

CAMINHOS CRUZADOS E CROSSROADS: UMA CONTRIBUIÇÃO PARA A POLÍTICA DA BOA VIZINHANÇA*

Eliza Mitiyo Morinaka**

Resumo: *Caminhos cruzados* (1935), de Erico Verissimo, foi o primeiro romance a ser traduzido pelo projeto tradutório da política da boa vizinhança durante a Segunda Guerra Mundial. O objetivo deste artigo é cotejar *Caminhos cruzados* e sua tradução, *Crossroads* (1943), para verificar se houve modificações textuais na tradução devido à natureza política do projeto. *Crossroads* foi acomodado aos padrões morais estadunidenses, mas excedeu os limites diplomáticos e pedagógicos para o qual foi projetado. Apesar do controle governamental, o texto se apresentou imbuído de crítica social.

Palavras-chave: Estudos da tradução. Política tradutória. Representação.

INTRODUÇÃO

■ *Caminhos cruzados* (1935), de Erico Verissimo, foi o primeiro romance a ser traduzido pela Office of the Coordinator of Inter-American Affairs (OCIAA), agência responsável pelo intercâmbio cultural Brasil-Estados Unidos durante a Segunda Guerra Mundial (1939-1945). O OCIAA, diretamente subordinado ao Departamento de Estado, tinha como objetivo principal, declarado, estreitar a cooperação interamericana e a solidariedade dos países Aliados no hemisfério contra o Eixo durante a guerra, aliança essa que ficou conhecida como política da boa vizinhança. Além dos acordos políticos e econômicos, o OCIAA ressaltou as atividades culturais para garantir uma inserção estadunidense mais efetiva nos países vizinhos. Dentre os elementos do intercâmbio de bens culturais estava a tradução da literatura latino-americana.

* Este artigo recebeu apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes) na forma de bolsa de doutorado sanduíche realizado na Georgetown University, em Washington, D.C., Estados Unidos, em 2015.

** Universidade Federal da Bahia (UFBA), Salvador, BA, Brasil. E-mail: emorinaka@ufba.br

Juntamente com *Caminhos cruzados*, o livro do início do século XX, *Os sertões* (1902), de Euclides da Cunha, chegou às prateleiras estadunidenses como *Rebellion in the backlands* em 1944, uma tradução feita por Samuel Putnam e editada pela University of Chicago Press. Nesse mesmo ano, ainda foi publicado pela Editora Farrar & Rinehart o romance *A fogueira* (1942), de Cecílio Carneiro, traduzido como *The bonfire* por Dudley Poore. Em 1945, publicaram-se as traduções de *Terras do sem fim* (1943), de Jorge Amado, e *Inocência* (1872), do Visconde de Taunay, respectivamente *The violent land*, vertido por Samuel Putnam, e *Inocência*, por Henriqueta Chamberlain. Em seguida, em 1946, tiveram vez os romances *O resto é silêncio* (1943), de Erico Verissimo, e *Angústia* (1936), de Graciliano Ramos, o primeiro intitulado *The rest is silence* e o segundo *Anguish*, ambos traduzidos por Louis C. Kaplan. O ano de 1947 fecha o ciclo de publicações de autores brasileiros nos Estados Unidos dessa década com *Olhai os lírios do campo* (1938), de Erico Verissimo, traduzido como *Consider the lilies of the field* por Jean Neel Karnoff (MORINAKA, 2017a, 2017b).

Os documentos oficiais do projeto tradutório, depositados no National Archives of Records Administration II (NARA II), em College Park (MD), nos Estados Unidos, conduziram-me a refletir sobre a patronagem da tradução, assunto já tratado por André Lefevere (2007). A patronagem desdobra algumas implicações que precisam ser observadas e analisadas, como os jogos de poder subjacentes ao processo tradutório, o controle do governo sobre a tradução literária e a desconfiança de manipulação textual de acordo com o interesse político. O objetivo deste artigo é, portanto, apresentar um cotejo entre o texto de partida e o texto traduzido para verificar se houve reverberações desse projeto político no produto que é a tradução – o que informará não somente a acomodação de *Caminhos cruzados* no sistema literário estadunidense, mas a particularidade da tradução e sua representação.

A metodologia comparativa foi usada para salientar as diferenças e examinar as modificações feitas no texto traduzido para que ele se adequasse às normas da cultura receptora. Além da identificação desses padrões, a hipótese interpretativa é a de que ele excedeu os limites diplomáticos e instrutivos impostos para os quais foi inicialmente pensado no projeto. Mesmo diante do papel regulador do OCIAA, na representação das nossas letras, os tradutores – os executores do trabalho e conhecedores da estrutura de ambas as línguas – tiveram autonomia na construção do texto. É possível que os editores tenham feito modificações, cortes ou acréscimos na tradução, mas é arriscado afirmar algo a esse respeito, uma vez que não tive acesso à revisão do editor sobre o texto do tradutor¹.

O CONTRATO

As negociações para o fechamento do contrato da tradução e publicação de *Caminhos cruzados* entre a Editora Macmillan e o OCIAA iniciaram-se em meados de janeiro de 1942. As várias correspondências trocadas entre Lawrence H. Levy, da Divisão Jurídica do OCIAA, e Theodore M. Purdy Jr., editor da Macmillan, ou George P. Brett Jr, presidente da editora, demonstram dois aspectos fundamentais do processo para a publicação das traduções². Primeiro, o

1 A inserção da tradução da literatura brasileira no sistema literário estadunidense é analisado em Morinaka (2018).

2 National Archives of Records Administration II (NARA II). RG229, Office of Inter-American Affairs. Education division: project files, 1941-1950. Letter Archives, Box 1174.

procedimento para a liberação dos recursos destinados à tradução dos romances latino-americanos constituiu-se num caminho muito mais burocrático do que se pensava (MORINAKA, 2017). Além da aprovação inicial do título a ser traduzido por uma Comissão Mista, o manuscrito teria de ser apreciado a cada etapa do processo, até finalmente estar pronto para a impressão. Segundo, a preocupação financeira da editora com o projeto. Um item do contrato proibia a Macmillan de seguir adiante com a publicação e a distribuição das traduções, caso o OCIAA cancelasse o contrato por motivos associados à guerra, posição à qual a editora mostrou-se veementemente contrária, alegando que, se o governo extinguisse o contrato em um estágio mais avançado, a Macmillan já teria antecipado grande parte dos custos para o autor, o tradutor, e quem sabe até para a impressão. Nesse caso, a editora não via nenhum impedimento para que pudesse continuar com a distribuição dos livros, já que o governo não arcaria com todas as despesas já gastas. Após várias correspondências da Macmillan argumentando sobre os possíveis prejuízos que esse item poderia causar à empresa, as partes finalmente chegaram a um acordo e a casa editorial garantiu pelo menos o reembolso da tradução, mas não dos direitos autorais. As cartas irreverentes de Brett para Levy expõem argumentos como: “a única razão pela qual a Macmillan publicará esses livros, em primeiro lugar, é ajudar o governo, pois é ele quem os quer distribuídos nos Estados Unidos” e “admito que toda essa confusão começou porque confiei em conversas em vez de ler os documentos referentes à questão”³. Até que finalmente publicou-se *Crossroads* em 1944.

