

VARIAÇÃO LINGUÍSTICA E TRADUÇÃO LITERÁRIA: IMPASSES E POSSIBILIDADES

Carolina PAGANINE¹⁶

RESUMO

Segundo Antoine Berman, a multiplicidade de vozes é uma das grandes marcas da escrita em prosa e, para o teórico francês, traduzir essa multiplicidade “talvez seja o ‘problema’ mais agudo da tradução da prosa, pois *toda prosa se caracteriza por superposições de línguas mais ou menos declaradas*” (2007: 85). Partindo dessa centralidade para os estudos de prosa e de tradução, nesta comunicação apresentamos, primeiramente, um estudo sobre a variação linguística em obras literárias no contexto das literaturas de língua portuguesa e inglesa, mostrando os objetivos e as especificidades da representação literária da oralidade e pontuando as diferenças entre os dois contextos linguísticos. Em seguida, realizamos uma reflexão sobre a tradução da variação linguística, percorrendo questões como: é possível representar, para línguas-culturas diversas, a particularidade geográfica e/ou individual da fala de personagens e narradores? Em tradução, essas particularidades inevitavelmente são generalizadas e homogeneizadas entre si? Por último, para ilustrar a reflexão, apresenta-se uma análise crítica de traduções para a língua portuguesa de obras de Thomas Hardy (*Tess of the D’Urbervilles* e *The Well-Beloved*) e de Charles Dickens (*Great Expectations*) que impõem dificuldades do ponto de vista da representação do regional e da individualidade, respectivamente, no uso que essas obras fazem da variação linguística. Publicadas entre 1942 a 2011, as traduções dessas obras exemplificam os diferentes posicionamentos críticos dos tradutores e do meio editorial ao longo dos anos com relação à representação da fala do *Outro*, ora adaptando, ora recriando as diferenças linguístico-culturais.

PALAVRAS-CHAVE: variação linguística; oralidade; tradução da variação linguística; Thomas Hardy; Charles Dickens.

Introdução

Durante o século XIX na Inglaterra, a crescente industrialização provocou mudanças radicais no modo de vida das pessoas. Essas mudanças estão representadas

16 Universidade Federal Fluminense (UFF), Departamento de Ciências da Linguagem, Setor de Teorias da Tradução. Endereço: Rua Professor Marcos Waldemar de Freitas Reis, S/N, Bloco C, sala 420, São Domingos, CEP 24210-201 – Niterói/RJ – Brasil. E-mail: carolinagp@id.uff.br

nas obras dos principais escritores da época por meio de aspectos narrativos que mostram, nos enredos, as pressões sociais vividas pelas personagens, como em Charles Dickens e em Thomas Hardy, objetos deste estudo, mas também na obra de Emily Brontë e George Eliot. No caso de Dickens e Hardy, esses escritores resolveram também representar essas transformações na própria linguagem, pois aquele era um momento em que se acentuava o contraste entre as línguas locais e a língua dita padrão, línguas que estavam cada vez mais em contato por causa de uma série de fatores, como a migração de trabalhadores rurais para as cidades, o aumento da escolarização e da influência das escolas no estabelecimento de uma “língua padrão” e a crescente mobilidade regional com a expansão das ferrovias.

Assim como roupas, acessórios e comportamento sinalizavam a classe social das pessoas, também o uso da “língua padrão”, em oposição aos falares “não-padrão”, era um meio de demarcação social e seu domínio era exigido caso se quisesse ascender socialmente. E mais, a observância da “língua padrão” (no caso da Inglaterra, da pronúncia padrão, a “Received Pronunciation”) em pouco passou a ser a maneira mais segura de se determinar a origem social, visto que as roupas e os modos eram mais facilmente mascarados¹⁷ – e esse é um dos motes de *Great Expectations* de Dickens e de um conto de Thomas Hardy, “The Son’s Veto”. Como escreve Raymond Chapman (2014: 15), essa consciência sobre as diferenças sociais entre os diversos falares não era desconhecida de escritores em épocas anteriores, mas foi no período vitoriano em que aflorou uma sociedade obcecada por questões de classe social, em parte por causa da possibilidade, ainda recente, de ascensão social por meio do trabalho e da profissionalização, e em que fazer parte das classes sociais mais altas significava usar a pronúncia dita correta.

Ainda para Chapman, esse panorama social controverso “was a gift to the novelists. In particular, it enhanced the effect of deviant spelling to indicate dialect or other non-standard speech, and it opened ever-widening possibilities for showing social relationships with the minimum of authorial comment through the speech of their characters” (Ibid: 17). Isto é, o contraste entre a fala padrão e a não padrão se tornou um recurso a mais que escritores como Dickens e Hardy, preocupados com questões sociais, utilizavam para compor as personagens sem precisarem recorrer aos modos tradicionais narrativos da descrição e do comentário.

