
Traduzindo a *gauchesca*: a tradução brasileira de *Don Segundo Sombra*¹

Vinicius Martins²

Resumo: A representação literária do espaço, personagens e dialeto rural constituiu uma das características mais marcantes da *gauchesca*. Por se tratarem de traços geográficos, sociais, situacionais e culturais muito próprios e que podem vir a ser diferentes das encontradas em qualquer outra língua, a tradução desses marcadores culturais estaria diante de problemas para os quais seria necessário empregar uma variedade de técnicas tradutórias que, a nosso ver, merecem uma investigação mais detalhada. Assim, este artigo tem como tema o estudo da tradução da representação literária do dialeto rural no romance *Don Segundo Sombra* (1926) do escritor argentino Ricardo Güiraldes para o português.

Palavras-chave: literatura *gauchesca*; tradução dialetal; marcadores culturais.

Abstract: The literary representation of space, character and rural dialect was one of the most striking features of gauchesque literature. Since this literature encompasses very unique geographical, social, cultural and situational features and these may be different from those found in any other language, the translation of these cultural markers would face problems for which it would be necessary to employ a variety of translation techniques that, in our view, deserve a more detailed investigation. Thus, this article theme is the translation study into Portuguese of literary representation of rural dialect in the novel *Don Segundo Sombra* (1926) written by Argentine Ricardo Güiraldes.

Keywords: gauchesque literature; dialect translation; cultural markers.

1 O texto deste artigo é extraído a partir da minha dissertação de mestrado (MARTINS, 2013).

2 Mestrado na área de Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – Universidade de São Paulo. Apoio CAPES. E-mail: martins.vi@ig.com.br.

A tradução de marcadores culturais

Uma das discussões relevantes a respeito da tradução do romance regionalista se refere aos *marcadores culturais*, que são parcialmente definidos por Aubert (2006) como segue:

(...) traços que remetem a conjuntos de valores, de padrões comportamentais, lingüísticos e extralingüísticos que, tanto quanto os traços pertinentes fonológicos, gramaticais e semânticos, individualizam e caracterizam ou tipificam determinado complexo língua/cultura em relação a outras línguas/culturas, próximas ou distantes (por qualquer critério de proximidade ou distância que se queira adotar). (AUBERT 2006: 24)

O autor ainda amplia a definição para considerar marcas específicas em determinado complexo língua/cultura que adquirem outro sentido quando transpostas para outro complexo língua/cultura, sendo possível até uma ausência de sentido. No geral, tais marcas referem-se à “dimensão referencial das línguas”, como a ecologia e as culturas material, social, religiosa e ideológica. Portanto, os marcadores dialetais podem se manifestar na estrutura linguística e no repertório cultural da comunidade em questão.

A tradução dos marcadores culturais representa um problema porque em muitos casos, principalmente levando-se em conta o par linguístico/cultural com que se trabalha, a particularidade desses marcadores não encontrará correspondência satisfatória entre texto fonte e meta, podendo implicar na “admissão da inviabilidade intrínseca ou a relativização profunda do ato tradutório” (AUBERT 2006: 25). Previsivelmente, os marcadores culturais são especialmente abundantes na literatura de corte regionalista.

Na procura de uma identidade própria latino-americana, o *regionalismo* visava, segundo Rama (1982a), conservar e exaltar os elementos do passado que contribuíram para a singularização da nação, rechaçando as inovações estrangeiras e o cosmopolitismo. Com esse propósito é que o romance regionalista realçava o componente *tradição*.

Em um primeiro momento, esses ideais foram bem-sucedidos nas cidades, quando estas ainda eram dominadas pela população migrante de cultura rural. Contudo, assim que as vanguardas europeias começaram a ecoar também nas áreas urbanas da América Latina, o regionalismo foi paulatinamente perdendo espaço para as estéticas modernizadoras. Porém, não foi completamente substituído pelos movimentos vanguardistas, pois perdeu durante e mesmo depois destes. Isso aconteceu porque alguns escritores regionalistas rejeitaram participar da quase inevitável disputa com o vanguardismo e o realismo-crítico. Em vez disso, transportaram algumas das características dessas escolas para o gênero. Apesar dessa

apropriação, o regionalismo não se permitia confundir com os demais por sua característica principal e intrínseca de acentuar as singularidades culturais.

