

# MONTEIRO LOBATO E POR QUEM OS SINOS DOBRAM: A TRADUÇÃO DE UM DIALETO LITERÁRIO

Milton M. Azevedo\*

## Resumo

O presente artigo analisa a tradução para o português do dialeto literário do romance *For Whom the Bell Tolls*, de Ernest Hemingway, ou seja, os recursos empregados para caracterizar lingüísticamente os personagens, definindo as relações entre estes e criando a ilusão de que dialogam em espanhol. Conclui-se que esse dialeto literário se perde parcialmente na tradução por não conseguir reproduzir os matizes dialógicos do original.

**Palavras-chave:** dialeto literário; tradução; Hemingway; Monteiro Lobato; oralidade; diálogo.

## Abstract

This article analyzes the Portuguese translation of the literary dialect used in the novel *For Whom the Bell Tolls*, by Hemingway, that is, the resources used to depict its characters linguistically, so as to define the relationships among them and build up the illusion that they talk in Spanish. The conclusion is that such literary dialect is partly lost in the translation, which is unable to reproduce the dialogic nuances of the original.

**Key words:** literary dialect; translation; Hemingway; Monteiro Lobato; orality; dialog.

A representação literária da oralidade mimetiza a fala, sem exatidão mas com suficiente eficácia estilística para caracterizar os personagens como falantes de determinada variedade lingüística.<sup>1</sup> Quando esta é marcada regional ou socialmente, tal representação constitui um dialeto literário,<sup>2</sup> que dirige a atenção do leitor para a forma da linguagem, matizando-a com traços lingüísticos definidores de certa posição sócio-econômica ou caracterização étnica. Trata-se de um processo de *realçamento*, noção fundamental na

teoria literária da escola de Praga, caracterizada por Mukavovský (1983:168 ff.) como uma “distorção intencional de componentes lingüísticos, manifestada por um desvio da norma da linguagem padrão que constitui o pano de fundo de uma narrativa de ficção.”<sup>3</sup>

O emprego do dialeto literário em suas diversas modalidades suscita o tema do que deve fazer a tradução para, além de conservar o significado cognitivo, captar também, ainda que parcialmente, as conotações e nuances codificadas no texto original por uma linguagem não normativa. Enfocaremos esse tema através da análise de alguns aspectos da tradução do romance de Ernest Hemingway, *For Whom the Bell Tolls* (1940), comparando-os com as soluções encontradas na tradução de Monteiro Lobato (1941) sob o título *Por Quem os Sinos Dobram*.<sup>4</sup>

Um dos aspectos estilísticos mais interessantes de *For Whom The Bell Tolls* são os recursos lingüísticos que criam a ilusão de uma fala em espanhol. Tal procedimento não apenas reforça o ambiente da ação, situada durante a Guerra Civil Espanhola de 1936-1939, como também delineia personagens verossimilmente espanhóis, cuja fala contrasta com o inglês padrão da voz narradora. Esse dialeto literário realiza-se tanto no diálogo dos personagens espanhóis como na interação destes com o protagonista norte-americano, Robert Jordan, que luta ao lado do governo republicano. A missão de Jordan, parte de um plano de ataque mais amplo, consiste em dinamitar uma ponte no momento exato em que deverá ser lançado um ataque pelo exército republicano. Para executá-la, precisa da cooperação de um grupo de guerrilheiros, com os quais se comunica em espanhol, idioma que lecionou na Universidade de Montana. Esse domínio da língua permite-lhe participar de duras discussões, num ambiente tenso e propenso à violência.

