

## UMA ABORDAGEM LINGÜÍSTICA DO TEXTO LITERÁRIO TRADUZIDO: ASPECTOS DA CONSTRUÇÃO DO ROMANCE *THEY SHOOT HORSES, DON'T THEY?* E SUA TRADUÇÃO PARA O PORTUGUÊS, SOB A PERSPECTIVA DA ORGANIZAÇÃO TEMÁTICA

Giacomo Figueredo<sup>1</sup>  
Adriana Pagano<sup>2</sup>

**RESUMO:** Este trabalho apresenta uma análise do romance *They shoot horses, don't they?*, de Horace McCoy, e sua tradução para o português, sob a perspectiva da organização temática na ordem da oração e no nível supra-oracional. Com base no arcabouço teórico da lingüística sistêmico-funcional, são examinados os Temas oracionais, e os hiperTemas e macroTemas com vistas a observar a contribuição destes para a construção de significados passíveis de serem correlacionados com o tema do romance e sua afiliação ao gênero literário do chamado romance duro norte-americano. São comparadas as escolhas temáticas do texto original e do texto traduzido e tecidas reflexões sobre o impacto dessas escolhas na construção do significado global do romance.

**PALAVRAS-CHAVE:** abordagens discursivas da tradução – lingüística sistêmico-funcional – organização temática – romance duro norte-americano.

**ABSTRACT:** This article analyses Horace McCoy's *They shoot horses, don't they?* and its translation into Portuguese from the perspective of thematic organization at clause and text level. Drawing on systemic functional linguistics, it examines clause Themes and text hyper- and macroThemes in order to observe how they construct meanings which can be correlated to the theme of the novel and its affiliation to particular literary genre: hard boiled novels. Thematic choices in the original and translated texts are compared and conclusions are drawn as to the impact these choices have upon the overall meaning construed by the text.

**KEY WORDS:** discourse approaches to translation – systemic-functional linguistics – thematic organization – hard boiled literature.

### I. Introdução

Sob a perspectiva da lingüística sistêmico-funcional (HALLIDAY; MATTHIESSEN, 2004), a investigação da função de Tema e a análise das escolhas lexicogramaticais que a realizam permitem observar como a mensagem é cons-

---

<sup>1</sup> Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Estudos Lingüísticos, Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

<sup>2</sup> Professora Doutora da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) / Programa de Pós-Graduação em Estudos Lingüísticos.

truída de forma a dar proeminência a determinados elementos ideacionais e interpessoais de forma a organizá-los no desenvolvimento do texto. Considerando-se, ainda, o Tema como função, não apenas da organização oracional, mas também macrotextual (MARTIN; ROSE, 2003), podemos compreender a organização da mensagem em nível textual, o que contribui para a análise de textos nos quais diversos tipos textuais são colocados em interação, funcionando como Temas uns dos outros. Em *They shoot horses, don't they?*, romance duro norte-americano, Horace McCoy produz um entrecruzamento de discursos através do uso de dois tipos de texto: uma sentença judicial pronunciada pelo juiz para um réu condenado a morte, numa argumentação em terceira pessoa, e o relato retrospectivo do condenado, numa narrativa em primeira pessoa. Sob a perspectiva de uma abordagem discursiva da tradução, cujo subsídio teórico é a lingüística sistêmico-funcional, este trabalho analisa, no texto de McCoy e em sua tradução para o português por Érico Veríssimo, a organização temática oracional e a forma como ela contribuiu para a representação dos personagens do romance; e, no nível supra-oracional, a construção do diálogo entre a sentença judicial e a narrativa do condenado. Os conceitos básicos da lingüística sistêmico-funcional relacionados à organização temática são apresentados primeiramente; em seguida abordaremos características do romance sob análise e o gênero literário ao qual se afilia. Posteriormente, é apresentada a análise temática realizada em nível oracional e supra-oracional. Por último, são tecidas reflexões a respeito da contribuição de uma abordagem lingüística para a elucidação de aspectos da construção de um texto literário e o potencial da análise da organização temática para a comparação de originais e traduções.

## II. A lingüística sistêmico funcional e o princípio temático

Para a lingüística sistêmico-funcional (HALLIDAY; MATTHIESSEN, 2004), o sistema lingüístico e as instâncias textuais não fazem parte de realidades distintas (por exemplo, como em *língua vs. fala*), mas são pólos de um mesmo contínuo, denominado instanciação. Este acontece quando um dos pólos – o sistema lingüístico – é instanciado como texto. Ao estabelecer este contínuo, a teoria permite abordar a organização textual como um processo dinâmico, livre da hierarquia composicional, como é, por exemplo, o caso da oração. Isto confere à organização textual um caráter muito mais semântico do que formal – de fato, se a oração deve ser analisada como elemento gramatical, o texto, por sua vez, é uma unidade semântica. Compreendendo-se o texto como processo dinâmico de criação do significado, a análise textual deve indicar como gradualmente o potencial da língua foi realizado em texto. Halliday e Matthiessen (2004) explicam que a instanciação é, dentre as possíveis opções sistêmicas, a seleção daquelas que resultarão na construção de significado gradativa- e cumulativamente ao longo do texto. Cabe ressaltar que estas opções não são aleatórias e independentes; são, ao

contrário, agrupadas em padrões incumbidos de contar a história do sistema lingüístico no texto.

Apesar de estes padrões serem criados por orações na gramática, seu papel, como dito acima, extrapola os limites gramaticais, pois auxilia na construção do significado do texto, caracterizando-o, por exemplo, como pertencente a um determinado tipo textual. Além de formar padrões, a gramática também contribui para a construção de significado supra-oracional através da criação de elos coesivos no estabelecimento de relações semânticas.

Isto posto, fica evidente que o texto não deve ser abordado apenas gramaticalmente, como um mero conjunto de orações. Antes, pode ser compreendido na ligação entre a lexicogramática e a semântica, uma vez que é uma unidade de significado realizada por construções multifuncionais que realizam as unidades semânticas das três metafunções constituintes da linguagem humana em todo ato de comunicação, a saber, a metafunção interpessoal, a metafunção ideacional e a metafunção textual.