17 Cf. Chapman, 2014: 12.

Além dessa questão estética, a tensão entre língua padrão e não padrão servia a esses escritores para dar maior destaque a questões sociais. Nas obras de Dickens, de modo geral, o autor se vale dessa tensão para marcar o individualismo cada vez mais evidente da sociedade capitalista, em que a personalidade idiossincrática passava a ser mais valorizada do que as afinidades comunitárias. Para Terry Eagleton, a singularidade das falas das personagens dickensianas pode ser considerada uma marca do estilo do autor:

When the characters of Fielding or Austen speak, they sound roughly similar, given some differences of class, gender and the like. Almost everyone in Dickens, by contrast, has his or her inimitable quick-fire delivery, churlish mumble, wheedling whine, verbose ramblings, pious cant or portentous rhetoric. (2009: 147)

A partir disso, os romances de Dickens desafiam uma visão tradicionalista sobre a identidade na medida em que o autor contesta a categorização do indivíduo pelo perfil do grupo – o trabalhador, a dama da sociedade, o cavalheiro, o profissional liberal, o marginal – em favor de uma representação em categorias morais – o bom, o justo, o leal, o esnobe – que por vezes não chegam a corresponder aos ideais de classe social e de aparência vigentes à época vitoriana.

Para Thomas Hardy, do ponto de vista social, o uso de falares não padrão estava relacionado às transformações pelas quais o interior da Inglaterra passava, especificamente sua região natal, Wessex, a partir dos avanços da padronização da língua pelas escolas e do avanço da sociedade industrializada e urbana rumo a regiões outrora remotas e isoladas. Importante notar que, à época, Hardy já expressava uma visão bastante moderna sobre a relação entre língua padrão e aquelas consideradas “não padrão”, chegando a afirmar que os dialetos da língua inglesa:

are intrinsically as genuine, grammatical, and worthy of the royal title as is the all-prevailing competitor which bears it; whose only fault was that they happened to be central, and therefore were worsted in the struggle for existence, when a uniform tongue became a necessity among the advanced classes of the population. (1881: s/p).

Ciente, portanto, das relações políticas que estabeleciam um falar como superior a outro, Hardy procura em sua obra uma representação do dialeto de Wessex que questione justamente essa suposta superioridade da língua padrão e da cultura urbana da metrópole sobre a língua e a população regional de sua província natal.

Assim, por um lado, Dickens constrói as falas de suas personagens de maneira a distingui-las umas das outras, enfatizando o caráter idiossincrático de cada personagem, e faz isso estabelecendo, principalmente, marcas próprias para a fala de um dado indivíduo – fenômeno conhecido como *idioleto*. Do outro lado, Hardy cria em sua obra uma representação literária do falar de uma região específica da Inglaterra, Wessex, e com isso dá voz a uma variação linguística que é própria de um local, cujas características são delimitadas por fronteiras geográficas nem sempre tão definidas, mas que reúnem em si um dado grupo social – e aqui estamos falando de *dialeto*.

Norman Page define esses conceitos a partir dos tipos de informação que a fala de uma personagem pode oferecer:

The first works outwards to show an affinity between the user and some identifiable group, actual or conventional; the second works inwards to denote individuality or even eccentricity. These may for convenience be referred to as group and individual features, or, more briefly, as dialect and idiolect. (1988: 56)

Para além da diferenciação dos conceitos em suas definições, Page acrescenta que um *idioleto* pode conter certas marcas dialetais e, em alguns casos, tanto em Dickens como em Hardy um tipo de variação se sobrepõe ao outro.

O terceiro desafio, este apontado por Norman Page, está relacionado às respostas diversas e subjetivas de um leitor frente à representação literária de uma dada variação linguística (Ibid: 57-58). Tais respostas variam de acordo com as concepções dos leitores determinadas por seus perfis sociais, geracionais e individuais; se o leitor conhece ou não aquele dialeto – ou reconhece determinada representação como idiossincrática; e, por último, a visão da fala dialetal como sendo marca de um status inferior, o que, na tradição inglesa, levou o dialeto a ser usado, em grande parte, em falas de humor ou em obras cômicas. No Brasil, a história do uso da variação linguística está bastante relacionada à visão de uso transgressor das normas da língua padrão, isto é, ao erro, e a variação regional é constantemente solapada em favor de uma homogeneização do português com o objetivo de atender uma maior comunicabilidade em âmbito nacional.

Não obstante os desafios, na literatura brasileira, é cada vez mais comum o uso de características da língua oral em obras literárias e, no caso do objeto deste artigo, os escritores da tradição literária inglesa do século XIX recorriam frequentemente à oralidade nos diálogos, de maneira a criar uma variação estilística entre as passagens

com diálogos e aquelas em que predominava a narração, a descrição ou o comentário. A importância do uso da oralidade costuma também variar de uma obra a outra, bem como a frequência de seu uso em contraponto ao estilo “neutro” das passagens narrativas e os efeitos pretendidos. Tudo isso deve ser levado em conta na tradução de maneira a se pensar: que recursos são possíveis de serem utilizados na língua-cultura da tradução? Que efeitos são alcançados com esses recursos?