Arias (1994) aponta como característica fundamental da literatura de corte regionalista a existência concomitante de três segmentos sociais:

(...) o que aparece tematizado na própria obra (campesinato, com suas variantes do tipo: *gaúcho*, *seringueiros*, etc.); o segmento ao qual está destinado o texto literário (segmentos populares urbanos) e o segmento de onde provém o escritor (geralmente pequena burguesia intelectual urbana).³ (ARIAS 1994: 763)

A partir dessa esquematização, o autor conclui que os romancistas sociais não escreviam sobre sua própria classe e possuíam pouco conhecimento dos grupos minoritários que retratavam em seus livros, o que gerava uma mitificação, idealização e produção de arquétipos de difícil percepção pelos seus leitores devido a própria natureza do regionalismo que, contrariamente ao fantástico, faz uso de uma verossimilhança bastante vívida. Contudo, não copia a realidade, mas elabora “uma nova realidade literária que funciona como alegoria diante da ‘verdadeira’ realidade histórico-social, diante da sociedade referencial, e que a partir do plano alegórico inaugura uma nova mitologia de caráter estritamente literário” (ARIAS 1994: 776).

O grande obstáculo enfrentado pelo autor regionalista é criar uma empatia entre o leitor citadino e a personagem pobre das áreas rurais. O sentimento que se origina na maioria das vezes de uma identificação das partes, deverá ser alcançado no regionalismo por meio da diferença. Isso exigirá do escritor, como coloca Leite (1995: 157), “tornar verossímil a fala do outro de classe e de cultura” de forma que, com o auxílio da arte, o leitor consiga abandonar seus preconceitos, respeitar e compreender o outro como se este fora um dos seus.

Nesse sentido, Rama (1982a) distingue duas fases do regionalismo, com base no tratamento da linguagem. A primeira faz uso de dois tipos diferentes de linguagem: a língua literária culta, herdada do “modernismo” (equivalente ao parnasianismo no sistema literário brasileiro), e o registro dialetal, sobretudo nas personagens rurais. A partir das observações de Rama, podemos notar neste primeiro período uma incongruência entre o projeto de uma literatura regionalista e as obras do gênero:

Essa língua, como já observou Rosenblat, está colocada em um segundo nível, separada da língua culta e “modernista” que ainda é usada pelos narradores e até condenada dentro das mesmas obras: são as lições que Santos Luzardo não cessa

3 Tradução nossa. Aproveitamos para registrar que todas as citações em língua estrangeira foram traduzidas por nós, salvo as extraídas de obras já traduzidas. Nesse caso, o tradutor é indicado nas Referências bibliográficas.

de ensinar à Marisela em *Doña Bárbara*; o uso de aspas estigmatizadoras para as vozes americanas que aparecem no texto, prática que vinha desde os primeiros românticos (Echeverría) e a adoção de glossários no apêndice dos romances, pelo fato de serem termos não registrados no Dicionário da Real Academia Espanhola. Essas soluções literárias se caracterizam pela sua ambiguidade linguística que é reflexo fiel da estrutura social e do lugar superior que dentro dela ocupa o escritor. Se este se aproxima dos extratos inferiores, não deixa de confirmar linguisticamente seu lugar mais elevado, devido a sua educação e conhecimento das normas idiomáticas, que o distanciam do baixo povo. (RAMA 1982a: 40-41)

Assim, os dados colhidos por diversos autores a partir de uma pesquisa séria são apresentados como um material exótico a ser apreciado à distância pelo “homem urbano civilizado”. Perde-se, portanto, o potencial social e humanizador da obra. Para uma melhor análise dessa corrente literária seria necessário “ultrapassar o critério conteudístico e levar em conta o modo de formar, observando como certas obras, para além do assunto regional, buscam harmonizar tema e estilo, matéria-prima e técnica” (LEITE 1994: 668).