A metafunção interpessoal é responsável pelo tipo de relação ou interação que o falante (ou escritor) estabelece com seu ouvinte (ou leitor). Assim, relações de poder e negociação entre emissor e receptor, bem como as de polidez, subserviência, exigência, pedido, entre outras, são encenadas através desta metafunção. Por exemplo, na oração “Queria ter a gentileza de fazer uma curvatura, Mrs. Layden”<sup>3</sup>, retirada do corpus desta pesquisa, observa-se que ‘gentileza’ e o pretérito imperfeito ‘queria’ estabelecem uma relação de polidez do falante com Mrs. Layden; a forma encontrada para se dar um comando, sem o emprego do imperativo (curve-se!). Isto também se observa quando o falante expressa sua opinião ou avalia uma determinada informação, como, por exemplo, é o significado de incerteza em “Talvez eu nunca mais torne a vê-lo” ou avaliação positiva em “Felizmente já parei com essa história de cinema”.

A metafunção experiencial representa nossa experiência no mundo e estabelece o tipo de interação existente entre os entes e os eventos, que por sua vez são realizados na gramática pelo sistema de TRANSITIVIDADE por meio de Participantes e Processos, respectivamente. Assim, os processos – isto é, o conjunto dos eventos que concebem as idéias de fazer, acontecer (Processos Materiais), sentir, perceber, pensar (Mentais), ser, atribuir, identificar(-se) (Relacionais), dizer (Verbais), comportar-se (Comportamentais), existir (Existenciais) –, os Participantes, e as Circunstâncias nas quais estes Processos acontecem estão compreendidos nesta metafunção. No exemplo “Eles matam cavalos” há o Processo ‘matar’ e dois Participantes, ‘eles’ e ‘cavalos’. Todos os elementos (eles, cavalos, matar) representam algum ente ou evento do mundo; portanto, são realizados linguisticamente pela metafunção experiencial.

Sob a perspectiva destas duas metafunções é possível compreender como os falantes representam sua experiência do mundo natural (ideacional) e encenam as

---

<sup>3</sup> Todos os exemplos foram retirados de McCoy (1982) e McCoy (1995), corpus da presente pesquisa.

relações no mundo social (interpessoal). Entretanto, estes conteúdos ideacionais e interpessoais devem ser organizados de forma a se integrarem no discurso dos falantes; em outras palavras, devem ser convertidos em mensagem, dando origem ao texto. Segundo Halliday (1973, p. 107), o texto é uma unidade operacional da linguagem, que pode ser falado ou expresso através da escrita, independente de seu tamanho. É na composição do texto que o fante organiza os elementos interpessoais e ideacionais, dando proeminência e base de interpretação para certos itens em detrimento de outros, e escolhe, por exemplo, o seu posicionamento diante daquilo que diz (se concorda, duvida, avalia, etc.), e o elemento da experiência (se ganha proeminência o ente (Participante), o evento (Processo) ou a perspectiva (Circunstância)). Este trabalho é feito pela metafunção textual.

Esta metafunção possui dois componentes para organizar a informação em forma de texto: a coesão e a organização temática. A coesão é um recurso lingüístico de fundamental importância para a coerência de sentidos em uma mensagem e se faz pelos recursos lingüísticos utilizados num texto para se organizar de forma coerente os elementos experienciais e interpessoais. Conjunções, referência, substituição, elipse e coesão lexical são os recursos coesivos apontados por Halliday e Matthiessen (2004, p. 533), alguns deles ilustrados para a língua portuguesa como se pode ver no seguinte quadro:

<b>Recursos Coesivos</b>	<b>Exemplos</b>
Conjunção	Estava ainda um pouco adoentado, <u>mas</u> fui até a Paramount.
Referência	Eu costumava perguntar a <u>mim mesmo</u> (anáfora) se haveria coisa melhor no mundo.
Elipse	Você já dormiu com um homem que masca fumo? – Acho que não. [dormi com um homem que masca fumo].
Coesão lexical	Deitei a correr, e atirei-me ao chão, abraçando o pescoço da <u>égua</u> . Eu amava aquele <u>animal</u> . (Hiperonímia).

QUADRO 1: Exemplos de Recursos Coesivos.

Além da coesão, o sistema que organiza a informação é o TEMA. Este compreende a forma pela qual os elementos ideacionais e interpessoais são dispostos relativamente à proeminência no desenvolvimento do texto – a organização temática. Pode-se analisar a organização temática em várias unidades, como na oração, complexo oracional, parassema<sup>4</sup>, entre outras. Tomando como unidade de análise a oração, o Tema se estende do início da oração até o primeiro item ideacional. O restante da oração é o Rema. O Tema é sempre o ponto de partida para a mensagem, sua função é servir de base para a interpretação do Rema. Em várias línguas, como no português, o Tema sempre aparece no início da oração (cf.: CAFFAREL *et al.*, 2004; FIGUEREDO, em prep.), o Rema compreende o desenvolvimento da mensagem introduzida no Tema. Desta forma na oração, “Eu

<sup>4</sup> E no texto escrito, na sentença, no período e no parágrafo.

era seu melhor amigo”, o primeiro item ideacional ‘eu’ ocupa a posição temática, enquanto ‘era seu melhor amigo’ constitui o Rema.

O Tema pode estar constituído, além de elementos ideacionais, por elementos interpessoais e textuais. Elementos interpessoais são aqueles que indicam a avaliação do emissor e a interação com seu interlocutor. Já os elementos textuais constroem as relações lógicas entre as partes do texto, formando uma unidade coerente. Além disto, os Temas podem ser simples, com apenas um elemento ocupando a posição temática, ou múltiplos, quando há mais de um elemento nesta posição. Nos Temas simples, o elemento é sempre ideacional, já para os Temas múltiplos, pode haver também elementos interpessoais ou textuais.

Tema			Rema
<i>Textual</i>	<i>Interpessoal</i>	<i>Ideacional</i>	
		I	stood up
		A bala	lhe entrara bem no lado do crânio
So	how could	she	have been friendless?
Mas	Não	consegui	registro no Central.

QUADRO 2: Exemplos de Temas simples e múltiplos

A organização temática faz com que a mensagem transmitida se encaixe propriamente no evento lingüístico da comunicação. Para tanto, o falante tece sua mensagem sempre indicando ao ouvinte quais partes se combinam, quais possuem relação entre si. É importante ressaltar que o Tema não é a parte mais importante da mensagem; é o ponto a partir do qual a mensagem se desenvolve. Por exemplo, na oração em negrito no excerto abaixo fala-se sobre o promotor público:

“Eu não tinha uma visão completa de seu perfil, mas podia ver de seu rosto e de seus lábios o suficiente para saber que ela estava sorrindo. **O promotor público estava enganado quando disse ao júri que ela morreria em agonia, sem amigos, sem outra companhia senão a de seu brutal assassino, ali, naquela noite negra, à beira do Pacífico.** Ele estava enganado, tanto quanto um ser humano pode estar”.

