução e multidisciplinaridade**. Rio de Janeiro: Lucerna, 1999, p. 96-104.

ZMEGAC, Viktor. **Der europäische roman**. Geschichte seiner poetik. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1990.