A relação entre leitor e texto do original é alterada na tradução por notáveis diferenças de registro lingüístico. A identificação lingüística e cultural entre Jordan e o lei-

\* Professor no Departamento de Espanhol e Português da Universidade da Califórnia, Berkeley.

tor anglófono (particularmente o norte-americano, principal consumidor da obra) oferece uma perspectiva específica para a interpretação do texto. Essa situação muda radicalmente na tradução, porquanto o leitor lusófono não tem razão para identificar-se com um protagonista estrangeiro. No original, tanto os diálogos como a narrativa estão vazados num registro coloquial, com o qual pode identificar-se qualquer leitor de cultura média. Na tradução, segundo o gosto literário da época, diálogos e narrativa aparecem num registro bastante formal, que lhes confere um tom solene, tão distante da fala coloquial dos leitores como pouco compatível com a oralidade característica dos diálogos de Hemingway. Sirva como ilustração um diálogo entre Jordan e Pablo, um guerrilheiro analfabeto, onde sobressaem uma construção passiva no futuro do subjuntivo (*forem mandados*) e uma mesóclise no futuro do indicativo (*te-los-ão*), formas pouco habituais na fala popular:<sup>5</sup>

“Do you think they saw the horses?” Pablo asked. // “Those weren’t looking for horses,” Robert Jordan said. // “But did they see them?” // “Not unless they were asked to look for them?” // “Probably not,” Robert Jordan said. “Unless the sun were on the trees.” (EH 77)

[Pablo] —Mas acha que podem ver os cavalos? [Jordan] — Só quando forem mandados para esse fim. // [P.] — Mas tê-los-hão visto? // [J.] — Suponho que não, a menos que o sol estivesse sobre as árvores. (ML 66)

Em *For Whom The Bell Tolls* a representação do espanhol falado apóia-se em dois recursos. O primeiro, tradicional, consiste no emprego de trechos de diálogos, expressões idiomáticas, frases feitas e imprecisões naquela língua, de modo a reiterar a peculiaridade linguística dos falantes e o ambiente da narrativa. Na maioria dos casos, assegura-se a compreensão mediante uma glosa em inglês. Em tais casos, a tradução brasileira simplesmente conserva o texto espanhol, abstendo-se de traduzi-lo, como nos exemplos seguintes:

“Nada,” said Anselmo. “Nothing.” (EH 27) > Nada, respondeu Anselmo. (ML 24)

“*Está loco*,” the guard said. “He’s crazy.” (EH 418) > *Está loco*. (ML 370)

“*No me gusta estar solo*,” Pablo went on explaining to Pilar as though the others were not there. “I do not like to be alone.” (EH 391) > *No me gusta estar solo*, Pilar, continuou ele, dirigindo-se à mulher, como se estivessem sozinhos. (ML 346)

“*Como lo oyes*,” the corporal said. “That old one kills more than the bubonic plague. *Mata más que la peste bubonica*” (EH 418) > *Como lo oyes*, disse o corporal [sic; port. = cabo]. *Mata más que la peste bubonica*. (ML 370)

Em outros casos, a versão inglesa precede a frase espanhola, que produz um efeito de eco, permitindo que, já

de posse do significado, concentremos a atenção na forma lingüística alienígena.

“*Very well*,” Pablo said and nodded his head heavily and judiciously. “*Muy bien*.” (EH 227) > Muito bem, respondeu Pablo acenando com a cabeça, judicioso e grave. *Muy bien*. (ML 200)

“What passes with thee, Pablo?” I said to him and I took hold of him and held him. (EH 90) > Que se passa com você, Pablo?” perguntei, agarrando-o. (ML 78-79)

“‘I am afraid to die, Pilar,’ he said. *Tengo miedo de morir*.” (EH 90) > *Tengo miedo de morir*, Pilar. Entendes? *Tengo miedo de morir*. (ML 79)

Outras passagens incluem a tradução no próprio texto, como no diálogo seguinte, onde a palavra espanhola *manicomio*, usada por Agustín, é glosada na fala de seu interlocutor, Fernando, pela expressão inglesa *insane asylum* ‘asilo de loucos’.