Todavia, se a organização temática fosse diferente, com a oração dependente ocupando a posição inicial na oração, ter-se-ia uma perspectiva temporal, isto é, a proeminência da base de interpretação não seria simplesmente o promotor público, mas a perspectiva sob a qual fez sua afirmativa:

“Eu não tinha uma visão completa de seu perfil, mas podia ver de seu rosto e de seus lábios o suficiente para saber que ela estava sorrindo. **Quando disse ao júri que ela morreria em agonia, sem amigos, sem outra companhia senão a de seu brutal assassino, ali, naquela noite negra, à beira do Pacífico, o promotor**

**público estava enganado.** Ele estava enganado, tanto quanto um ser humano pode estar”.

Ainda, se o período fosse:

“Eu não tinha uma visão completa de seu perfil, mas podia ver de seu rosto e de seus lábios o suficiente para saber que ela estava sorrindo. **Ela morrerá em agonia, sem amigos, sem outra companhia senão a de seu brutal assassino, ali, naquela noite negra, à beira do Pacífico, o promotor público estava enganado quando disse [isso] ao júri.** Ele estava enganado, tanto quanto um ser humano pode estar.”,

o ponto de partida seria ‘ela’.

Acrescentando-se à função de base de interpretação para a mensagem, o Tema também liga uma nova porção de mensagem à informação já dada, colocando cada novo quantum de informação no movimento semiótico do texto. Com isto, a maneira como o conjunto dos Temas de um texto é disposta o caracterizará como determinado tipo de mensagem.

Além da análise das escolhas para a primeira posição da oração, pode-se analisar a organização temática em unidades maiores, como o parágrafo, capítulo, ou até mesmo um livro completo. Martin et alli. (1997, p. 26) constatam que o Tema opera em unidades maiores que a oração. A Figura 1, representa a oração como Tema do parágrafo, que por sua vez é Tema do capítulo, e este o Tema restante, fazendo do título o Tema de todo texto.

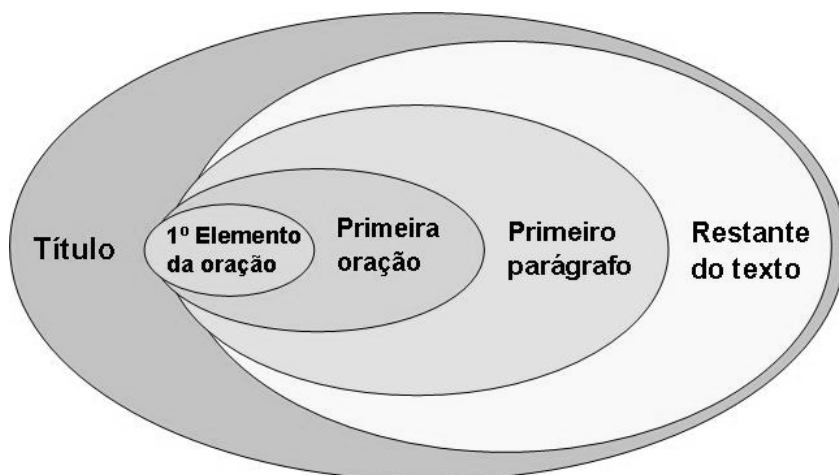


FIGURA 1 - Organização temática além da oração

A análise do Tema em níveis supra-oracionais possibilita entender como a mensagem é construída além do corpo do texto, incluindo, no texto escrito, marcadores gráficos, títulos, citações, bem como textos que incluem mais de um tipo textual, onde um destes pode funcionar como Tema do outro.

No caso do romance analisado neste trabalho, como veremos a seguir, a organização temática opera como base interpretativa entre partes aparentemente descontínuas do romance, as quais se entrelaçam num suposto diálogo entre a lei, representada pela fala do juiz, e o réu com seu relato retrospectivo do delito cometido. Trata-se de um “diálogo de surdos”, uma vez que as vozes não conseguem dialogar e é precisamente esta disjunção lei-indivíduo o Tema explorado por McCoy, afiliando-se à tradição do romance duro norte-americano, cujas principais características expomos a seguir.

### III. O gênero policial norte-americano

“You wanted bullshit, you went to mystery novels written by ladies who live in Sussex.”  
(McBAIN, 1979, p. 203).

Ricardo Piglia (1989) explica que, nas origens do gênero policial norte-americano, estão dois escritores importantes, Edgar Allen Poe, inaugurador do relato de enigma com a série do detetive Dupin, e Ernest Hemingway, com seu conto “Killers”, no qual assassinos contratados devem matar alguém que não conhecem, cometendo um crime que até o fim da história não se consegue desvendar. Conhecido como romance duro, este gênero policial é exclusivo da tradição norte-americana em contraposição ao romance policial clássico de tradição inglesa. Em seu artigo que estuda sexualidade e violência no gênero policial, Richard Bradburry (1989) afirma que a ascensão do romance policial no século XIX coincide com o domínio do racionalismo individual da moral burguesa. Entretanto, nos EUA dos anos de 1930, a Grande Depressão destituiu tal ideal, de forma que o desastre econômico e social fez cair por terra a crença numa aptidão individual racional capaz de sozinha satisfazer a restauração da ordem. Na literatura de Jerome Charyn, Dashiell Hammet, Raymond Chandler, entre outros escritores norte-americanos do século XX, o gênero policial ganha nova estrutura e temática; surge, assim, o romance duro.