As traduções de *Great Expectations* de Charles Dickens

Narrado em primeira pessoa, *Great Expectations*, de Charles Dickens, aborda os anos de formação de Pip, da infância à vida adulta, da pobreza e da vida determinada da classe trabalhadora à riqueza e à vida diletante de novo rico, com *status* de cavalheiro. É uma história de busca por uma identidade, na qual Pip oscila entre a própria constituição de suas origens e a influência do mundo exterior, ambas moldando seu caráter, suas ambições e desejos e seu comportamento. A história tem como pano de fundo as transformações sociais ocasionadas na Inglaterra pela industrialização, mas que mantinha ainda uma rígida estratificação social, um dos motores de conflito de Pip, que sonha transcender o destino social que lhe fora imposto pelas circunstâncias de seu nascimento. No romance, abundam as diferentes vozes de personagens, todas com características próprias e marcadas, algumas mais, como a fala não escolarizada de Joe Gargery, amigo e figura paterna por quem Pip sente um misto de carinho e vergonha; a fala com traços dialetais, subpadrão e idioletais de Abel Magwitch, carrasco e benfeitor de Pip; e a fala influenciada pela linguagem inquisitiva e labiríntica dos tribunais do advogado Mr. Jaggers; e outras menos, como as falas com frases feitas da Ms. Joe Gargery, irmã de Pip, do Uncle Pumblechook, e de Wemmick, amigo de Pip e assistente de Jaggers. Como esta é uma das características que marcam o estilo de Dickens e que o fizeram mundialmente famoso, é de se esperar que seja um dos elementos a ser retextualizado nas traduções, revelando as posturas dos tradutores e as normas e ideológicas por trás de suas escolhas.

Até a presente data, *Great Expectations* recebeu seis traduções para o português brasileiro, sendo que a primeira de que se tem notícia é de Alceu Masson, publicada em 1942 pela Editora Globo; a esta seguem-se as publicações de Cosette de Alencar (1966) pela Editora Itatiaia; de José Eduardo Moretzsohn (1982) pela Editora Francisco Alves;

de Daniel R. Lehmann (2006) pela Editora Martin Claret; a de Paulo Henriques Britto (2012) pela Companhia das Letras; e a edição bilíngue de Doris Goettens (2012) pela Editora Landmark.

Nas traduções, com exceção daquela de Cosette de Alencar, verifica-se que todas fazem uso da variação linguística na fala das personagens, mas esse uso varia em quantidade e consistência em relação a esse mesmo uso bastante presente no texto em inglês. Já a primeira tradução, publicada em 1942 pela Livraria do Globo, do professor e escritor gaúcho Alceu Masson, apresenta marcas de oralidade como o uso específico da personagem de Joe Gargery para chamar Pip de “Pipinho”, tradução de “old chap”. Há também outras marcas da oralidade na tradução de Masson, que faz uso de diminutivos nos diálogos, como “pratinho” (1966a: 45), e de alguns termos de uso marcadamente brasileiro como “patife” e “pamonha” (Ibid: 136) – exemplos da fala de Mrs. Joe Gargery.

A segunda tradução, publicada em 1966 pela editora Itatiaia, é de responsabilidade de Cosette de Alencar, tradutora e escritora de Minas Gerais. Como mencionado, é a única tradução que não apresenta marcas de variação linguística – pelo contrário, a tradutora eleva o registro do texto, deixando-o mais formal, seja nas passagens narrativas, seja nos diálogos, por meio da observação estrita do uso dos pronomes de acordo com a gramática da norma padrão; vocabulário antiquado – uso de “mandrião” (1966b: 107) para “idle hulkers” (2008: 103) e “patuléia” (1966b: 46) para “crowd” (2008: 42); uso de orações subordinadas, do verbo “haver” como auxiliar e de expressões próprias da língua escrita nos diálogos.

Depois de quase vinte anos, a Editora Francisco Alves publica em 1982 uma nova tradução feita por José Eduardo R. Moretzsohn, a qual, como a de Masson, explora a variação linguística através do uso de um vocabulário associado à língua falada, como “monstrengo” e “palerma” (2010: 155) e, como o tradutor antecessor, mantém a frequência de marcas que sinalizam a variação linguística bem abaixo da quantidade de marcas no texto em inglês. Observamos, portanto, que mesmo num hiato de quarenta anos, houve poucas mudanças nas posturas dos tradutores quanto ao uso da variação linguística, mantido de modo discreto nas narrativas.

Também as traduções de Daniel R. Lehman (Martin Claret, 2006) e de Doris Goettens (Landmark, 2012) apresentam poucos exemplos de variação linguística.

Enquanto a tradução de Lehman¹⁸ parece manter um mesmo estilo de norma padrão em todo o texto, afora o uso em certos casos de “amigão” para o “old chap” e de outros em que o texto em inglês demanda uma ortografia desviante¹⁹, a tradução de Goettems, como as antecessoras de Masson e Moretzsohn, apresenta um uso modesto da variação linguística, mas, acrescenta um tipo de recurso além das marcas lexicais já empregadas nas mais antigas e vale-se também de marcas de ordem morfosintática como no seguinte trecho da fala de Joe Gargery: “Não que a gente quisemos pegá-los, entende?” (2012a: 38).