Apenas a partir dos anos 1960 surgem autores capazes de promover uma unificação linguística do texto literário regionalista, como aponta Rama (1982a: 41):

Reduzem visivelmente o campo dos dialetismos e dos termos estritamente americanos, ignorando a fonografia da fala popular, compensando com uma confiante utilização da fala americana própria do escritor. Vale lembrar que se evita o uso de glossários, estimando que as palavras regionais transmitam seu significado dentro do contexto linguístico mesmo para quem não as conhece, e ainda se encurta a distância entre a língua do narrador-escritor e a das personagens, por julgar que o uso dessa dualidade linguística rompe o critério de unidade artística da obra. No caso de personagens que utilizam alguma das línguas autóctones americanas, há uma preocupação com encontrar uma equivalência dentro do espanhol, forjando uma língua artificial e literária (Arguedas, Roa Bastos, Manuel Scorza) que, sem quebrar o tom unitário da obra, permite registrar uma diferença no idioma.

Exatamente por ilustrar o que há de mais particular dentro de um país, as obras regionalistas representarão ambientes e tipos bastante diferentes, levando em conta a nação onde elas se desenvolveram (em alguns casos, como no Brasil, poderá até mesmo apresentar essa diferença dentro do próprio país), e também se formarão em contextos político-sociais diversos. Contudo, o que nos permite abarcá-las dentro do gênero são suas características em comum, por mais díspares que possam ser as culturas de seus autores.

A obra literária regionalista tem sido definida como “qualquer livro que, intencionalmente ou não, traduza peculiaridades locais”⁴, definição que alguns tentam explicitar enumerando tais peculiaridades (“costumes, credences, superstições, modismo”) e vinculando-as a uma área do país (...) a tendência que se denominou regionalista em literatura vincula-se a obras que expressam regiões rurais e nelas situam suas ações e personagens, procurando expressar suas peculiaridades lingüísticas. (LEITE 1995: 155)

No entanto, é importante destacar que a extensa descrição do espaço, da qual não escapa o nome exato das árvores, flores, pássaros, rios e montanhas, não tem necessariamente o intuito de localizar uma determinada região geográfica. O espaço citado literariamente por meio das imagens, sonoridade, ritmo e pelo modo de falar das personagens não tem a função de remeter o leitor a uma cópia ou reflexo fotográfico da região, mas sim de se internalizar à ficção e existir em razão desta. A descrição está presente muito mais para estruturar o texto literário do que para indicar um espaço exterior a este.

Tais características nos levaram a questionar como eram as traduções de romances regionalistas, que têm grande parte de seu prestígio literário devido à forma como trabalham e empregam linguagem, paisagens e tipos humanos. A nosso ver, o tradutor de um romance regionalista, ao traduzir as variantes dialetais das personagens para um dialeto padrão ou neutro, descaracterizaria consideravelmente a obra original, já que o dialeto também transmite informação, fazendo parte do sentido do texto. Desta forma, concluímos que um estudo de como as variantes dialetais eram traduzidas na prática em um romance regionalista seria especialmente interessante, já que os tradutores desse tipo de obra literária eram os que se viam mais significativamente diante dos impasses envolvidos nesse problema de tradução.

Com esse intuito, nos propusemos observar a tradução do dialeto *gaucho* no romance regionalista *Don Segundo Sombra* (1926), do escritor argentino Ricardo Güiraldes (1886-1927), para o português (*Dom Segundo Sombra* – 1997, tradução de Augusto Meyer). Objetivamos verificar quais foram as técnicas⁵ utilizadas pelo tradutor para representar o dialeto *gaucho* que permeia grande parte do romance de Güiraldes e, partindo dessa investigação, tentar responder que tipos de efeitos semânticos as técnicas tradutórias utilizadas produzem no texto meta e que tipos de vantagens ou de empecilhos a natureza da língua portuguesa oferece para a tradução dialetal no caso dessa obra.