Sob a ótica do romance policial clássico – no qual o detetive tem como arma principal, e às vezes única, a inteligência – as narrativas do romance duro podem, à primeira vista, parecer tentativas infelizes de se reproduzir aquele gênero, pois, em comparação, o romance duro traz relatos “selvagens, primitivos, sem lógica, irracionais” (PIGLIA, 1989, p. 114). O gênero norte-americano se caracteriza por apresentar um mundo urbano, fragmentado, violento, cuja norma é a desordem. No romance policial inglês, parece ainda haver uma relação mítica com a paisagem ainda intocada pela experiência urbana. As conseqüências destas duas visões distintas podem ser encaradas como a discrepância entre as temáticas dos dois gêneros. Enquanto para o romance clássico o crime é uma aberração num mundo ordenado e o detetive deve procurar o restabelecimento desta ordem, o romance duro norte-americano vê o mundo como catastrófico, sempre no limite do caos, e o detetive é movido pela ilusão de se estabelecer um controle moral

temporário sobre o mundo confuso. Todavia, o restabelecimento da ordem foge à alçada do investigador e não há como organizar os eventos segundo uma determinada seqüência lógica, mediante o uso exclusivo da racionalidade para se chegar à dedução brilhante e elementar: a descoberta do criminoso. O detetive do romance duro vai ao encontro dos fatos; a investigação não segue uma lógica pré-determinada, mas um acontecimento leva a outro até que o mistério possa talvez ser resolvido.

Os crimes do romance duro sempre têm uma causa social, isto é, as razões para os assassinatos, roubos, extorsões, são quase todas econômicas ou afetivas. Já no romance inglês, os crimes não têm aparentemente causa social alguma, não se relacionam com nenhum fato da realidade. Com isto, o detetive do romance inglês, figura sem vida social ou comprometimento com as instituições, se afasta do detetive norte-americano, afinal, age independentemente da polícia e do poder judiciário; é imparcial e desapaixonado, confia totalmente em seu juízo analítico e racional. Quando foge deste estereótipo, não consegue resolver o crime. Deste modo, o detetive inglês é feito de fantasia, de um ideal, a representação do ideal burguês e da possibilidade de manutenção desta ordem pela razão do indivíduo.

#### **IV. O romance duro *They shoot horses, don't they?***

Este romance foi escrito nos Estados Unidos em meados da década de 1930, auge da crise social provocada pela grande depressão de 1929 e pertence ao grupo dos romances duros. Horace McCoy apresenta nesta obra uma paisagem urbana fragmentada e caótica, sem qualquer nostalgia por outra época cuja ordem se possa estabelecer, ou lugar onde exista um mundo ingênuo e intocado, como se pretende no gênero clássico. Assim, um dos principais elementos na trama do romance é a falta de condições dignas de vida dos personagens que, sem trabalho ou perspectiva de melhoras, são levados a fazer qualquer coisa para sobreviver. *They shoot horses, don't they?* trata de um destes meios perversos de se conseguir dinheiro, uma maratona de dança que consiste, como o narrador explica, em “dançar durante uma hora e cinquenta minutos; depois vinha um período de descanso em que podíamos dormir se quiséssemos. Mas nesses dez minutos a gente também tinha de fazer a barba, tomar banho, tratar dos pés ou satisfazer outras necessidades” (McCOY, 1982, p. 27). O que duraria por várias semanas até que restasse apenas um casal, o vitorioso, premiado por isto com a importância de mil dólares.

O romance também trata da valorização excessiva de aspirações e ilusões em épocas de crise e de como as pessoas são vulneráveis a serem exploradas. No romance, as personagens vivem sob a ilusão de se tornarem artistas hollywoodianos. A maratona de dança ocorre na cidade de Los Angeles e é freqüentada por artistas, produtores e diretores. A perspectiva de notoriedade e a chance de se conseguir algum trabalho para a grande tela mantêm na maratona vários dos participantes, como o narrador também explica: “Muitos produtores e



diretores vão a essas maratonas. Há sempre uma chance de eles escolherem a gente e darem um papel num filme” (p. 23).

Neste livro, ganha também destaque a relação dos personagens com a lei. Como dito anteriormente, durante os anos de 1930 nos EUA, houve um maior rigor no exercício da lei e penas mais severas eram aplicadas frequentemente (NEVINS; COMMAGER, 1969, pp. 472-473). Para tanto, tinham motivação na violência gerada pela falta de dinheiro e emprego e o aumento da criminalidade. Por conseguinte, todos os delitos cometidos no romance recaem sobre os oprimidos, os pobres, os imigrantes. Apesar de a maratona ter sido interrompida, seus organizadores não foram presos por danos ou exploração dos participantes, obviamente por possuírem mais dinheiro que os maratonistas, ocupando, portanto, posição social mais elevada. Mesmo mantendo os participantes em regime de servidão, os organizadores não foram sequer notificados pela justiça, porque tal conduta foi considerada meramente imoral – e não criminosa – afinal a maratona recebia o apoio das classes ricas, como indústrias patrocinadoras de maratonistas e a freqüente presença de artistas aos eventos na arena.

Devido a esta visão do estabelecimento das relações sociais, em *They shoot horses, don't they?*, bem como em outros romances duros, muitos dos enigmas propostos na trama não são solucionados ao se chegar à última página. No romance em pauta, toda a história narrada no romance tem como pano de fundo o veredicto do julgamento de Robert Syverten, personagem principal, por ter matado Gloria Beatty, sua parceira na maratona de dança. No entanto, a razão de Syverten matar Gloria é desconhecida - ou presente apenas nas entrelinhas, quando se apresentam as condições socioeconômicas e as perspectivas para o futuro dos personagens, mas a este enigma não cabe investigação. Além deste, pode-se perguntar, por exemplo: quem responde pelo empobrecimento da população, obrigando-a a se submeter a situações como a dos maratonistas? Parece que esta pergunta também não é aceitável; com isto Syverten é condenado por matar Gloria e põe-se fim ao enigma imposto ao capitalismo descrito na obra de McCoy: quem não tem dinheiro não legisla. Por isto, Piglia afirma que neste livro “o único enigma proposto é o das relações capitalistas: o dinheiro que legisla a moral e mantém a lei” (1989, p. 116-117).

Por ser um romance duro, este livro se opõe à narrativa clássica do gênero, questionando lugares-comuns como ‘racionalidade’, ‘ordem’ ou ‘restauração’. Por exemplo, o lugar de onde Gloria veio é descrito pela personagem desta forma: “O oeste do Texas é um lugar infernal” (p. 21). Assim como a realidade na qual vivia, igualmente caótica: “Lar... aquilo? Eu lhe dou outro nome. Quando meu tio estava em casa vivia se passando comigo, e quando ele estava trabalhando minha tia e eu sempre vivíamos brigando. Ela tinha medo que eu contasse os podres dela...” (p. 21). Assim, fica visível como o mundo do romance duro não possui qualquer ordem a se recuperar e tampouco há um mundo ordenado que se rompe com o crime.