De todas as traduções, apenas a de Paulo Henrique Britto (Companhia das Letras, 2012) explora um uso mais consistente da variação linguística nos diálogos do romance. Ainda que não seja a mesma frequência com que aparece no texto de partida, a tradução de Britto é visivelmente mais consistente em marcar a oralidade da fala das personagens, como o uso de “meu velho” para “old chap”, próprio de Joe Gargery, ou uso de “adespois” para “afore” na fala de Abel Magwitch, sinalizando a percepção da questão do idioleto nas falas das personagens de Dickens. Além de marcar o idioleto das personagens, Britto utiliza diferentes recursos para representar a variação linguística em português: marcas fonéticas como “figo” (2012b: 36) para “figado”, “tumo” (Ibid: 89) para “túmulo”; marcas morfosintáticas, como o uso do pronome sujeito no lugar do objeto e a não concordância de número entre artigo e substantivo – “Não vi vocês” e “Tem mais uns pássaro aí fora da gaiola” (Ibid: 181) – presentes na fala de Orlick; marcas lexicais com uso de expressões próprias da fala – “de jeito nem maneira” (Ibid: 159) e “[está] tão engordado, e cavalheirado” (Ibid: 311) – retiradas da fala de Joe; entre muitas outras.

Esta tradução de Britto de certa maneira espelha aqui o que o próprio tradutor expôs em seu livro *A tradução literária*, também de 2012, em que afirma que:

As marcas da oralidade devem criar no leitor a *ilusão* de que o texto em que elas aparecem é a fala de uma pessoa. Porém se o texto causar uma estranheza excessiva, afastando-se demasiadamente da expectativa do leitor, o efeito de oralidade será destruído. Mais ainda: tratando-se de um texto traduzido, as marcas devem ao mesmo tempo criar o efeito ilusório de que o texto é a fala de uma pessoa em português brasileiro, porém não evocar nenhuma região do Brasil em particular. (2012: 90-91, grifo no original).

18 Provavelmente um pseudônimo, visto que pesquisas sobre seu nome não trazem informações sobre seu currículo.

19 Refiro-me aqui ao trecho da carta de Pip para Joe (2008: 41 – v. I, cap. 7) e do episódio do judeu com o advogado Mr. Jaggers (2008: 152 – v. II, cap. 1).

De fato, o que se vê na tradução de Britto dos diálogos são indícios que não localizam as falas como particulares de uma determinada região brasileira, mas, além de criar o efeito de verossimilhança com a fala de uma pessoa, também simbolizam as relações de estilo entre voz de personagem e voz do narrador e entre uma personagem e outra, e evidenciam as relações de poder por meio da distância entre a norma padrão da narrativa e a subpadrão dos diálogos das personagens não escolarizadas.

Por esse exame das traduções, vê-se que há uma tendência no Brasil de ocorrer uma retradução de *Great Expectations* a cada vinte anos e que o uso da variação linguística nas traduções, mesmo quando é bastante recorrente, como na tradução de Britto, o uso é ainda menos frequente do que aquele empregado pelo autor inglês. Por último, todos os tradutores, com exceção de Cosette de Alencar, se valem uma variação linguística que é de ordem diastrática (de acordo com a classe social do falante) e não diatópica (de acordo com o lugar), estratégia que pode ser considerada bem-sucedida pelo fato de que, neste romance, a variação linguística empregada possui essas duas características de ser marcada tanto pelo lugar quanto pela classe social.

Mas essa homogeneização para uma variação diastrática não impediu que Masson e Britto também observassem a questão do idioleto. Masson claramente caracteriza a fala de Joe Gargery com o uso repetido de “Pipinho” para “Old Chap” e Britto, indo além, marca não só a fala de Joe Gargery, mas também a de Abel Magwitch, carregada com gírias e com o dialeto Cockney, a fala inquisitória do advogado Mr. Jaggers, o estilo cheio de clichês empregado por Wemmick e, em todos os demais diálogos, vemos ali o “efeito ilusório” de representação de uma conversa real e possível. Como previra Berman, ocorre na tradução uma certa padronização da linguagem, mas a análise detalhada dos textos traduzidos nos mostra que ela não costuma ser total.

As traduções de romances de Thomas Hardy

Já na obra ficcional de Thomas Hardy a questão da variação linguística, como foi dita, está relacionada ao uso do dialeto de Dorset que ocorre majoritariamente nos diálogos e, em raras ocasiões, em passagens narrativas. Além disso, seu uso nos diálogos é restrito a passagens de alta carga emocional, quando se trata de protagonistas, que em geral se expressam na norma padrão, ou a personagens secundários, estes se

valem do dialeto com mais frequência. No entanto, mesmo assim é um uso esparso e comedido, pois Hardy tinha a preocupação de que seu texto não se tornasse ininteligível ao seu público escolarizado de Londres e de outras grandes cidades do Reino Unido e até dos Estados Unidos, o que, para o autor inglês, poderia levar os leitores a construírem interpretações preconceituosas ou condescendentes a respeito daquelas personagens.