CAMINHOS CRUZADOS: UMA CRÍTICA SOCIAL

A história narrada em *Caminhos cruzados* se passa na cidade de Porto Alegre, Rio Grande do Sul, num espaço de cinco dias. Cada dia, a começar pelo sábado, representa a divisão da diegese, onde vários personagens, desenhados individualmente em pequenos esquetes, são justapostos e se cruzam em diversos momentos. Os primeiros personagens que surgem na madrugada nebulosa da cidade são os moradores da Travessa das Acácias, trabalhadores que se levantam cedo para pegar o bonde e engrenar a máquina do cotidiano e da diegese. Dentre eles, está o professor Clarimundo, que, ao despertar do “pequeno mundo tridimensional”, ainda desorientado sobre sua agenda de aulas, reflete sobre o tempo e os efeitos por ele produzidos no condicionamento da vida dos seres humanos, um dos motes explorados e desdobrados ao longo da narrativa. Clarimundo, “o homem do relógio, o escravo fiel das horas”, vislumbra deixar seu legado à civilização por meio de uma obra, um “trabalho grande e sólido em que há de pôr todo o seu talento, toda a sua cultura”. Entre uma aula e outra, um pensamento e outro, ele começa a escrever o romance no último dia da diegese, na quarta-feira à noite. O narrador escolhido por Clarimundo para sua obra, intitulada *O observador de Sírio*, guarda analogia com o próprio nome, junção dos sintagmas claro e mundo: ele será um morador do planeta Sírio, “um observador colocado num ângulo especial” que “poderá ter uma visão diferente e nova do Mundo”, autorreferência à sua condição de observador dos moradores da Travessa, que serão os modelos para sua composição. O processo de escrita nem sempre

3 Exceto pelas narrativas de ficção citadas no texto, as traduções das fontes primárias apresentadas neste artigo foram feitas por mim.

é tão simples quanto parece, e, após algumas hesitações, o professor decide ir direto ao assunto. No antelóquio, o narrador de *O observador de Sírio* anuncia:

A vida, prezado leitor, é uma sucessão de acontecimentos monótonos, repetidos e sem imprevisto. Por isso alguns homens de imaginação foram obrigados a inventar o romance. O Homem, na Terra, nasce, vive e morre sem que lhe aconteça nenhuma dessas aventuras pitorescas de que os livros estão cheios (VERISSIMO, 1939, p. 333).

A frase de abertura do romance de Clarimundo funciona também como um antelóquio da diegese que acaba de se encerrar: o relato do cotidiano de um grupo de pessoas de diferentes classes, em “uma sucessão de acontecimentos monótonos, repetidos e sem imprevisto”. Uma narrativa “sem heróis e sem enredo”, segundo a análise de Luís Bueno (2006, p. 381). Ainda na opinião do crítico:

A opção consciente pela superfície faz com que o romance se espraie de fato, estendendo sua narrativa em muitas direções sem que, em um único momento, se possa entrever uma história central mal disfarçada entre outras [...] (BUENO, 2006, p. 385).

A narrativa não dispõe de uma espinha dorsal a partir da qual outras estruturas menores vão sendo ordenadas. Não há um esquete que se sobressaia sobre os outros e não há protagonismo. Os personagens se destacam uniformemente, e seus perfis são traçados a partir de caricaturas, o projeto literário de Verissimo para o romance.

No prefácio para a segunda edição, em 1964, o escritor gaúcho atesta que “faz-se visível desde a primeira página do romance pronunciada tendência de seu autor para a caricatura” (p. viii). A caricatura não só linear, mas também deformada. “Não haverá muito de deformação na obra de grandes pintores como Portinari, Di Cavalcanti e Segall – todos eles inconformados com a sociedade em que vivem?” (p. ix). Verissimo utiliza, assim, a técnica do “excesso” na composição dos personagens estratificados socialmente.

Virginia é casada com Honorato Madeira, flerta constantemente com homens mais jovens, e, sem vocação para a maternidade, deixou a responsabilidade da educação de seu filho Noel para tia Angélica, a empregada da família (sua ausência física está muito mais presente nas lembranças de Noel do que a presença física de Virginia); Maria Luíza, casada com Zé Maria, saudosa dos tempos de quando era pobre e tinha a companhia do marido, dos filhos e dos vizinhos, depois que ficou rica permanece o dia todo sozinha na mansão que mais parece um mausoléu; D. Dodó, casada com Leitão Leiria, só pensa em fazer o bem para os pobres, para nutrir a própria vaidade; a filha do casal, Vera, é a menina rica entediada que nutre uma paixão pela amiga fútil, Chinita, filha de Maria Luíza e Zé Maria; que, por sua vez, está apaixonada pelo conquistador Salustiano; Fernanda, insatisfeita com a vida profissional e doméstica, passa os dias no escritório datilografando cartas comerciais e cuidando da mãe que mais parece um fantasma; Dona Eudóxia, sua mãe, veste luto pelo marido e tem o hábito de frequentar velórios; Laurentina, casada com João Benévolo, por ora desempregado, não consegue prover a família, causa do constante pranto da mulher; Cacilda, a prostituta que vive no beco, tem seu consolo com o menino Pedrinho; e a esposa do moribundo Maximiliano que depende da caridade dos vizinhos.

Professor Clarimundo é o intelectual metódico que vislumbra escrever uma obra-prima no futuro; João Benévolo, desempregado, vive no mundo paralelo das aventuras que lê nos livros de ficção; Ponciano, seu arqui-inimigo, anseia pelo dia em que sua mulher Laurentina se canse da pobreza e vá morar com ele; Maximiliano, no estágio final da tuberculose, passa os dias na cama sem forças para nada; Leitão Leiria, comerciante bem-sucedido e com ambições para a carreira política, sente-se envergonhado diante da bondade da mulher por se render aos prazeres da vida mundana procurando prostitutas; Honorato Madeira, marido de Virginia, está sempre às voltas com o trabalho; seu filho Noel, frágil e sem ambições, não consegue fazer a passagem da infância para a vida adulta; Salustiano Rosa, sustentado pela mãe na capital com o pretexto de estudar, segue os dias conquistando as moças da cidade; Zê Maria, interiorano que ficou rico com a loteria, esbanja seu dinheiro para decorar a sua mansão com detalhes em ouro; Pedrinho, irmão de Fernanda, nutre uma paixão por Cacilda; e Dr. Armênio Albuquerque, advogado, acredita que um casamento com Vera traria benefícios para sua futura carreira.