“Maybe,” Agustín said. “But I can’t stay any longer in this *manicomio*.” // “Do not call this cave an insane asylum,” Fernando said. // “A *manicomio* for criminal lunatics,” Agustín said. (EH 224)

É possível. Mas não posso ficar por mais tempo neste manicomio. // —Não chame a nossa caverna de hospício de loucos, reclamou Fernando. // — E manicomio de loucos criminosos... concluiu Agustín. (ML 197)

Hemingway deixa sem glosa algumas expressões breves, como saudações —*Hola* (EH 18), *Salud*, *camarada* (EH 9) — e outras que talvez possam ser interpretadas segundo o contexto, como o adjetivo *menuda* na seguinte frase:

“I believe that we could make a massacre.” *Menuda matanza!*” (EH 277) > Bem que poderíamos ter um massacre. *Menuda matanza!* (ML 245)

Em algumas passagens, o original parece menos compreensível para o leitor anglófono do que para o lusófono, devido à existência de um cognato, como no caso de esp. *picardía* > port. *picardia*:

“Intelligent, yes,” Agustín said. “But *sin picardía*.” (EH 95) > Inteligente, sim, sou. Mas *sin picardia*. (ML 83)

Também ficam sem glosar expressões idiomáticas e palavras sem equivalente exato em inglês, que a tradução se limita a reproduzir:

“Ay, *mi madre!*” the gypsy said. “I am a poor, unlucky man.” (EH 274) > *Ay, mi madre!* exclamou o cigano. Sou um pobre diabo sem sorte. (ML 242)

“*Rediós*,” the gypsy said. “How reasonable you are.” (EH 275) > *Rediós!* Bem pensado! (ML 243)

O outro recurso, inovador e de grande efeito, consiste em evocar a fala espanhola mediante manipulação sistemática da morfologia, sintaxe e léxico do inglês. Esse “espanhol-em-inglês” reforça o contraste entre a fala dos personagens e o inglês padrão da voz narradora e de Jordan,

não somente ao descrever a ação como também ao projetar o pensamento deste. Um dos aspectos mais salientes dessa fala são os pronomes arcaicos *thou/thee* e o possessivo *thy*, intencionalmente usados para evocar os pronomes espanhóis *tú/te/ti* e os possessivos *tu/tus*. É um recurso à primeira vista insólito, já que, para o leitor anglófono, há séculos que *thou/thee/ty* e as formas verbais correspondentes conotam uma dicção poética arcaizante (considere-se o efeito do verso de Donne (nota 4) no leitor atual: *it tolls for thee*), ou a linguagem, propositadamente arcaizante, da Bíblia editada em 1611 sob os auspícios do rei James I. Não obstante, embora tais conotações difiram das nuanças informais ou íntimas do pronome espanhol *tú*, aquelas formas adequam-se ao objetivo convencional de recordar ao leitor que a conversa se desenvolve num idioma forasteiro. Na tradução, prefere-se *você* a *tu*, embora conservando o *tú* nas passagens citadas diretamente em espanhol, o que não deixa de criar um efeito algo contraditório:

“Maria,” Pilar said. “I will not touch thee. Tell me now of thy own volition.” “*De tu propia voluntad*,” the words were in Spanish. (EH 174) > Maria, insistiu Pilar. Eu não tocarei em você. *Mas habla de tu propia* [sic; esp. = *propia*] *voluntad*. (ML 152)

“And thee hadst best watch thy mouth if thou dost not want to walk between the lines.” (EH 112) > E você tome tento com essa boca, se também não quiser passar pelos mangoais. (ML 97)

Uma leitura atenta revela que Hemingway não emprega *thou* e formas correlatas de maneira sistemática, porquanto num mesmo diálogo *thou* ocorre junto com o pronome *you*. Esta alternância não apresenta problemas para a tradução, que mantém as formas verbais na terceira pessoa:

“Why didst thou not kill Pablo?” the gypsy said very softly. // “Why kill him?” // “You have to kill him sooner or later. Why did you not approve of the moment?” (EH 60)  
Por que o não matou, a Pablo? inquiriu Rafael. // — Por que mata-lo? // — Vai ter que mata-lo, cedo ou tarde. Por que não se aproveitou daquele momento? (ML 52)