Para Hardy, comentando uma crítica ao romance *The Return of the Native* em 1878, o objetivo do uso do dialeto “is intended to show mainly the character of the speakers, and only to give a general idea of their linguistic peculiarities” (2006: 392) e que o sentido da fala da personagem era “by far the chief concern where the aim is to depict the men and their natures rather than their dialect forms” (Ibid: 393). A crítica atual sobre a linguagem na obra de Hardy enfatiza as diferenças sociais que transparecem com o uso do dialeto. Raymond Chapman afirma que o uso dialetal pretendia “dar a impressão de como a fala de algumas personagens diferia da norma culta. [...] sugerir níveis de status na comunidade, de relacionamento e de respostas emotivas” (CHAPMAN, 1990: 113, minha tradução) e Patricia Ingham enfatiza o uso do dialeto como um marcador da condição social do falante em uma sociedade que dava extrema importância à divisão em classes sociais e numa época em que era preciso “corrigir” a fala à maneira do inglês londrino que, “desde o século XVI, era considerado um marcador de status superior” (Ibid: 43, minha tradução).

O romance *Tess of the D'Urbervilles* (1891) se mostra especialmente interessante para discutir a questão do uso e da tradução da variação linguística pelo fato de que o debate sobre a língua e as relações de poder vinculadas às suas diversas variantes é um dos temas que atravessa a obra. Logo no terceiro capítulo, o narrador expressa a tensão social entre as línguas em meio a um diálogo entre Tess e sua mãe, que é permeado pelo uso do dialeto. Abaixo, reproduzimos o diálogo e sua respectiva tradução, destacando em negrito as marcas dialetais no texto em inglês e, em português, as marcas que sinalizam o uso de uma variação linguística:

'Well, I'm glad you've come,' her mother said, as soon as the last note had passed out of her. 'I want to go and fetch your father; but what's **more'n** that, I want to tell **'ee** what have happened. Y'll be fess enough, my **poppet**, when **th'st** know!' (Mrs Durbeyfield habitually spoke the dialect; her daughter, who had passed the Sixth Standard in the National School under a London-trained mistress, spoke two languages: the dialect at home, more or less; ordinary English abroad and to persons of quality.)

'Since I've been away?' Tess asked.

'Ay!'

'Had it anything to do with father's making such a **mommet** of himself in **thik** carriage this afternoon? Why did **'er**? I felt inclined to sink into the ground with shame!'

'That **wer** all a part of the **larry**! We've been found to be the greatest gentlefolk in the whole county--reaching all back long before Oliver **Grumble**'s time--to the days of the Pagan Turks--with monuments, and vaults, and crests, and **'scutcheons**, and the Lord knows what all. In Saint Charles's days we **was** made Knights o' the Royal Oak, our real name being d'Urberville. ... Don't that make your bosom **plim**? 'Twas on this account that your father rode home in the **vlee**; not because he'd been drinking, as people supposed.' (HARDY, 2005: 27, grifo meu).

— Ah, foi bom **teres** chegado — disse a mãe, logo que silenciou a última nota. — Quero ir buscar teu pai. Mas o que quero mais é te contar o que aconteceu. Vais ficar **estatelada**, minha **bichinha**, quando souberes!

(A Sra. Durbeyfield falava ainda, habitualmente, no dialeto local; sua filha, que fizera o sexto grau da Escola Nacional, com uma professora formada em Londres, falava duas línguas: em casa, mais ou menos, o dialeto; fora de lá, e a pessoas de qualidade, o inglês castiço).

— Depois que saí? – perguntou Tess.

— Hã!

— Será por isso que pai hoje de tarde fez aquela cena toda na carruagem? Por que fêz isso? Eu tive vontade de afundar no chão, de vergonha!

— Aquilo tudo fazia parte do caso. Nós descobrimos que somos **a gente** mais importante deste condado todo, desde antes dos tempos de **Olivério Grumbel**, desde os dias dos turcos pagãos, com monumentos, mausoléus, armaduras, escudos e só Deus sabe o resto! No tempo de São Carlos, nós fomos feitos Cavaleiros do Carvalho Real, e o nosso nome de verdade é D'Urberville... Isso não te faz ficar toda **inchada**? Foi por causa disso que teu pai veio **p'ra** casa de carruagem; não é porque andou bebendo, como essa gente pensava. (HARDY, 1981 [1961]: 30-31, trad. Neil R. da Silva).