No prefácio da edição publicada pela Companhia das Letras, por ocasião do centenário de nascimento de Erico Verissimo, Antonio Candido (2005, p. 10) comentou:

De fato, os personagens se encaixam na burguesia abastada, que ocupa o espaço social como coisa sua, e na pequena burguesia sem recursos, confinada às áreas pobres, sempre à beira da miséria. Ora, o autor trata os primeiros com acidez sarcástica e desmistificadora, enquanto os segundos são vistos com um tom de solidariedade compreensiva que pressupõe certa revolta ante a injustiça da sua condição.

A característica marcante é a fragilidade diluída nas ações cotidianas que atinge as diferentes classes sociais. Os personagens desse universo também se encaixam em dois grupos distintos: as mulheres, construídas como infelizes, entediadas ou insatisfeitas, e os homens, cujas ações e o modo de vida na trama convidam o leitor com valores morais a julgá-los mundanos, vagabundos, interesseiros ou fracassados. “Resumindo: *Caminhos cruzados* nos mostrava uma parte pouco familiar do país, segundo uma visão que nos parecia radical e inconformada” (CANDIDO, 2005, p. 9).

William Du Bois (1943, p. 6), sociólogo estadunidense, em sua crítica ao romance, referiu-se também ao fato de se tratar de uma parte desconhecida do Brasil, principalmente para os estadunidenses, mas que, ao final da leitura, se percebia que Porto Alegre não era tão diferente de Jacksonville, o que comprovava a importância de *Crossroads* como uma “sólida contribuição para a política da boa vizinhança”. Du Bois teceu elogios à técnica objetiva escolhida por Verissimo para narrar a vida das pessoas nas mansões e nas favelas e como essa “brilhante técnica” conseguia conquistar a empatia do leitor pelas pessoas menos favorecidas socialmente que ele descreveu com “profunda compaixão”.

Teóricos como Fredric Jameson ajudaram-me a pensar nos critérios avaliativos que compuseram o repertório dos críticos estadunidenses da década de 1940. A tendência era ressaltar o aspecto psicológico individual sobre o “conteúdo político da vida cotidiana”, amalgamado pelas condições favoráveis do ambiente e do tempo. Jameson (1992, p. 15-18) advoga pela “prioridade da interpretação política dos textos literários. [...] Horizonte absoluto de toda leitura e de

toda interpretação”, percorrendo os “múltiplos caminhos que conduzem à revelação de artefatos culturais como atos socialmente simbólicos”. O conteúdo político e social da literatura proletária que figurava como uma das preocupações expressas nos romances das gerações de 1920 e 1930 transformou-se gradativamente em um pano de fundo sobre o qual se abrigava “a fantasia-experiência individual” (JAMESON, 1992, p. 19). Nesse ambiente literário mais “psicológico” ou “existencialista”, os romances latino-americanos foram customizados como um veículo para se conhecer o Outro.

CAMINHOS CRUZADOS E CROSSROADS: COTEJO

No início do processo analítico, eu tinha em mãos a terceira edição de *Caminhos cruzados*, de 2005, publicada pela Companhia das Letras. Anotei várias omissões e acréscimos ao longo do trabalho de comparação, o que me causou certo estranhamento, pois o tradutor geralmente não goza de tanta autonomia para suprimir ou adicionar parágrafos, alguns até longos. Ao ler o prefácio do texto de partida, Verissimo esclarecia que a primeira edição estava:

[...] cheia de cincadas que não foram corrigidas nas suas muitas edições sucessivas, mas que tive o cuidado de eliminar (assim o creio) ao preparar os originais para esta edição especial.

Havia, por exemplo, no quarto de Salu, uma mancha retangular de sol que, à medida que a manhã envelhecia, se ia tornando mais longa, até cobrir o rosto da personagem adormecida. Ora, tal coisa era impossível a não ser que o autor tivesse subvertido o sistema solar. Para que a língua de sol se espichasse em vez de diminuir, era preciso que o sol estivesse descendo e não subindo! (VERISSIMO, 1964, p. ix).

A mancha de sol, apesar de ter sido revisada e eliminada por Verissimo nas edições posteriores no texto de partida, está impressa na tradução, e lá continua. Apresento, a seguir, um dos trechos das edições de 2005 (revisada), de 1939 (não revisada) e da tradução, baseada nesta última.

Exemplo 1

Texto de Partida (TP): A luz da manhã alaga o quarto de dormir do apartamento n° 140, no 10° andar do Edifício Colombo Ø (VERISSIMO, 2005, p. 36).

TP: O sol da manhã conquista aos poucos o quarto de dormir do apartamento n. 24 do décimo andar do Edifício Colombo. *Entra pela janela, passa numa faixa amarela por cima da mesinha redonda onde fâisca um cinzeiro de louça (um daschshund negro com uma coleira vermelha), projeta-se sobre o parque e vai se arrastando devagarinho na direção da cama* (VERISSIMO, 1939, p. 19-20).

Texto Traduzido (TT): The morning sun gradually conquers the bedroom of Apartment number 24 on the tenth floor of the Columbus Building. *It enters through the window, passes like a yellow band over the small round table on which glistens an earthenware ashtray (a black dachshund with a red collar), overleaps the wainscoting, and slowly creeps toward the bed* (VERISSIMO, 1943, p. 17).

Há grandes diferenças entre o texto traduzido e o texto de partida, quando consideramos a segunda edição. Dessa forma, adotei a primeira edição, terceira reimpressão, de 1939, para a precisão do trabalho comparativo. Sou levada a crer que o tradutor certamente usou alguma das reimpressões da primeira edição como texto base, pois a tradução em inglês foi publicada em 1943.

O primeiro aspecto a ser examinado será a adequação do texto traduzido à conduta moral da cultura de chegada. O tradutor e/ou o editor preocupou-se em modificar ou omitir qualquer comportamento considerado inadequado para as normas de conduta estadunidense, caso contrário, poderia correr o risco de ter o livro censurado. Grande parte das omissões refere-se ao ato sexual, como nos exemplos a seguir:

Exemplo 2

TP: Nunca tinha estado com mulher nenhuma. *Todas as suas tentativas para acalmar os primeiros pruridos sexuais tinham sido solitárias.* Mas era preciso conhecer o amor de verdade (VERISSIMO, 1939, p. 119).

TT: He had never gone to a woman before. Ø He had realized that sooner or later he would have to experience real love for himself (VERISSIMO, 1943, p. 162).