*They shoot horses, don't they?* ainda se destaca dos outros romances de seu gênero por subverter o gênero inglês. Quem neste romance acredita num mundo

ordenado é o assassino e personagem principal, Robert Syverten, quando revela suas memórias sobre a chácara dos avós, uma paisagem rural, cheia de encantos, onde havia a presença da simplicidade e da unidade familiar. Ainda nas memórias de Syverten, a ordem daquele mundo bucólico é quebrada quando Nellie, a égua amada, fratura a perna. O avô de Syverten só vê uma solução para o animal: o tiro de misericórdia, pois esta é a forma pela qual o mundo ordenado na chácara, típico do romance policial inglês, se restabeleceria. Paralelamente a estas lembranças, na última noite da maratona de dança, Syverten está tomando um ar no píer com Gloria, que tira de sua bolsa uma arma e entrega a ele junto com o pedido: “Tome e atire por amor de Deus – disse ela, apertando o revólver contra a minha mão. Me mate. É o único jeito de sair desta miséria” (p.151). Assim como no caso de Nellie, cuja única saída seria matá-la, Gloria também deve ser morta. No mundo, violento, desonesto, injusto, Syverten – igualmente ao detetive inglês – tem em suas mãos a oportunidade de restabelecer a ordem perdida. Sarcasticamente, em *They shoot horses, don't they?*, a ordem se restabelece mediante um assassinato: “ ‘Ela tem razão’, eu [Syverten] disse para mim mesmo. ‘É o único jeito de livrá-la desta miséria.’ ” (p.151). Mas, como no romance duro o restabelecimento da ordem não é nada além de ilusão; obviamente, Syverten é preso e condenado por seu crime à morte. Nas linhas finais do livro, quando é levado preso e indagado pelos policiais sobre quais as razões que o levaram ao assassinato, tem lugar o seguinte diálogo:

‘Why did you kill her?’ the policeman in the rear seat asked.  
 ‘She asked me to,’ I said.  
 ‘You hear that, Ben?’  
 ‘Ain’t he an obliging bastard?’ Ben said, over his shoulder.  
 ‘Is that the only reason you got?’ the policeman in the rear seat asked.  
 ‘They shoot horses, don’t they?’ I said (p.121).

Logo em seguida é apresentada a parte final da sentença judicial “... may God have mercy on your soul...”, indicando que jamais houve ordem e que a lei não compreendeu, de forma alguma, as motivações ou o intento de retorno a um mundo antagônico àquela realidade.

## V. A organização temática em *They shoot horses, don't they?*

Como descrito, o Tema opera tanto em unidades menores como em unidades maiores do que a oração na mensagem. A organização desta segunda operação é mais significativa no texto escrito quando marcadores de diagramação, como cabeçalhos, elementos gráficos, entre outros, servem de Tema para outras porções de texto; ou quando um gênero textual compõe a estrutura temática de outro.

No romance de McCoy, como a Figura 2 mostra, temos a seguinte organização de Temas em diferentes níveis:

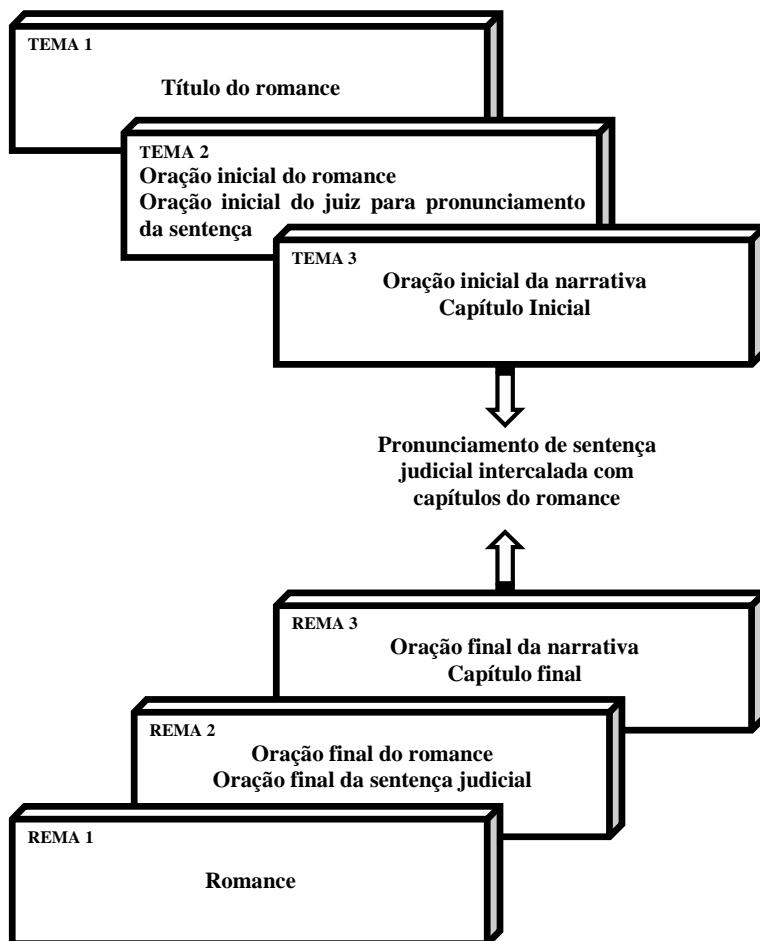


FIGURA 2 – Representação da organização temática do romance

Para ilustrar a análise da organização temática numa dimensão supra-oracional, foram escolhidas as porções de texto que constituem o macroTema do romance: o título e os dois primeiros capítulos, além do macroRema, a porção final do último capítulo.

Primeiramente, devido à relevância que aspectos grafológicos do romance original possuem na construção de significados, juntamente com as escolhas temáticas para cada oração, cabe uma breve análise dos títulos e cabeçalhos e características de formatação e pontuação.

Martin e Rose (2003) afirmam que a informação de um texto é construída pelas orações, mas pode estar também no espaço entre elas, se houver algum tipo de título ou cabeçalho. Neste caso, a compreensão dos blocos de informação não se dá pelo desenvolvimento de um hiperTema ou pela coesão, mas, simplesmente, por estarem sob um mesmo elemento gráfico que os delimita.

*They shoot horses, don't they?* é um romance composto por treze capítulos, identificados por reticências seguidas de um número por extenso. Neste livro, há pelo menos treze blocos de informação que são percebidos como tal, dada a divisão em capítulos.