Em primeiro lugar, o comentário do narrador sobre a língua falada por Tess justifica o uso irregular do dialeto nas falas da personagem que, à medida que a história avança e Tess se distancia de suas origens, passa a estar mais de acordo com a norma padrão. Em segundo lugar, vemos que as marcas dialetais utilizadas por Hardy podem ser de ordem lexical, fonológica e morfossintática e que elas não impedem a comunicabilidade do assunto conversado entre mãe e filha, o qual, por sua vez, está

diretamente ligado à questão das relações de poder veiculadas pelo uso de línguas (como Hardy já àquela época chamava a variante padrão e a variante dialetal) diversas — elas discutem a recente descoberta do pai da família de que são descendentes de uma antiga família aristocrática que, num processo de decadência financeira e social, registrou esse movimento na própria transformação do nome da família de D’Urberville para Durbeyfield. Por último, a tradução de 1961 e republicada em 1981 de Neil R. da Silva apresenta neste trecho um raro momento de maior uso de um português não-padrão para sinalizar a variação linguística presente no texto de partida. Chama a atenção o fato de que Silva opta por usar a segunda pessoa do singular, uma prática já em desuso para grande parte dos falantes de português brasileiro na década de 1960, o que pode causar um distanciamento temporal ou uma elevação do registro da fala, a depender da interpretação do leitor. A variação linguística é sinalizada principalmente através do léxico — “estatelada”, “bichinha”, “a gente” (esta significando “família”), “inchada” —, mas também através de uma única marca fonológica — “p’ra”.

Outro ponto que chama a atenção é o aportuguesamento nesse trecho e em todo o romance de grande parte dos nomes históricos de pessoas e lugares, como “Olivério Grumbel” para “Oliver Grumble”, corruptela de Oliver Cromwell, “Saint Charles” provavelmente uma referência a “King Charles the Martyr” e não a São Carlos Borromeu — santo católico de origem italiana e nossa referência mais direta. Como nas traduções de *Great Expectations*, o uso da variação linguística é sinalizado na tradução, mas ocorre ainda de modo bem menos frequente do que aquele visto no texto de partida. E como é realmente bastante raro, ele se torna ainda mais inconsistente e de fraco efeito para a compreensão geral das questões de língua e poder tão importantes no romance.

Indícios que expliquem a estratégia empregada por Neil R. da Silva podem ser encontrados na nota do tradutor, ao final do prefácio de Hardy ao romance, em que lemos:

O tradutor sente-se no dever de advertir os leitores de que os erros propositais de sintaxe, assim como a indicação figurada da pronúncia defeituosa de certas palavras, em algumas falas das personagens do romance, não traduzem — nem poderiam traduzir — o colorido dialeto empregado pelo Autor nessas passagens; foram preferidos à forma correta apenas para dar uma pálida ideia do que é essa linguagem e, ao mesmo tempo, manter as distinções de nível cultural por elas indicadas pelo Romancista. (Silva in Hardy, 1981: 13)

Silva mostra-se consciente dos desafios postos à tradução pela variação dialetal empregada por Hardy e, como o mais comum à época era traduzir toda a linguagem do

texto de acordo com a norma padrão, o tradutor resolve justificar-se ao leitor. O que está por trás dessa justificativa é o receio de Silva de que sua tradução não seja considerada um bom texto, haja visto que, na visão tradicional, como aponta Berman, o que importa é a comunicabilidade de sentido, o que fica comprometido pelo uso de “erros propositais” e de “pronúncia defeituosa”.

Essas expressões também apontam para a questão dos “preconceitos linguísticos”, pois, de acordo com o nosso entendimento atual de variação linguística, conceitos como “erros”, “pronúncia defeituosa” e “forma correta” são hoje revistos segundo a ótica de serem diferentes opções de uso da língua, conforme a norma utilizada – culta, popular ou comum.²⁰ Além disso, o emprego no final da nota de “distinções de nível cultural” pode dar a entender que Hardy trata uma comunidade como tendo uma importância superior a outra, característica que o dialeto deixaria transparecer, quando, na verdade, o escritor questiona essa ideia de superioridade do inglês padrão e procura valorizar a cultura de Wessex.

O romance *The Well-Beloved* (1892/1897), o penúltimo escrito por Hardy, foi desconsiderado pelo próprio autor e pela crítica da época como uma obra menor, mas, no Brasil, contamos com duas traduções: uma de 1944 feita por Xavier Placer e republicada em 2006 pela Editora Itatiaia e a outra dos professores da UFPR Luís Bueno e Patrícia Cardoso, publicada em 2003 pela Editora Codex. Pelos dois momentos diversos de feitura dessas traduções, a discussão sobre a variação linguística se torna emblemática também de dois modos diferentes de abordar a questão.

Na tradução de Placer, não há uso de nenhum recurso que sinalize a variação linguística, predominantemente usada por personagens secundários, habitantes da península conhecida como Ilha de Slingers, na costa sul de Wessex. Além disso, Placer eleva o registro, deixando os diálogos mais formais com o uso de conjunções subordinativas, o uso dos pronomes de acordo com a norma padrão e uso do adjetivo antes do substantivo, por exemplo. Essas estratégias, assim como a decisão de aporuguesar os nomes das personagens e dos lugares, deixam transparecer as normas tradutórias da época, quando não era aceito, tanto por editores quanto leitores, variações linguísticas mais ousadas na língua escrita e quando se praticava uma maior domesticação em relação aos antropônimos e topônimos. Para ilustrar, segue abaixo um trecho comparativo com os textos em inglês e das duas traduções brasileiras:

20 Sobre essas distinções na linguagem, conforme as normas sociais, cf. PRETI, 2003: 30-37.

At a table covered with a white cloth a young woman stood putting tea-things away into a corner-cupboard. She was in all respects the Avice he had lost, the girl he had seen in the churchyard and had fancied to be the illusion of a dream. And though there was this time no doubt about her reality, the isolation of her position in the silent house lent her a curiously startling aspect. Divining the explanation he waited for footsteps, and in a few moments a quarryman passed him on his journey home. Pierston inquired of the man concerning the spectacle.