TP: Nada de palavras: ação. *E como o rosto dela se contorceu em surpresa da dor aguda, como o seu corpo moreno se dobrou num movimento de onda, e com que prazer violento e ao mesmo tempo terno e comovido ele a penetrou!* (VERISSIMO, 1939, p. 234).

TT: No words at all – just action. Ø He recalls the violent pleasure, the tenderness and agitation of their union. At that instant... (VERISSIMO, 1943, p. 257-258).

A masturbação de Noel e o ato sexual entre Chinita e Salustiano foram eliminados da tradução. Evitar a textualização relativa a qualquer questão sexual era imperativo para garantir o sucesso comercial do empreendimento tradutório, e, para tanto, executou-se uma espécie de autocensura. Outro exemplo de omissão, para preservação dos membros da alta classe, é a cena em que Armênio se encontra com Vera e Chinita. A figura de um advogado, conceituado cidadão, não poderia ser escancaradamente ridicularizada em comunidades falantes de língua inglesa, já não bastasse o relato de seu comportamento e hábitos excêntricos.

Exemplo 3

TP: Mas todo o jardineiro tem uma flor predileta, uma flor que ele rega com mais carinho. Para Armênio a flor eleita é Vera. *E agora, um pouco perturbado, ele está como um regador solícito, com o bico voltado para sua fleur exquise, despejando sobre ela um chuveiro de palavras amáveis:*

– *Tenho a impressão de estar na Grécia... A sua companhia amável... Mlle Vera...*

Mas Vera e Chinita estão discutindo a água. Estará fria? Estará morna?

Vera não pode esconder sua contrariedade. Pensava poder ficar a sós com Chinita. Têm tanto que conversar. E Chinita anda precisando de conselhos. Telefonou-lhe de manhã, marcando o encontro aqui no América, na esperança de que não seriam perturbadas... Como teria este idiota do Armênio descoberto que ela vinha? Aqui está ele com o seu corpo de bebê, os seus óculos enormes, o seu francês coxo e aborrecível, a sua voz endefluxada. E insistindo sempre nos galanteios, apesar de tudo. (Vera olha-o da cabeça aos pés.) Que homem ridículo! Tem uns braços de matrona romana, gordos e fofos. E ainda por cima depila as coxas e pernas, como uma corista. Horrroso!

Os olhos de Chinita estão voltados para a pelouse de tênis. Aquele vulto que corre como um demônio, aquele vulto... Não há dúvida, é Salu...

O alto-falante silencia. O vento traz do alpendre o rumor das conversas.

Vera bate com o cotovelo em Chinita.

– Que é isso? Viste algum fantasma?

– Vera – pergunta Chinita, apontando com um dedo na direção do jogador – aquele não é o Salu?

Vera entrecerra os olhos. Armênio assesta os óculos na direção apontada.

– Parece... – faz ela com indiferença.

Il me semble... – pensa Armênio. E depois, em voz alta:

– Juste! C’est Salu. – Mas corrige-se, rápido. – Desculpem! Escapou-me o francês sem querer... Parece que é Salu mesmo (VERISSIMO, 1939, p. 164-165).

TT: But every gardener has a favorite flower, a blossom which he tends and waters with greater affection than the rest. Ø

“Il me semble...” Armenio says mentally, and then repeats aloud.

“Correct! C’est Salu!” But immediately he corrects himself. “Forgive me. My French escaped me unwittingly... Yes, it does look like Salu” (VERISSIMO, 1943, p. 179).

Os romances disponíveis nas livrarias poderiam ser facilmente acusados de imorais ou obscenos por qualquer cidadão que se sentisse ofendido com o seu conteúdo. Uma vez denunciados e julgados impróprios, as consequências para as editoras ou as livrarias representariam prejuízos enormes, visto que as casas já haviam investido a escassa cota de papel para sua publicação e distribuição. Os vigilantes estavam a postos, observando todas as publicações, fato comprovado pelos arquivos de livros censurados durante a Segunda Guerra Mundial – censura que, segundo Tebbel (2003), foi maior que em qualquer outra guerra ou era. Ainda de acordo com Tebbel (2003, p. 93), a censura moral conseguiu ser mais intolerante que a censura política, apesar dos grandes embates ideológicos nos Estados Unidos. O número de cidadãos que lutavam e defendiam a ideia de um consenso sobre a moralidade ultrapassava qualquer outro assunto. É provável que o fato de *Crossroads* pertencer a uma literatura com menos inserção nos Estados Unidos e ser destinada a um público menor a tenha tornado menos exposta aos olhos alertas dos vigilantes. Mesmo assim, as casas editoriais seguiram o protocolo para adequá-la às normas morais domésticas, para não sofrerem as consequências por violá-las.

Tendo a fidelidade textual entre o texto de partida e a tradução como pressuposto, o acréscimo de informações feito no corpo do texto traduzido é uma estratégia comumente utilizada pelo tradutor. As adições têm três finalidades,

que, em princípio, não alteram a estrutura textual: esclarecer aspectos culturais, a topografia ou algum vocábulo específico; preencher com lembretes as longas lacunas temporais nas narrativas; e frisar algumas ideias ou expressões de linguagem.

Os segmentos apresentados a seguir referem-se às adições que deixaram os rastros do narrador onisciente e aumentaram a carga moral, com o objetivo de adequá-la às normas da cultura de chegada. Nos primeiros exemplos, o narrador acrescenta o seu julgamento do comportamento dos personagens femininos do romance:

Exemplo 4

TP: A água quase lhe desceu garganta abaixo.

Ø Não se pode ficar distraída... (VERISSIMO, 1939, p. 28).

TT: The water almost went down her throat that time.

Serves her right for becoming absent-minded (VERISSIMO, 1943, p. 27).

TP: Mesmo que aqui junto dela estivessem o marido e filho, ela continuaria só, Ø irremediavelmente só. A água e o azeite não se misturam (VERISSIMO, 1939, p. 67).

TT: Even if her husband and son were here beside her at this very moment, it would still be the same. *That is her destiny*: to be forever and irremediably lonely. *Water and oil do not mix* (VERISSIMO, 1943, p. 68-69).

No primeiro segmento do texto traduzido, Chinita quase se afoga durante o banho. Logo que entra na banheira, associa o contato da água quente com o corpo de Salustiano, seu namorado. Deixa-se assim relaxar e logo seu passado pobre em Jacarecanga lhe vem à mente. “Bem-feito” por andar com a cabeça nas nuvens, acrescenta o narrador. Moça direita e de família não deveria pensar no corpo do namorado. A segunda sequência é o comentário do narrador sobre o destino de Virginia, mulher casada que deveria se preocupar somente com seu marido, “sempre fiel e que não tinha olhos para outra mulher senão ela”. Virginia, entediada e infeliz com a sua vida, está sempre às voltas com outros homens que a cortejam. Porém, “seu destino é ser irremediavelmente solitária”, pois uma mulher imoral como ela não deveria estar cercada de homens bons e fieis como o filho e o marido (minhas traduções).