Para haver compreensão da informação neste formato, é preciso entender como as idéias foram agrupadas naquele espaço limitado. Na composição das estruturas utilizando títulos, as estratégias discursivas dão lugar às sentenças complexas e à gramaticalização em lugar de hiperTemas e parágrafos, pois não são necessárias marcas textuais para ligar uma porção de informação à anterior, papel exercido pelos sinais gráficos e pela proeminência semântica. Assim, a estrutura que usa títulos e cabeçalhos possui hierarquia e periodicidade semânticas. Para Martin e Rose, esta forma de organização do discurso pode dificultar o entendimento da informação (2003, p. 201). Assim, os recursos gráficos e a pontuação são a chave para a harmonização do discurso.

Aparentemente, em *They shoot horses, don't they?*, McCoy tenta estabelecer um só discurso entre as falas do juiz e as do narrador. Entretanto, a pretensão do discurso único não se concretiza, pois, as reticências separam claramente as duas falas, passando o efeito de que elas significam o cruzamento entre os discursos, mas que estes não estabelecem comunicação. O texto do romance é aberto com a primeira parte do veredicto e, após o uso de reticências, sempre usadas na interlocução entre a narração de Syverten e a sentença judicial, inicia-se a narrativa do condenado. Além disto, no decorrer da história, a voz da justiça, representada pela sentença judicial, vai ganhando mais e mais força, o que se representa no romance pelo aumento no tamanho da fonte utilizada.

O texto em português não apresenta nenhuma diagramação ou forma dos títulos e cabeçalhos que possa indicar qualquer relação entre o discurso do juiz e o de Syverten. O que se tem é uma formatação onde os tipos de toda a sentença judicial possuem o mesmo tamanho do primeiro ao décimo terceiro capítulos. Essa diagramação do texto traduzido tem impacto na construção dos significados, como veremos a seguir, na análise das escolhas temáticas para cada oração (Temas estão sublinhados; Ø = Tema elíptico).

The prisoner will stand...

... Chapter one

I stood up. For a moment I saw Gloria again, sitting on that bench on the pier. The bullet had just struck her in the side of the head; the blood had not even started to flow. The flash from the pistol still lighted her face. Everything was as plain as day. She was completely relaxed, Ø was completely comfortable. The impact of the bullet had turned her head a little away from me; I did not have a perfect profile view but I could see enough of her face and her lips to know she was smiling. The Prosecuting Attorney was wrong when he told the jury she died in agony, friendless, alone

except for her brutal murderer, out there in that black night on the edge of the Pacific. He was as wrong as a man can be. She did not die in agony. She was relaxed and comfortable And she was smiling. It was the first time I had ever seen her smile. How could she have been in agony then? And she wasn't friendless. I was her very best friend. I was her only friend. So how could she have been friendless?

O texto do romance começa com a primeira parte do veredito e, após as reticências – sempre usadas na interlocução entre a narração de Syverten e a sentença judicial –, inicia-se a narrativa do condenado. A primeira oração da narrativa é o Rema da primeira fala do juiz: “The prisoner will stand. . .” – “I stood up.” É clara a interseção entre os dois textos, mas também a constatação de que não há diálogo entre Syverten e a lei. O hiperTema deste conjunto, “The prisoner will stand”, é uma fala – trata-se da locução projetada por um processo verbal implícito cujo Participante Dizente é o juiz; contudo, do ponto de vista interpessoal, esta proposição é, na verdade, um comando, realizado alternativamente por uma declarativa. Assim, a resposta, o Rema, é simples Processo Comportamental, “I stood up”, a obediência ao comando.

Este padrão torna-se ainda mais destacado quando observamos os seres humanos em posição temática. Majoritariamente, os Processos Verbais cabem à lei. Os outros Participantes humanos em posição temática são praticamente todos Participantes em Processos Relacionais, como: “She was completely relaxed”, “I was her best friend”, ou “He was wrong as a man can be”, enquanto os Participantes Materiais em posição temática são, na maioria, representam entes inanimados: “The bullet had just struck her in the side of the head”, “the blood had not even started to flow”, ou “The flash from the pistol still lighted her face”. Além disto, não há Dizentes no Tema neste primeiro capítulo. Robert Syverten não responde à lei; não consegue se defender, justificar-se, sequer expor suas idéias, o que gera sentimento de impotência, não tem motivação para reagir.

O texto em português possui formatação diferente nas falas do juiz e no início da narrativa do condenado.

Levante-se o réu.

1

Ø Levantei-me. Por um momento tornei a ver Glória sentada naquele banco lá no trapiche. A bala lhe entrara bem no lado do crânio; o sangue nem sequer começara a escorrer. O clarão do tiro ainda lhe iluminava o rosto. Tudo me parecia claro como o dia. Lá estava ela num absoluto repouso, no mais completo bem-estar. Ao golpe da bala a cabeça lhe caíra um pouco para o lado oposto ao em que eu estava; eu não tinha uma visão completa de seu perfil, mas Ø podia ver de seu rosto e de seus lábios o suficiente para saber que ela estava sorrindo. O promotor público estava enganado quando disse ao júri que ela morrera em agonia, sem amigos, sem outra companhia senão a de

seu brutal assassino, ali, naquela noite negra, à beira do Pacífico. Ele estava enganado, tanto quanto um ser humano pode estar. Ela não morreu em agonia. Ø Estava em repouso, numa grande felicidade, e Ø sorria ... Foi a primeira vez que a vi sorrir. Como podia estar em agonia? Além disso, ela tinha amigos, sim. Eu era o seu melhor amigo. O seu único amigo. Ninguém pode dizer que ela não tinha amigos.

Enquanto em inglês há reticências entre a fala do juiz, o número do capítulo e o início da narrativa do condenado, a tradução não apresenta reticências; a fala do juiz termina com um ponto final e o capítulo é indicado por um número.

A tradução de Veríssimo, consoante com o texto em inglês, expõe personagens indefesos, apresentados em sua maioria também ocupando a posição temática de Processos Materiais de Acontecimento: Ø Levantei-me. Ou relacionais: Além disso, ela tinha amigos, sim. Veríssimo faz escolhas análogas à organização temática do original, e quando isto não acontece, ainda assim faz escolhas que constroem a idéia de impotência dos personagens, colocando Circunstâncias como Temas: "Lá estava ela num absoluto repouso, no mais completo bem-estar. Ao golpe da bala a cabeça lhe caíra um pouco para o lado oposto ao em que eu estava" onde no original eram Participantes Relacionais: "She was completely relaxed, was completely comfortable. The impact of the bullet had turned her head a little away from me."