'Oh yes, sir; that's poor Mrs. Caro's only daughter, and it must be lonely for her there to-night, poor maid! Yes, **good-now; she's the very daps of her mother** – that's what everybody says.'

'But how does she come to be so lonely?'

'One of her brothers went to sea and was drowned, and **t'other** is in America.'

'They were quarryowners at one time?'

The quarryman '**pitched his nitch,**' and explained to the seeming stranger that there had been three families thereabouts in the stone trade, who had got much involved with each other in the last generation. They were the Bencombs, the Pierstons, and the Caros. (HARDY, 2000: 61-62)

Diante de uma mesa, coberta com toalha branca, uma jovem apanhava xícaras colocando-as num aparador ao lado. Era **o retrato vivo** de Avícia, e era sem dúvida ela que Jocelyn havia tomado no cemitério por uma ilusão de suas **lembranças**. E ainda que desta vez não houvesse dúvida quanto a sua realidade, o seu isolamento numa casa silenciosa emprestava à moça um estranho e surpreendente aspecto.

[--] Conjeturando a possível explicação do fato, deu [--] alguns passos por ali à espera, até que casualmente passou por ele um britador que voltava para casa e a quem se dirigiu, perguntando:

— É uma Caro, não?

— Sim, senhor. É a filha única da pobre viúva Caro e terá de passar as noites sozinha, coitada! [--] É **o retrato vivo da mãe**, toda a gente **o confirma**.

— Mas... Como ficou tão **abandonada**?

— É que um dos irmãos morreu afogado, **enquanto que** o outro embarcou para a América.

— Eles não eram proprietários de pedreiras?

Então o britador [--] explicou àquele que lhe pareceu um forasteiro que havia três famílias na ilha que [--] exploravam pedreiras na última geração:

os **Beucomb**, os Pierston e os **Caros**. (HARDY, 2006 [1944], p. 76. Trad. Xavier Placer)

Junto à mesa, coberta por uma toalha branca, uma jovem guardava apetrechos para o chá num armário de canto. Era, em todos os aspectos, a Avice que ele perdera, a garota vista no cemitério e que ele imaginara ser a ilusão de um sonho. E, embora desta vez não restassem dúvidas sobre a realidade da moça, o isolamento de sua posição na casa silenciosa dava a ela um aspecto curiosamente assustador. Já adivinhando qual seria a explicação, ele esperou uns passos se aproximarem, até que um trabalhador passou por ele a caminho de casa. Pierston indagou ao homem sobre aquele espetáculo.

— Sim, senhor. Aquela é a pobre filha única da senhora Caro e esta noite deve ser muito solitária para ela, pobre moça! Sim, **é bem verdade**; ela é a **cara da mãe** – é o que todo mundo diz.

— Mas como ela foi ficar tão sozinha?

— Um dos seus irmãos foi **pro** mar e se afogou, e o outro foi pra América.

— Eles já foram donos de pedreira algum dia?

O trabalhador “**arriou a trouxa**” e explicou ao aparente estrangeiro que por ali havia três famílias no negócio de pedras, que haviam se envolvido muito uma com a outra na última geração. Eram os Bencombs, os Pierstons e os Caros. (HARDY, 2003: 109-110. Trad Luís Bueno e Patrícia Cardoso)

Vemos que o uso do dialeto por Hardy é bem comedido, representado nesse trecho pelas palavras e expressões em negrito. Mesmo assim, a tradução de Placer como dito antes não propõe nenhuma representação da variação linguística, opta pelo uso da norma padrão e ainda homogeneiza a linguagem do narrador com a linguagem da personagem ao usar a mesma expressão “retrato vivo de” nessas duas ocasiões. Já o sinal [--] marca desvios ou omissões do texto de partida que ou mudam outras questões de estilo, como a paragrafação, ou omitem passagens com expressões dialetais ou não.

Em seu livro *A tradução literária*, Paulo Henriques Britto aponta que o movimento tradutório contemporâneo inclina-se para a produção de traduções mais estrangeirizantes, à medida em que há um maior reconhecimento dos direitos autorais dos escritores e em que os leitores exigem ter um contato autêntico com a cultura estrangeira (2012, p. 66). É exatamente isso que se percebe na tradução de Luís Bueno e Patrícia Cardoso que se valem de um uso não padrão do português e de marcas da oralidade para por em evidência a variação linguística tanto nos diálogos como na passagem narrativa final que apresenta uma expressão dialetal.