Quanto ao próximo exemplo, não foi por falta de equivalentes na língua inglesa que o narrador se referiu aos casais que “rodopiam e giram ao som do dançante e irritante ritmo do samba”:

Exemplo 5

TP: Os pares rodopiam à música reboleante, *desinquieta* do samba Ø (VERISSIMO, 1939, p. 106).

TT: The couples whirl and wheel to the rolling, tumbling, *disturbing* music of the samba. *Their buttocks shake* (VERISSIMO, 1943, p. 112).

Além da desqualificação do samba como “perturbante, incomodativo ou inquietante”, o acréscimo da frase “suas bundas se mexem” (minhas traduções) é o recurso utilizado pelo tradutor para associar o ritmo à dança e, conseqüentemente, aproximá-lo do leitor estadunidense a partir da própria referência cultural:

O público do swing era um público dançante, porém com uma diferença, pois os movimentos atléticos e acrobáticos que a música suscitava (jiving, jitterbugging) eram mera liberação de energia sexual por meio do ritmo, em lugar de buscar desculpas para antegozar carícias sexuais (HOBSBAWM, 1990, p. 77).

Associa-se, dessa maneira, o samba ao *swing*, ritmo popular desde a década de 1930, quando os jovens mexiam-se ao som do ritmo frenético das bandas. Hobsbawm (1990, p. 77) capturou o pensamento conservador sobre a dança ao ritmo do *swing*, para logo em seguida ironizá-lo:

[...] fica extremamente difícil um comportamento sexual quando se está jogando os braços e pernas de um lado para o outro ou rodopiando a parceira com o braço estendido, principalmente em corredores de salões de concerto e teatros.

Um pouco mais à frente na narrativa, temos outro exemplo:

Exemplo 6

TP: O samba é repinicado, molengo, sinuoso, sensual, Ø gaiato (VERISSIMO, 1939, p. 106).

TT: The samba is swaggering, it is lazy and sensual, *Negroid* and wanton (VERISSIMO, 1943, p. 112).

O termo *negroid* fez parte do vocabulário das teorias antropológicas do século XIX e foi comumente usado na primeira metade do século XX para referir-se aos afrodescendentes. Essa referência na expressão “*Negroid and wanton*” reforça o elo entre o samba e o jazz. Observa-se que o acréscimo do adjetivo *wanton*, que significa libidinoso em português, difere de “gaiato” no texto de partida.

A preocupação inicial do tradutor diante de um texto a ser traduzido é deixá-lo compreensível para o público de chegada, em busca da decantada fidelidade textual. Os elementos que inscrevem o texto em determinadas culturas são cuidadosamente verificados e explicados, sendo muito comum a inserção de um glossário composto do vocabulário específico, quando não se encontra correspondente “direto” na língua de chegada. Embora *Caminhos cruzados* seja marcadamente circunscrito à região gaúcha, não inclui um glossário. Alguns termos são explicados em notas de rodapé, mas houve alguns problemas na tradução no caso de termos culturais específicos.

Exemplo 7

TP: A vitrina da Confeitaria Alemã, com doces coloridos, *cucas* e potes de *geléia* (VERISSIMO, 1939, p. 46).

TT: There is the German candy store, its window cluttered up with colored sweets, *cuckoos*, and *jelly* pots (VERISSIMO, 1943, p. 46).

TP: Só francesa e *china* de soldado é que convidam. Ela não. (VERISSIMO, 1939, p. 119).

TT: It's only Frenchwomen and *Chinks* who go around soliciting men. No calling for her. No, sir. Whoever wants to... (VERISSIMO, 1943, p. 126).

Os dois segmentos apresentam problemas na tradução por se tratar de uma linguagem marcadamente regionalista. Pode-se até mesmo afirmar que são desconhecidos pelos próprios brasileiros de outras regiões. *Cuca* é um bolo de origem alemã (*kuchen*, em alemão) e não um passarinho, *cuckoo*. A escolha deve ter causado estranhamento ao leitor de língua inglesa ao constatá-lo exposto na vitrine de uma confeitaria. *China* de soldado significa mulher de soldado, não prostitutas chinesas, como afirma a tradução “só as francesas e as chinesas se oferecem aos homens” (minha tradução)⁴. O sintagma *chinks* utilizado para se referir às chinesas é altamente pejorativo, não só atualmente, mas também na década de 1940.

A tradução de termos da culinária brasileira para equivalentes na cultura receptora nos próximos exemplos demonstra a tentativa de aproximá-los ao máximo do público estadunidense, fugindo à necessidade de um glossário:

Exemplo 8

TP: Chegam novos pratos. A *feijoada* e o assado criam um ambiente de paraíso para o coronel (VERISSIMO, 1939, p. 32).

TT: New dishes arrive. The *baked beans* and roast create a heavenly atmosphere for the Colonel (VERISSIMO, 1943, p. 31).

TP: Zé Maria afogava as suas preocupações no pratarrão de *feijoada* (VERISSIMO, 1939, p. 33).

TT: ..., but Ze Maria smothered his worries in a platter of *kidney beans* (VERISSIMO, 1943, p. 32).

TP: No fim de contas o café faz falta: de manhã, uma hora depois do *chimarrão*, ao meio-dia, depois do almoço, à noite, depois do jantar, e antes de dormir, quando faz frio (VERISSIMO, 1939, p. 281).

TT: After all, coffee supplies a vital need: in the morning, an hour after one's cup of *Paraguay tea*; at midday, after lunch;... (VERISSIMO, 1943, p. 310).

Há uma falta de coordenação na tradução de *feijoada* nos dois primeiros segmentos, apesar de o segundo termo *kidney beans* ter sido usado para complementar uma possível explicação de *baked beans*, que tem o gosto adocicado, não salgado. No quarto segmento, a tradução de *chimarrão* para *Paraguay tea* poderia deixar um gaúcho indignado, apesar de o *chimarrão* ser próprio da região fronteira entre Brasil, Paraguai e Uruguai. A erva paraguaia e uruguaia é conhecida como *mate*.

4 O termo “china” vem da época da Guerra dos Farrapos (1835-1845) e refere-se às mulheres que acompanharam os soldados durante a revolução. Muitas eram as próprias esposas dos soldados, ao passo que outras eram mulheres solteiras, daí a conotação pejorativa de “prostituta”. Por terem ascendência indígena e, portanto, características étnicas asiáticas, ficaram conhecidas como “chinas” (em comunicação com os professores gaúchos Dra. Isabel Aparecida Bilhão, da Unisinos, e Dr. Benito Bisso Schmidt, da UFRGS).