Hemingway traduz frases espanholas, literal ou semiliteralmente, criando construções inteligíveis que lembram a dicção de um falante de espanhol com um domínio imperfeito do inglês, o que evoca uma fala forasteira. Nos exemplos seguintes, comparamos algumas daquelas frases com expressões espanholas correspondentes, apresentadas entre colchetes:

How are you called?” (EH 2) [cf. esp. *¿Cómo te llamas?*] > Como é o seu nome? (ML 2)  
“*Qué tal?*” the gypsy said. “Did you divert yourself last night?” [...] “Less bad.” (EH 78) [cf. esp. *Te divertiste... menos mal.*] > *Qué tal?* perguntou Rafael

arrepanhando os dentes. Divertiu-se muito a noite passada? (ML 67)

“But calm thyself. What passes with thee?” (EH 150) [cf. esp. *Cálmate. ¿Qué pasa contigo?*] > ... mas acalme-se, Pilar. Que se passa? (ML 131)

“You know not,” Agustín said. “What a barbarity!” (EH 45) [cf. esp. *¿Qué barbaridad!*] > Não sabe? Que engraçado! (ML 39)

“*Killed he them with this pistol?*” (EH 115) [cf. esp. *¿Los mató él a ellos con esta pistola?*] > Foi então com essa arma que ele os matou? (ML 100)

“I think that when we terminate this of the bridge [...]” (EH 149) [cf. esp. *cuando terminemos eso del puente...*] > quando terminarmos o negocio da ponte... [ML 130]

O recurso mais usado na tradução para manter a ilusão de uma fala forasteira consiste em transcrever em espanhol as passagens que vêm neste idioma no original. É um procedimento eficaz, dado que a semelhança entre o espanhol e o português permite supor que o leitor medianamente culto compreenda passagens como as seguintes:

[...] only a shotgun [...] and the *guardia civil* had Mausers.” (EH 42) > [...] só tínhamos espingardas de caça, contra os homens da *guardia civil* armados de Mausers. (ML 37)

“Forced to a change, he will be smart in the change. *Es muy vivo*.” (EH 94) > Obrigado a tomar uma atitude, ele se mostrará ardiloso na mudança. *Es muy vivo*. (ML 83)

“What are you doing, shameless?” “*Nada, mujer, nada*,” he said. “Let me alone.” (EH 126) > “Que está fazendo, sem vergonha?” “*Nada, mujer, nada*,” deixe-me em paz.” (ML 126)

“Yes,” Pablo said. He was watching Primitivo leading up the horse. “*Mira qué caballo*,” he said. “Look, what a horse.” (267) > — Sim, respondeu Pablo, com os olhos no cavalo que Primitivo vinha trazendo. *Mira qué caballo!* (ML 235)

Há ocasiões em que uma construção em português padrão, perfeitamente encaixada no diálogo, oculta o sabor anômalo do original:

“How are you called?” [por *¿Cómo te llamas?*, em vez de *What is your name?*] (EH 2) > Como é o seu nome? (ML 2)

How do they call thee? [por *¿Cómo te llaman?* em vez de *What is your name?*] (EH 3) > Muito perto. Como é o seu nome? (ML 3)

Em outras passagens a tradução diverge bastante do original, como no primeiro exemplo seguinte, onde uma construção pouco habitual em inglês (*Then, nothing*) parafraseia o expletivo *pues nada*. Nos outros dois exemplos, a tradução introduz elementos espanhóis ausentes no original:

“Then, nothing,” the one peasant said. (EH 119) > “Pois cá comigo basta”, resolveu um dos camponeses. (ML 104)

One of them had a leather wineskin and he handed it to me. (EH 119) > Um trazia uma *bota* de vinho, que me ofereceu. (ML 105)  
«*No hace falta*,» Joaquín told her. «You don't need to.» (EH 133) > *No hace falta, mujer*. (ML 133)