Deste primeiro capítulo depreende-se que os personagens são mais passivos, tanto no texto original como em sua tradução, enquanto as ações são executadas por entes:objetos. Isto cabe muito bem ao romance com sua proposta de apresentar, entre outras coisas, os problemas da Grande Depressão nos EUA na década de 1930, na qual as situações sociais difíceis desempenhavam papel mais importante na vida das pessoas que estas próprias, como mais tarde na intoxicante Maratona de Dança. Mais especificamente nesta parte, as duas situações que se apresentam como imperativas aos seres humanos são a lei para Syverten, diante da qual a voz do personagem sequer é ouvida; e Gloria, incapaz de continuar viva diante das sucessivas frustrações em sua história.

No segundo capítulo, como no capítulo anterior, tem-se a intersecção entre os dois textos em forma de diálogo, novamente ligado por reticências. A diferença neste caso é que a oração pertencente à sentença judicial aparece numa fonte um pouco maior que a oração inicial da sentença judicial, estabelecendo, como já apontamos, um padrão *in crescendo*, que atingirá no final do romance o tamanho máximo de fonte.

...is there any legal cause why sentence should not now be pronounced?

## Chapter two

What could I say? ... All those people knew I had killed her; the only other person who could have helped me at all was dead too. So Ø just stood there, looking at the judge and shaking my head. I didn't have a leg to stand on.

'Ask the mercy of the court,' said Epstein, the lawyer they had assigned to defend me.

'What was that?' the judge said.

'Your Honour,' Epstein said, 'we throw ourselves on the mercy of the court. This boy admits killing the girl, but he was only doing her a personal favour –'

The judge banged on the desk, looking at me.

Assim como no capítulo 1, Syverten não responde à pergunta do juiz de forma verbal, mas através de um outro tipo de Processo, desta vez Mental, que fundamenta nosso entendimento do restante da narrativa como seu pensamento. Especialmente neste capítulo, quando Syverten ocupa a posição de Tema oracional, trata-se de Participantes Materiais ou Relacionais na posição temática, como em: "he was only doing her a personal favour" e "I didn't have a leg to stand on", respectivamente.

É clara neste capítulo a ausência da voz de Syverten, representante do homem comum na trama do romance; embora seja o narrador, não tem qualquer poder de expressão na sociedade em que vive, restando-lhe apenas guardar para si a história de sua vida (Processo Mental), e até mesmo a verdade sobre o assassinato de Gloria. Já o advogado e o juiz, por possuírem naturalmente mais prestígio que o homem comum diante da lei, são Dizentes no Tema: "'Your Honour', Epstein said", ou "'What was that', the judge said".

Na tradução de Verissimo, retomando as considerações feitas sobre a diagramação no primeiro capítulo, há aqui, novamente, uma diferença na disposição do diálogo entre a lei e o condenado. Diferentemente do inglês, o texto em português não estabelece a ligação entre os dois textos, o que quebra a continuidade entre eles existente no original. Também, Verissimo usa mais uma vez o artifício de colocar em posição temática uma circunstância em: Mal me podia manter de pé, quando o texto fonte apresenta um Tema Participante Relacional, "I didn't have a leg to stand on":

Existe alguma causa legal pela qual a sentença não deva ser pronunciada?

2

Que podia eu dizer?... Toda aquela gente sabia que eu a havia assassinado; a única pessoa que me poderia ajudar estava morta também. Assim, Ø deixei-me apenas ficar onde estava, olhando para o juiz e sacudindo a cabeça. Mal me podia manter de pé.

- Peça a mercê do júri – aconselhou-me Epstein, o advogado que havia sido designado para fazer a minha defesa.
- Como? – perguntou o juiz.
- Senhor Juiz– disse Epstein –, nós nos entregamos à mercê deste tribunal. Este jovem admite ter assassinado a moça, mas ele apenas quis fazer-lhe um favor pessoal...
- O juiz bateu na mesa, com os olhos postos em mim.

Assim como o Tema opera em unidades oracionais e além da oração, o Rema também pode ser analisado pontualmente, em cada oração, e em unidades maiores, como é o parágrafo final do romance, que funciona como macroRema do Romance.

One policeman sat in the rear with me while the other one drove.  
We were travelling very fast and the siren was blowing. It was the same kind of a siren they had used at the marathon dance when they wanted to wake us up.  
 ‘Why did you kill her?’ the policeman in the rear seat asked.  
 ‘She asked me to,’ I said.  
 ‘You hear that, Ben?’  
 ‘Ain’t he an obliging bastard?’ Ben said, over his shoulder.  
 ‘Is that the only reason you got?’ the policeman in the rear seat asked.  
 ‘They shoot horses, don’t they?’ I said.  
 ... may God have mercy on your soul...

Nesta última parte do romance, quando interrogado pela instituição policial, encontra-se Syverten como Dizente no Tema: “‘She asked me to’, I said” e “‘They shoot horses, don’t they?’, I said”.

Contudo, na fala da lei, aqui representada pelos policiais, Syverten é mero Tema Relacional, o que retira dele toda possibilidade de ação material; ele se torna um rótulo: “‘Ain’t he an obliging bastard?”

Apesar de o Processo ‘say’ necessitar de um Receptor – diz-se algo para alguém – o Dizente não precisa necessariamente estabelecer interação com seu Receptor; pode dizer algo, mas imediatamente a relação Dizente/Receptor se desfazer. Isto acontece nesta parte final do romance de McCoy. Syverten diz alguma coisa aos polícias, mas não estabelece com eles uma interação propriamente dita.

Na tradução, Syverten é construído de forma diferente, pois, procura interagir com seus interlocutores quando responde à pergunta. Há uma mudança no verbo de elocução, de neutro (say) para um verbo de interação (responder), o que pressupõe uma interação maior do que quando simplesmente se diz alguma coisa:

Um polícia sentou-se no banco de trás, junto de mim, enquanto o outro dirigia o carro.



Ø Íamos a grande velocidade e a sirene soava. Ø Era o mesmo tipo de sirene que eles usavam na maratona, quando nos queriam despertar.

– Por que foi que você matou a moça? – perguntou o polícia que estava a meu lado.

– Ela me pediu – Ø respondi.

– Você ouviu esta, hem?