Como eram raros os tradutores de língua portuguesa para o inglês, é muito provável que Louis C. Kaplan conhecesse o espanhol, mas não tivesse familiaridade com o português na variante brasileira. No caso de *Crossroads*, nem Herschell Brickell, o revisor da tradução, identificou os problemas⁵.

A sinopse sobre *Crossroads* publicada na revista *The English Journal*, do *National Council of Teachers of English* [Conselho Nacional de Professores de Inglês], em 1943 (v. 32, n. 4, p. 231), com circulação nos Estados Unidos, traz o seguinte enunciado:

O autor [tradutor] nos conduz às casas e ao que acontece além das paredes; à medida que as pessoas se tornam indivíduos com problemas, fomes e aspirações, podemos ter a certeza de que a vida ou nenhum ser humano é entediante.

Atribuo ao tradutor e não ao autor, como no texto de partida, o agenciamento da ação de conduzir o leitor em língua inglesa para este novo universo. Afinal de contas, a leitura para os não falantes de português não seria possível sem o trabalho do tradutor. Essa sinopse marca mais uma vez o aspecto individual, ignorando o espírito de protesto que imprime um caráter ideológico à obra. O próprio Veríssimo (1964, p. viii) afirmara no prefácio para a segunda edição que *Caminhos cruzados* era um livro de protesto que frisava “a inconformidade do romanista ante as desigualdades, injustiça e absurdos da sociedade burguesa”.

Percebe-se que a crítica de Du Bois citada anteriormente também destacou a psicologia dos sujeitos, sem referências textuais explícitas ao caráter ideológico do romance – a opinião de que os críticos da década de 1920 e 1930 ressaltavam o caráter psicológico sobre o conteúdo político e social da obra (JAMESON, 1992) parece aplicar-se bem aqui. No entanto, uma leitura mais cuidadosa mostra que, apesar de não fazer uma referência direta ao aspecto de crítica social ou ao conteúdo político de *Crossroads*, Du Bois mencionou Theodor Dreiser⁶, que desencadearia, para o leitor conhecedor, uma conexão com o teor crítico de suas obras e sua militância nas causas para a reforma social. O método comparativo, aproximar a cidade de Porto Alegre a Jacksonville e o escritor Erico Veríssimo a Theodore Dreiser, tomou o elemento doméstico conhecido do leitor estadunidense como um ponto de referência para a avaliação do produto estrangeiro. Estratégicamente, Du Bois contornou qualquer risco de ter o artigo censurado por destacar a crítica social em uma resenha que provavelmente estava sendo financiada pelo OCIAA.

Como a literatura latino-americana era praticamente desconhecida do público, a comparação com elementos ou personalidades cognoscíveis da população estadunidense foi largamente adotada nas resenhas e nas propagandas dos livros. Outra estratégia empregada com frequência foi convocar escritores ou críticos de renome nos Estados Unidos para prefaciarem ou apresentarem as traduções brasileiras. Afinal de contas, conforme atestado no texto na orelha de *Crossroads*, o Brasil, até aquele momento, era “sinônimo de exuberantes paisagens tropicais para a maioria dos americanos”. O *best-seller* que o leitor tinha em mãos revelava, no entanto, “o outro lado da vida brasileira – mais realista,

5 NARA II. RG229, Office of Inter-American Affairs. Project authorizations, 1942-1945. Letter Archives, Box 538.

6 Após a visita à União Soviética, em 1927, Theodor Dreiser foi uma das vozes favoráveis à reforma social e, na década de 1930, retirou-se da cena literária para dedicar-se como ativista em várias causas políticas nos Estados Unidos. Disponível em: <<http://www.library.upenn.edu/collections/rbm/dreiser/tldbio.html>>. Acesso em: 25 jan. 2017.

sem deixar de ser singular e envolvente”. Porto Alegre, uma “crescente cidade moderna”, era o palco onde circulavam os personagens “em meio a problemas não muito diferentes [dos cidadãos estadunidenses]” (VERISSIMO, 1943, orelha do livro).

Ainda nesse texto, menciona-se que Verissimo tinha “orgulho de parte de sua ascendência ser indígena”, provavelmente o *status* que lhe vestiu com o manto da autoridade para representar sua pátria por meio do *best-seller*. Esse mesmo nativo “traduzira grandes nomes da literatura inglesa, Somerset Maugham e Aldous Huxley para o português”, mas não se registra a tradução de *Of mice and men*, de John Steinbeck, publicado pela Editora Globo, em 1940, sob o título *Sobre ratos e homens*. Esse fato evidencia a manipulação textual para controlar o fluxo de informações a que o público pode ou não ter acesso.

Caminhos cruzados fez parte do que Antonio Candido chamou de “boom da ficção brasileira nos anos 1930”. Segundo ele, “um decênio de opções ideológicas, marcado pela polarização fascismo-comunismo e pela convicção, nova no Brasil, de que o intelectual deveria definir-se politicamente”. Esses escritores convidavam “o leitor a assumir atitudes de crítica social”, fenômeno que também ocorrera na cena literária dos Estados Unidos nesses mesmos anos. O universo ficcional de *Crossroads* aproxima-se do engajamento literário impresso em John Steinbeck, Richard Wright e Ernest Hemingway, por exemplo, que ajuda a entender “os problemas não muito diferentes daqueles vistos nos Estados Unidos”.

Apesar de *Crossroads* ter sido amarrado em uma camisa de força por meio da qual o governo, a comissão e os editores manipularam o projeto tradutório, o produto final ressurgiu como uma narrativa de protesto social, dessa vez nos Estados Unidos. As páginas iniciais de *Crossroads* contornam a linguagem objetiva de *Caminhos cruzados*, fruto da decisão do tradutor de adicionar uma linearidade contínua à narrativa, na qual a linguagem flui em sentenças mais longas. A narração onisciente e sob o controle de um narrador que se coloca no texto adiciona comentários e trava diálogos com os leitores ao longo do texto, como nos segmentos seguintes:

Exemplo 9

TP: Que monstro estranho é aquele que lá vem, brotando da escuridão cinzenta do fundo da rua? (VERISSIMO, 1939, p. 5).

TT: *But wait!* What is this strange monster, which comes leaping up from the depths of the street and smashes through the misty darkness? *Why does it come hither?* (VERISSIMO, 1943, p. 2).

Retrotradução (RT): *Mas espere aí!* Que monstro estranho é aquele que vem brotando da escuridão nebulosa do fundo da rua? *Por que ele vem para cá?*

TP: Um trem apita. Um galo canta (VERISSIMO, 1939, p. 6).

TT: A train whistles *in the distance*; *somewhere* a cock crows *in return* (VERISSIMO, 1943, p. 2).

RT: Um trem apita *ao longe*; *em algum lugar* um galo canta *em resposta*.