O fato de que apenas dois anos separam a publicação da tradução de Placer (1944) da tradução de Alceu Masson (1942) e de que tanto a tradução de Placer quanto a de Cosette de Alencar saíram pela editora Itatiaia nos põe, em primeiro lugar, a questão de que a não representação da variação linguística no texto traduzido não pode ser explicada somente pelo contexto das normas linguísticas da época. Assim como Placer, Masson exerce um grau elevado de intervenção na obra, alterando a paragrafação, acrescentando ou omitindo partes, mas o tradutor de Dickens opta por representar, ainda que comedido e em poucas ocasiões, a variação linguística e as marcas do idioleto. Em segundo lugar, Placer, assim como Alencar, publicaram suas traduções pela editora Itatiaia, que pode ter exercido alguma influência seja por meio da normatização dos textos, seja pela ausência de um trabalho editorial e de revisão mais acurado.

No geral, por meio da análise das traduções de Dickens e de Hardy, é perceptível a tendência a favor de uma maior representação da variação linguística no texto traduzido nos anos mais recentes, ainda que isto não esteja plenamente estabelecido como prática tradutória e editorial. Analisamos aqui traduções de 2003 (Bueno e Cardoso), 2006 (Lehman) e 2012 (Goettems; Britto) e não é possível encontrar um denominador comum quanto à posição desses tradutores frente à questão da tradução da multiplicidade de vozes dos romances em tela, assim como não foi possível nas traduções da década de 1940.

Podemos pensar que, além de termos agora um contexto mais receptivo ao uso não padrão da linguagem, fatores como o status do tradutor e a casa editorial também influenciam bastante o resultado final da tradução. Britto, tradutor premiado e dos mais experientes, que goza de uma liberdade para traduzir por causa de seu currículo e notoriedade, e Bueno e Cardoso, que publicaram numa editora menor e realizaram um projeto de pesquisa para apresentar uma edição com prefácio, mapa e notas sobre o texto, puderam propor em suas traduções um uso mais constante, sistemático e pensado da variação linguística. Projetos mais comerciais, porém, como os de Lehman e Goettems, se atêm, em graus variados, a essa questão estilística fundamental do texto de partida, mostrando que a questão da patronagem, isto é, de quem paga pela tradução também exerce grande influência no modo como as traduções são feitas. No caso da editoria Itatiaia, poderíamos dizer, que uma de suas normas seria a não tradução da variação linguística, ainda que ela tenha sido contemplada por Neil R. da Silva, num

momento de visibilidade do tradutor que se expressou em nota e na tradução, mesmo que reduzidamente.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BERMAN, Antoine. *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo*. Trad. Andréia Guerini, Marie-Hélène C. Torres e Mauri Furlan. 2. ed. Tubarão: Copiart; Florianópolis: PGET/UFSC, 2013.

BRITTO, Paulo Henriques. *A tradução literária*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

CHAPMAN, Raymod. *Forms of Speech in Victorian Fiction*. 2 ed. New York: Routledge, 2014.

_____. *The language of Thomas Hardy*. Basingstoke: Macmillan, 1990.

DICKENS, Charles. *As Grandes Esperanças*. Tradução de Cosette de Alencar, Belo Horizonte: Itatiaia, 1966. Coleção Sempreviva; v. 2.

_____. *Grandes Esperanças*. Tradução de Alceu Masson. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1966 [1942].

_____. *Grandes Esperanças*. Tradução de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Penguin Companhia, 2012.

_____. *Grandes Esperanças*. Tradução de Doris Goettems. São Paulo: Landmark, 2012.

_____. *Grandes Esperanças*. Tradução de José Eduardo Moretzsohn, São Paulo: Abril, 2010 [1982]. Clássicos Abril Coleções; v. 33.

_____. *Grandes Esperanças*. Tradução de Daniel R. Lehmann. São Paulo: Martin Claret, 2006.

_____. *Great Expectations*. Oxford: Oxford UP, 2008.

HARDY, Thomas. *A bem-amada: esboço de um temperamento*. Trad., introdução e notas de Luís Bueno e Patrícia Cardoso. São Paulo: Conex, 2003.

_____. *A bem-amada: esboço de um temperamento*. Trad. e nota do tradutor de Xavier Placer. Belo Horizonte: Itatiaia, 2006 [1944].

_____. Letter to the *Spectator*, 15 October 1881. Disponível em: <http://archive.spectator.co.uk/article/15th-october-1881/16/papers-of-the-manchester-literary-club>. Acesso em: 20 abril 2015.

_____. *Tess of the D'Urbervilles*. New York: Oxford World's Classics, 2005.

HARDY. *Tess*. Trad. Neil R. da Silva. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981.

_____. Hardy's letter to the Athenaeum. In: *The Return of the Native*. Phillip Mallett (Ed.). New York: Norton, 2006.

_____. *The Well-Beloved* with *The Pursuit of the Well-Beloved (1892)*. Ware: Wordsworth Editions, 2000.

INGHAM, Patricia. *Thomas Hardy*. Oxford: Oxford UP, 2003. (Authors in Context).

PAGE, Norman. *Speech in the English Novel*. 2 ed. London: Macmillan, 1988.

PRETI, Dino. *Sociolinguística: os níveis de fala: um estudo sociolinguístico do diálogo na literatura brasileira*. 9. ed. 1. reimpr. São Paulo: Edusp, 2003.