Um elemento saliente do espanhol peninsular consiste no uso de imprecensões que incluem blasfêmias e referências sexuais ou excretórias. Talvez porque escrever numa época em que uma acusação de obscenidade poderia implicar tanto o autor como o editor num processo judicial, Hemingway esquiva o problema, representando tais expressões por palavras genéricas como *obscene* ou *unprintable* ('impublicável'), usadas em função de substantivo, adjetivo, verbo e advérbio, e deixando a interpretação a cargo do leitor:<sup>6</sup>

“That we blow up an obscene [adj.] bridge and then have to obscenely [adv.] well obscenity [v.] ourselves off out of these mountains?... Go to the unprintable,” Agustín said. “And unprint thyself.” (EH 45) > — Esse negocio de que vai explodir a porcaria da ponte e que depois temos indecentemente de dar o fora daqui... Vá para o diabo que o carregue, e Agustín acrescentou uma obscenidade. (ML 39)

You *hijo de la gran puta!*” he said softly. “Where the obscenity have you been?” (EH 274) > *Hijo de la gran puta!* sussurrou baixinho. Por onde diabo se meteu? (ML 242)

He was watching them all the time. “*Cabrones! Hijos de puta!*” he said rapidly. (EH 320) > Seus olhos não se despregavam dos aviões. — *Cabrones! Hijos de puta...* (ML 282)

Sendo a moralidade um valor relativo e culturalmente definido, uma palavra ou referência consideradas obscenas numa sociedade podem não sê-lo em outra. Assim, os insultos aos familiares, contundentes em espanhol e português, são praticamente vazios de carga emotiva ou moral em inglês. Ao contrário, palavras como *damn* ou *damned* (literalmente ‘danado’, ou seja, ‘condenado ao inferno’) têm em inglês — particularmente na época de Hemingway, mais moralista que a atual — uma força expressiva que não se sente em *maldito* ou *maldição*, expressões um pouco antiquadas e mais típicas de textos literários que da fala real. A dificuldade de achar expressões equivalentes aumenta em passagens propositalmente eufemísticas:

“What are you doing now, you lazy drunken obscene unsayable son of an unnameable unmarried gypsy obscenity? What are you doing?” (EH 30) > E que anda fazendo você agora, porcalhão, filho duma porca imunda? Que anda fazendo, sujeira? (ML 26)

Embora as imprecensões espanholas baseadas em atos excretórios tenham equivalentes aproximativos em portu-

guês, a tradução conserva, em pontos críticos, o texto original. Note-se que tanto Hemingway como Lobato usaram, respectivamente, *milk* e *leite* para traduzir o espanhol *leche*, referente a *sêmen* como parte de uma interjeição vulgar:

[...] he said, ‘*Arriba España!* Down with the miscalled Republic and I obscenity in the milk of your fathers.’ (EH 111) > E gritou: “*Arriba, España!*” Abaixo a infame República e *me cago* no leite de vossos pais.” (ML 97)

O fragmento de diálogo seguinte —onde tanto o original como a tradução são suficientemente opacos para driblar a censura— revela como uma complicada combinação de eufemismos pode evocar a contundência dos insultos subentendidos:

“I obscenity in the milk of thy tiredness,” Agustín said. “Then go and befoul thyself,” Pilar said to him without heat. “Thy mother,” Agustín replied. “Thou never had one,” Pilar told him [...] “Animal,” said Agustín, relishing the word. “Animal. And thou. Daughter of the great whore of whores. I befoul myself in the milk of the springtime.” (EH 93) > — *Me cago* no leite do seu cansaço, tornou Agustín. — Pois então vá e c...-se, volveu Pilar, de bom humor. Agustín revidou com uma ofensa à mãe de Pilar, a qual retribuiu com toda a riqueza do insulto castelhano. (ML 81)