TP: Mas enfim o relógio caminha, os minutos escorrem e a gente não pode ficar uma hora inteira assim a revirar entre os dedos a folhinha e a pensar na vida... (VERISSIMO, 1939, p. 9).

TT: *But enough of this.* The clock continues its march, the minutes slip by. One cannot afford to waste an entire hour thus, turning calendars between one's fingers and philosophizing about life... (VERISSIMO, 1943, p. 7).

RT: *Mas chega disto.* O relógio continua a sua marcha, os minutos se vão. A gente não pode ficar uma hora inteira assim, a revirar entre os dedos o calendário e filosofar sobre a vida...

TP: Clarimundo acende o fogareiro Primus e bota a chaleira d'água a esquentar (VERISSIMO, 1939, p. 9).

TT: Clarimundo lights the portable stove – *Had good old Aristotle ever tasted coffee?* – and sets a kettle of water on the top (VERISSIMO, 1943, p. 7).

RT: Clarimundo acende o fogareiro portátil – *Será que o velho e bom Aristóteles já experimentara café?* – e bota a chaleira de água.

TP: A voz é pastosa e macia. Virgínia resmunga um eu sei de má vontade. Levanta-se também, bocejando (VERISSIMO, 1939, p. 11).

TT: The words *have* a pasty-sweet sound. Virginia grumbles something, ill-humoredly, *the devil knows what*, and finally she gets up (VERISSIMO, 1943, p. 9).

RT: As palavras têm um som pastoso e doce. Virgínia resmunga algo, de mau humor, *sabe-se lá o quê*, e finalmente levanta-se.

TP: Nas vésperas do último exame de Fernanda, passou a noite a caminhar por toda a casa, arrastando as chinelas, encolhida, e murmurando para si mesma: (VERISSIMO, 1939, p. 44).

TT: *Take the eve of Fernanda's final exams, for example.* All night long Dona Eudoxia shuffled through the house in her bed slippers, shrugging her shoulders and grumbling to herself (VERISSIMO, 1943, p. 44).

RT: *Veja, por exemplo,* à véspera dos últimos exames de Fernanda. Dona Eudóxia passou a noite toda a caminhar pela casa em suas chinelas, encolhendo os ombros e queixando-se para si mesma.

A narrativa objetiva de *Caminhos cruzados*, semelhante à narrativa científica ou jornalística, imprime-lhe um tom de fato, de acontecimento e, portanto, de realidade. Apesar dessa perspectiva “aparentemente” neutra, o narrador direciona o foco para dois espaços diferentes – os pobres sofredores e a burguesia abastada –, os entrecruza por meio de curtos capítulos, mostrando-nos, em contraponto, as reflexões de Clarimundo com a infelicidade de Virgínia, a vida simples dos Pedrosa em Jacarecanga, com a suntuosidade de sua mansão em Porto Alegre, o jantar na casa de João Benévolo e Fernanda com a iluminada “*living room*” dos Leiria. É isto que parece imprimir-lhe uma visão mais “radical e inconformada”, usando as palavras de Antonio Candido (2005).

A particularidade de *Crossroads* é definitivamente o emprego de períodos mais longos, diferente de *Caminhos cruzados*. Os parágrafos curtos de uma linha são muitas vezes complementados com verbos materiais ou mentais, realocados ou inseridos em outros parágrafos, ou então aglutinados por meio de conectores e vírgulas. As frases curtas transformam-se muitas vezes em longos períodos com o uso das conjunções aditivas, adversativas, causais, entre outras. Essa presença mais pronunciada do narrador sinaliza a verossimilhança, não do igual, mas do Outro, o estrangeiro. Portanto, por refração, *Crossroads* ajuda a entender os “destinos cruzados em meio a problemas não muito diferentes dos nossos [Estados Unidos]” (VERISSIMO, 1943, orelha do livro).

De acordo com Minchillo (2015, p. 186-187, grifo nosso):

Os cursos que ministrou nos Estados Unidos e o Brazilian literature representavam uma grande oportunidade para Erico Verissimo desconstruir o “Brasil falsificado, feito em Hollywood” e mostrar que, ao lado de Carmem Miranda e Zé Carioca, havia, sim, literatura, arte e cultura brasileiras, tanto erudita como genuinamente popular, isto é, não massificada. [...] As constantes comparações entre escritores brasileiros e norte-americanos, paralelamente à função retórica de favorecer a empatia e o entendimento do público, resultam num certo nivelamento entre as duas literaturas. Assim, a despeito de todas as diferenças, o Brasil tinha também as credenciais para contribuir no esforço internacional da boa vontade e existia, limpados os exotismos e os estereótipos mais agudos, uma base comum de cultura que permitiria o entendimento entre brasileiros e norte-americanos: “na minha terra, como aqui, há de tudo”, teria dito Erico em sua primeira aula em Berkeley, de acordo com o narrador de A volta do gato preto.

Segundo as citações de Verissimo evocadas por Minchillo, o escritor gaúcho empenhou-se em usar as palavras e a literatura contra a indústria do cinema feito em Hollywood, para desconstruir mitos sobre o exotismo brasileiro, constantemente reiterado pelos veículos de massa que atuavam no imaginário estadunidense. Tratava-se de uma tarefa hercúlea, se pensarmos na desproporcionalidade entre as pessoas atingidas pela escrita e aquelas alcançadas pela mídia filmica. Apesar do nível de escolarização, que estimulou a venda de livros nos Estados Unidos, “hábitos de leitura não são modificados por decreto” (MINCHILLO, 2015, p. 181). A tradução de livros brasileiros, por resultar de um programa gerido pela elite intelectual, tinha como público-alvo, definitivamente, essa mesma pequena elite que consumiria os produtos, diferentemente das grandes massas que continuariam a assistir as produções “carnavalescas” de Hollywood.

Se, por um lado, Verissimo se esforçava para desmistificar o Brasil, por outro, ele fabricava, a seu modo, a importância da fusão racial da cultura brasileira que influenciou a literatura brasileira. Nesse mesmo período, chegou aos Estados Unidos o ensaio de Gilberto Freyre, *Casa-grande & senzala* (1933), traduzido como *The masters and the slaves: a study in the development of Brazilian civilization*, em 1946. Em 1945, publicou-se o famoso estudo do estadunidense Donald Pierson, *Branços e pretos na Bahia: estudo de contato racial* (Companhia Editora Nacional), ao que se seguiu o projeto Unesco, em parceria com universidades de Pernambuco, Bahia, Rio de Janeiro e São Paulo⁷. Esses estudos

7 Para maiores informações sobre o projeto Unesco, ver Pereira e Sansone (2007).

desconstruíam a imagem exótica e banalizada para instaurar outro mito em seu lugar: o da “democracia racial”, que salientava a brandura das relações raciais no Brasil, em contraposição à discriminatória Lei *Jim Crow* nos Estados Unidos. Nos anos 1970, a terminologia “democracia racial” foi apropriada pelas elites como um dos motivos de orgulho do brasileiro, ao mesmo tempo que o brasilianista Thomas Skidmore publicava a análise revisionista dos estudos raciais brasileiros, intitulada *Preto no branco: raça e nacionalidade no pensamento brasileiro (1870-1930)*, pela Editora Paz e Terra (1974), sediada no Rio de Janeiro.