– Serviçal, hem, seu patife? – disse o outro guarda, voltando um pouco a cabeça.

– Essa é a única desculpa que você encontra? Tornou a perguntar o primeiro.

Ø Respondi:

– Mas não Ø se mata cavalo?

... que Deus tenha piedade de vossa alma...

Ainda cabe destacar, em relação à última oração do romance, logo antes das últimas palavras do veredicto, que Syverten não responde à pergunta que lhe foi feita, pois quando fala, faz uma outra pergunta. No texto brasileiro, Syverten é construído como conversando com a lei, ao responder, mesmo que com uma pergunta. A conjunção "mas", em posição temática, reforça a idéia de concatenação com algum discurso anterior.

Outro ponto importante a ser considerado são as diferentes escolhas temáticas para a fala final de Syverten: ‘They shoot horses, don’t they?’ I said, em inglês; e em português Ø Respondi: – Mas não Ø se mata cavalo?.

Como se sabe, tanto a língua inglesa quanto a portuguesa possuem mais de uma forma de expressar impessoalidade das ações: no inglês pode-se usar, por exemplo, ‘one’, ‘you’, ‘they’, ‘we’. Em português são usadas formas como ‘a gente’, ‘você’, ‘Sujeito oculto 3ª singular seguido de *se*’, ‘eles’. As formas ‘one’ para inglês e ‘Ø-3ª+*se*’ para o português são mais neutras, enquanto as outras, apesar de não especificarem quem é Participante, podem também indicar a menor responsabilidade ou distância modal. Quando Syverten no texto original usa ‘they’ como impessoal, certamente não está incluindo a si próprio no grupo dos ‘matadores de cavalos’. Além do impessoal, refere-se também a um grupo ao qual não pertence. O texto brasileiro, por outro lado, utiliza o impessoal, como se Syverten neste não tivesse idéia de quem são os membros do grupo dos ‘matadores de cavalos’. Isto soma-se ao já apontado em relação à fala em inglês ser direta, apresentando um Tema simples e um processo da oração projetante neutro (‘say’). Em português, há um Tema múltiplo, com elemento textual (mas), do qual se espera continuidade da mensagem (interpelação interpessoal) e a oração projetante possui o Processo ‘responder’ – verbo de elocução de interação e diálogo.

No que diz respeito ao Rema do romance, a pergunta de Syverten, observamos que a fala do personagem contraria o que é esperado dele pela lei, frustra as expectativas desta. Sabe-se seguramente da execução de Syverten pela última parte do veredito, e como sua fala é o Tema daquela, o conjunto final do

romance diz que não se pode dizer o que se pensa à lei, pois isto levou-o à condenação.

Não é por coincidência, a pergunta que Syverten usa deliberadamente para frustrar a lei é o título do romance. Assim, a fala condenadora “They shoot horses, don’t they?” é Tema de todo o texto. Já que não é possível entender o significado do título até a leitura das últimas linhas, mas, contrariamente ao romance policial mais tradicional, conhecendo-se o assassino desde o primeiro capítulo, desvendar o significado dos “matadores de cavalos” no título se torna o principal enigma desta história.

Só é possível entender que Syverten não aceitou seu papel passivo e obediente ao final do romance. Juntamente com o assassinato, a recusa em aceitar a imposição da lei faz de Syverten, aos olhos da lei, um criminoso ainda mais frio e brutal, justificando sua sentença a morte. Ilustrando a construção ideológica do romance policial duro, a verdadeira condenação de Syverten não pelo fato de ele ser um assassino, mas pelo fato de ele não cumprir com as regras prescritas.

## **VI. Considerações finais**

A utilização da lingüística sistêmico-funcional como apoio metodológico discursivo aos estudos da tradução mostrou contribuir para revelar como a realização temática, em nível oracional, contribui para a representação dos personagens principais do romance, evidenciando uma personagem como Syverten sendo pouco ativa e sem possibilidade de interação dada sua posição inferior nas relações de poder. A análise temática em nível supra-oracional permitiu compreender como se construiu o diálogo entre os dois discursos presentes no romance, a sentença judicial e a narrativa da história.

A análise da tradução possibilitou entender como Veríssimo construiu a representação dos personagens em português, especialmente de Syverten, que, como no texto original, é impotente diante da lei. Todavia, a tradução aponta para uma tentativa de interação do condenado com interlocutores acima na escala de relações de poder, o que a análise temática permitiu ver desde o título do romance, este com um Tema textual que sinaliza continuidade e concatenação de argumentos. Aspectos grafológicos relevantes à construção do romance, na inter-relação entre os discursos da lei e do condenado, não são observados na versão traduzida, fazendo com que esses significados não sejam construídos no texto em português.

**REFERÊNCIAS**

- CAFFAREL, A.; MARTIN, J.; MATTHIESSEN, C. (Eds.) *Language typology: a functional perspective*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2004.
- FIGUEREDO, G. *Uma interpretação do sistema de TEMA em português: da organização oracional ao fluxo do discurso*. Em preparação.
- HALLIDAY, M.A.K., C.M.I.M. MATTHIESSEN. *An introduction to functional grammar*. London: Edward Arnold, 2004.
- HALLIDAY, M.A.K. Linguistic function and literary style: an enquiry into the language of William Golding's *The Inheritors*. In: *Explorations in the functions of language*. London: Edward Arnold, 1973.
- MARTIN, J. et alli. *Working with functional grammar*. London: Arnold, 1997.
- MARTIN, J. R., ROSE, D. *Working with discourse: meaning beyond the clause*. London: Continuum, 2003.
- McBAIN, E. Long time no see. In: DOCHERTY, B. (ed.). *American crime fiction: studies in the genre*. London: The Macmillan Press, 1988.
- McCOY, H. *They shoot horses, don't they?*. London: Serpent's Tail, 1995.
- McCOY, H. *Mas não se mata cavalo?*. Tradução de Érico Veríssimo. São Paulo: Abril Cultural, 1982. Título original: *They shoot horses, don't they?*
- NEVINS, A., COMMAGER, H. *A short history of the United States*. New York: The Modern Library, 1969.
- PIGLIA, R. Crítica y ficción. *Cuadernos de extensión universitaria*, n° 9, serie ensayo. Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, Argentina. 1989.
- THOMPSON, Geoff. *Introducing Functional Grammar*. London: Arnold, 2002.

[Recebido em 27/04/2009  
e aceito para publicação em 06/10/2009]