No conjunto do romance, a fala em *For Whom the Bell Tolls* constitui um bem acabado experimento lingüístico que elabora personagens plausíveis. À primeira vista insólito, pelas liberdades tomadas com a linguagem, esse dialeto literário mescla dois idiomas — tanto pela justaposição de textos paralelos em espanhol e inglês como pela manipulação morfosintática e léxica do “espanhol-em-inglês”—, gerando assim um novo texto dentro do texto. Por um lado, as glosas e o “espanhol-em-inglês” oferecem todo o necessário para uma primeira apreensão do conteúdo semântico denotativo. Por outro, essa linguagem forma uma densa trama de significados conotativos que introduzem o leitor à percepção pessoal de Hemingway do que seria a interação verbal na cultura espanhola. Esse dialeto literário revela-se um poderoso instrumento expressivo que imparte às vozes do texto uma dimensão mais rica do que seria o caso se fossem transmitidas apenas pelo inglês padrão. Por divergir tão marcadamente deste, essa fala mimética interpõe uma distância lingüística entre o leitor anglófono e os personagens, forçando-o a participar da hermenêutica do descobrimento de vários níveis textuais. Numa perspectiva bakhtineana,<sup>7</sup> poderíamos sugerir que, quando a variação heteroglósica se mantém dentro dos limites da linguagem padrão, a voz do autor alcança o leitor através de um único filtro, ao passo que em um texto como *For Whom the Bell Tolls*, o dialeto literário constitui um filtro adicional, que desafia o leitor a ultrapassar o

significado cognitivo para descobrir o valor metalingüístico do código discordante. Este, passando de elemento significador a assinalador — na dicotomia *signifier/signaler* de Barthes (1965:9) —, assume a relevância de um personagem cuja presença se estende por todo o romance.

A organização lingüística do texto constitui um grande desafio ao tradutor, cujo êxito depende de criar, utilizando os meios próprios à língua da tradução, um novo dialeto literário onde se preserve a delicada relação entre o inglês e o espanhol que caracteriza o original. Ora, essa relação fundamenta-se essencialmente no contraste entre aquelas línguas, que é muito menor entre o espanhol e o português, idiomas cognados que compartilham boa parte de sua morfossintaxe e léxico. Talvez por isso, o contraste dilui-se na tradução, ficando a fala alienígena marcada apenas pelas passagens transcritas em espanhol. Como a semelhança entre os dois idiomas facilita a compreensão, atenua-se a sensação de estranheza certamente sentida pelo leitor anglófono com respeito ao original, e perde-se não só boa parte do contraste como também o elemento de novidade do “espanhol-em-inglês”. Mesmo assim, a tradução logra articular um contraste básico entre a linguagem da narrativa e o dialeto literário, de modo a preservar um mínimo da tensão essencial entre o leitor e o Outro representado pelos personagens alienígenas.