Estilhaços da “democracia racial” brasileira foram exportados também via literatura – a título de exemplo, a pacífica convivência entre brancos e negros em uma sociedade sem discriminação nem preconceito racial. Em *Crossroads*, por exemplo, a personagem “ausente” Angélica, na falta do interesse de Virgínia pelos afazeres domésticos e as obrigações da maternidade, tornou-se a dona da casa e a mãe de Noel. O avô de Angélica fora escravo da fazenda do avô de Honorato Madeira e, assim, sua família já vinha servindo os Madeiras há duas gerações. O narrador descreve as cenas do “reinado despótico” de Angélica com muita naturalidade. Com o seu jeito autoritário e energético, ela passava os dias dando ordem aos empregados e controlava tudo, desde as contas da casa até os cuidados de Noel. Ninguém fazia nada sem consultar a “rainha negra” antes, até em assuntos financeiros mais delicados como a compra não efetivada de uma casa de campo em Tristeza, uma vez que ia contra a sua vontade, fazendo prevalecer o seu conselho. Também fora contra a ida de Noel para um internato. Quando Virgínia tentou assumir o seu papel doméstico já era tarde, pois Angélica se mostrara inflexível e Honorato acuava frente ao poder da negra sem dizer uma palavra. Com o passar do tempo, Virgínia, por conveniência, acostumou-se a Angélica e se submeteu ao seu poder. A relação racial e de trabalho é horizontalizada nessa cena como algo corriqueiro na sociedade brasileira. A verossimilhança apaga todo e qualquer rastro de relação conflituosa e verticalizada entre o poder do patrão aristocrático e a obediência do empregado negro.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As normas preliminares arquitetadas pelos órgãos governamentais influenciaram direta e conscientemente a escolha dos livros para tradução, mas não chegaram a interferir na norma operatória dos elementos linguísticos de *Crossroads*. Não obstante o sistema político vigente nos Estados Unidos, o caráter de crítica social do romance, que indiscutivelmente carrega fragmentos e pensamentos do marxismo, não apresentou impedimento para que ele fosse traduzido com o máximo de “fidelidade” possível. O fato corrobora o argumento de Tebbel (2003) de que, até aquele momento, a preocupação primordial dos vigilantes nacionalistas girava em torno da moralidade, não de questões políticas. Estas poderiam ser resolvidas internamente após o término da guerra.

Os romances brasileiros continham muitos vestígios de temática social e, de certa maneira, assemelhavam-se ao regionalismo que alcançou uma boa vendagem entre o público estadunidense. Além do mais, por não estarem muito distante do cenário literário dos Estados Unidos nas décadas de 1920 e 1930, não causariam muito estranhamento entre os leitores. E, certamente, uma “sólida contribuição para a Política da Boa Vizinhaça” (DU BOIS, 1943). Nessa perspectiva, o cânone importado serviu para reforçar o doméstico e não para inová-lo.

CAMINHOS CRUZADOS AND CROSSROADS: A CONTRIBUTION TO THE GOOD NEIGHBOUR POLICY

Abstract: *Caminhos cruzados* (1935), by Erico Verissimo, was the first novel to be translated within the scope of the Good Neighbour Policy's project during the Second World War. This article intends to compare *Caminhos cruzados* and its translation, *Crossroads* (1943), to assess if there have been changes to the translated text due to the political nature of the project. *Crossroads* was adapted to the US moral standards, but it exceeded the diplomatic and pedagogical limits for which it was designed. Despite the governmental regulation, the text was infused with social criticism.

Keywords: Translation studies. Translation policy. Representation.

REFERÊNCIAS

- BUENO, L. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: Edusp; Campinas: Editora da Unicamp, 2006.
- CANDIDO, A. Prefácio. In: VERISSIMO, E. *Caminhos cruzados*. 3. ed. 4. reimpr. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- DU BOIS, W. Drama of a city: crossroads. By Erico Verissimo. Translated by L. C. Kaplan. *New York Times*, 24 jan. 1943. Book Review Section, p. 6.
- HOBSBAWM, E. J. *História social do jazz*. Tradução Angela Noronha. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.
- JAMESON, F. *O inconsciente político*. Tradução Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Ática, 1992.
- LEFEVERE, A. *Tradução, reescrita e manipulação da fama literária*. Tradução Claudia Matos Seligman. Bauru: Edusc, 2007.
- MINCHILLO, C. C. *Erico Verissimo, escritor do mundo*. São Paulo: Edusp, 2015.
- MORINAKA, E. M. *Política cultural e jogos de poder na tradução da narrativa de ficção brasileira nos Estados Unidos (1943-1947)*. 2017. 357 f. Tese (Doutorado em Literatura e Cultura)–Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2017a.
- MORINAKA, E. M. Ficção e política em tempo de guerra: o projeto tradutório estadunidense para a literatura brasileira (1943-1947). *Estudos Históricos*, v. 30, n. 62, p. 661-680, 2017b. doi: <http://dx.doi.org/10.1590/S2178-14942017000300008>
- MORINAKA, E. M. A ficção brasileira traduzida para os Estados Unidos na década de 1940. *Cadernos de Tradução*, v. 38, n. 2, p. 202-218, 2018. doi: <http://dx.doi.org/10.5007/2175-7968.2018v38n2p202>
- PEREIRA, C.; SANSONE, L. (Org.). *Projeto UNESCO no Brasil: textos críticos*. Salvador: Edufba, 2007.
- TEBBEL, J. *A history of book publishing in the United States*. Harwich Port, MA: Clock & Rose Press, 2003. v. 4.
- VERISSIMO, E. *Caminhos cruzados*. 1. ed. 3. reimpr. Porto Alegre: Globo, 1939.
- VERISSIMO, E. *Caminhos cruzados*. 2. ed. Porto Alegre: Globo, 1964.

VERISSIMO, E. *Caminhos cruzados*. 3. ed. 4. reimpr. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

VERISSIMO, E. *Crossroads*. Tradução Louis C. Kaplan. New York: The Macmillan Company, 1943. In Brief Review. *The English journal*, National Council of Teachers of English, v. 32, n. 4, p. 231-233, Apr. 1943.

Recebido em setembro de 2017.

Aprovado em janeiro de 2018.