Da análise de textos como *For Whom the Bell Tolls* e suas traduções a outros idiomas depreende-se que o dialeto literário não é somente uma maneira alternativa de representar os mesmos conteúdos, senão que contribui poderosamente a moldar a fala dos indivíduos representados e as relações entre estes. Ao passo que o autor tem liberdade de manipular uma ou mais variedades lingüísticas reais para criar uma linguagem *sui-generis* como veículo de expressão literária, o tradutor se defronta com severas limitações para inventar —ou reinventar— vozes que logrem reproduzir os efeitos do original. Não surpreende que alguns tradutores evitem o problema, dotando os personagens de uma fala normativa, que lhes disfarça a voz, mascarando assim, ironicamente, as conotações sociais ou regionais que as definem no original. Embora haja casos em que isso é inevitável, a qualidade de uma tradução depende de poder captar os matizes dialógicos do original, de modo a preservar, ainda que modificada, a diversidade lingüística codificada em vozes que mantêm cada uma o seu significado individual. Nesse particular, não se pode dizer que *Por quem os sinos dobram* seja particularmente bem sucedida. Talvez no futuro uma tradução mais atenta a esse aspecto essencial do texto permita aos leitores lusófonos desfrutarem mais integralmente do grande romance de Hemingway.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALLEN, John J. (1961) The English of Hemingway's Spaniards. *South Atlantic Bulletin* 27 (November 1961): 6-7. Republicado em *The Merrill Studies in For Whom the Bell Tolls*. GREBSTEIN, Sheldon Norman (1971) (org.). Columbus, Ohio, Charles E. Merrill Publishing Company, 91-93.
- AZEVEDO, Milton M. (2000) Shadows of a Literary Dialect: *For Whom the Bell Tolls* in Five Romance Languages. *The Hemingway Review*, 20: 1,30-48.
- \_\_\_\_\_. (1997) The Translation of Non-standard Prose into Catalan, Spanish, and Portuguese. *Symposium on Comparative Literature, Linguistics, and Culture: An Iberian Dialogue*. University of California, Berkeley (18/04/97).
- BAKHTIN, Mikhail M. (1978) *Esthétique et théorie du roman*, trad. de Daria Olivier. Paris, Gallimard.
- BARTHES, Roland (1965) *Le degré zéro de l'écriture*. Paris, Éditions Gonthier (1ª. ed. 1953).
- CHAPMAN, R. (1973) *Linguistics and Literature. An introduction to literary stylistics*. Londres, Edward Arnold.
- GREBANIER, B. D., et alii (1949) *English Literature and Its Backgrounds*. Revised Edition. Vol. 1. Nova York, The Dryden Press.
- HEMINGWAY, Ernest. (1940) *For Whom the Bell Tolls*. Nova York, Charles Scribner's Sons. (Ed. cit.: First Scribner Classic/Collier Edition 1987).
- \_\_\_\_\_. (1941) *Por Quem os Sinos Dobram*. Tradução de José Bento Monteiro Lobato, São Paulo, Companhia Editora Nacional.
- IVES, Sumner (publ. orig. 1950, rep. 1971). A Theory of literary dialect. *A Various Language: Perspectives on American Dialects*, WILLIAMSON, J. e BURKE, V. M. (orgs.), Nova York, Holt, Rinehart and Winston.
- LEECH, Geoffrey (1992) Pragmatic principles in Shaw's *You Never Can Tell*. *Language, Text and Context. Essays in Stylistics*. TOOLAN, Michael (org.). London, Routledge, 259-278.
- LEECH, Geoffrey, and M. N. Short (1981) *Style in Fiction*. London, Longman.
- MUKAROVSKÝ, J. (1964) Standard Language and Poetic Language. *A Prague School Reader on Aesthetics, Literary Structure and Style* GARVIN, Paul (org.). Washington, D.C., 20-23.
- TRAUGOTT, Elizabeth C., e PRATT, Mary L. (1980) *Linguistics for Students of Literature*. Nova York, Harcourt Brace Jovanovich.

## NOTAS

<sup>1</sup> Sobre a linguagem dos personagens de Hemingway, veja-se Allen (1961). O tema da tradução da linguagem de Hemingway a vários idiomas é abordado em Azevedo (1997, 2000).

<sup>2</sup> Sobre dialeto literário, consulte-se Sumner (1971) e Traugott e Pratt (1980).

<sup>3</sup> A tradução é minha. Sobre realçamento (*foregrounding*), ver Mukarovský (1983, Leech and Short (1981, Leech (1992, e Chapman (1973, 1964.

<sup>4</sup> O título vem do conhecido texto de John Donne (1573-1631), *Devotions upon Emergent Occasions*. Embora seja comum em português a referência a *sinos*, Donne emprega o singular: “*Who*

*bends not his ear to any bell which upon any occasion rings? “[...] any man’s death diminishes me, because I am involved in mankind, and therefore never send to know for whom the bell tolls; it tolls for thee.”* (Grebanier, 1949:537)

<sup>5</sup> Identificam-se entre parênteses o original (EH), a tradução (ML) e as páginas. As citações conservam a ortografia, acentuação e pontuação originais.

<sup>6</sup> É possível que o tradutor tivesse que se proteger-se das restrições da época — Estado Novo, período de intensa censura e repressão cultural o que explicaria a supressão, no capítulo treze, de uma cálida — para a época— cena de amor, substituída por uma discreta linha pontilhada (ML 139).

<sup>7</sup> Bakhtin (1978: 87-233), “*Du discours romanesque*”.