4 A definição é de Lúcia Miguel Pereira em *História da literatura brasileira, prosa de ficção de 1870 a 1920* (Rio de Janeiro, José Olympio/MEC, 1973), p. 179.

5 O termo *técnica* é empregado nesta dissertação segundo a definição de HurtadoAlbir (2001: 308): “Procedimento, visível no resultado da tradução, utilizado para conseguir a equivalência tradutória nas microunidades textuais; as técnicas são catalogadas em comparação com o original”.

No entanto, antes de esboçarmos nossas conclusões iremos apresentar um breve histórico da *gauchesca* a fim de localizar nosso *corpus* e provar ao leitor nosso argumento de que o dialeto literário utilizado é de extrema importância para a valorização artístico-formal da obra e, portanto, deve ser levado em consideração na tradução desta.

A voz do gaúcho na literatura gauchesca

A literatura *gauchesca* nasce durante as batalhas contra o regime colonial espanhol pela independência, período sociopolítico conturbado na região do Rio da Prata. Faziam parte do movimento independentista índios charruas, escravos negros e os peões das fazendas que posteriormente começaram a articular suas opiniões.

A *gauchesca*, que tem como um de seus primeiros grandes poetas letrados Bartolomé Hidalgo (1788 – 1822), parte de uma tentativa de dar voz ao *gauchopop* meio do canto, da conversa e da narrativa, e vai ganhando os jornais, onde passa a defender e combater opiniões, a elogiar e a denegrir personalidades, em um discurso político quase sempre dividido entre os partidários do unitarismo e os federalistas, que por sua vez tomavam partido ou do projeto político e agrário de José Artigas (1764 – 1850) (como os procedimentos literários de Bartolomé Hidalgo) ou do sistema imposto por Juan Manuel de Rosas (1793 – 1877) (como os versos de Luis Pérez).

Romano (1994) afirma que a poesia *gauchesca* de caráter unitário, encabeçada por Hilário Ascasubi (1807 – 1875), é derivada dos federalistas (a quem esteve vinculada desde suas origens) e que, em muitos casos, tal poesia tinha como principal objetivo a filiação de um público rural e suburbano (camadas entusiasmadas do federalismo) ao partido. É somente em 1872, com o poema *Santos Vega o los mellizos de la flor*, que Ascasubi passa a escrever algo representativo do gênero *gauchesco* sem apresentar um conteúdo político-partidário.

Desde seu surgimento no início do século XIX até sua consolidação, a literatura *gauchescapassou* por três momentos definitivos: (1) os já mencionados acima períodos das lutas independentistas e confrontos partidários que tiveram Hidalgo e Ascasubi como seus principais representantes, (2) o momento em que, já desvincilhada de questões políticas e constituída como gênero, a *gauchesca* é parodiada, como em Estalisladel Campo (1834-1880) e (3) seu ápice em *Martin Fierro*, de José Hernández (1834-1886). Este último momento nos coloca diante de duas hipóteses discordantes. A primeira delas, sustentada por Josefina Ludmer, defende a ideia de que o gênero se inicia com os *Cielitos Patrióticos de la Revolución de Mayo*, de Hidalgo, e se encerra justamente com *Martín Fierro*. A segunda hipótese considera a continuação do gênero por meio de suas projeções na literatura *criolista*, sendo as principais delas *Juan Moreira* (1879-80), de Eduardo Gutiérrez (1851-1889), *El*

Payador (1913), de Leopoldo Lugones (1874-1938) e *Don Segundo Sombra* (1926), de Ricardo Güiraldes (1886-1927).

Segundo Ludmer (1988), o “espaço lógico do gênero *gauchesco*” possui uma dimensão histórica que ela posiciona entre a independência e a constituição definitiva do estado em 1880. Sendo assim, o gênero teria se iniciado na literatura independentista de Hidalgo e concluído com *La vuelta de Martín Fierro* (1879), pois essa obra marca o fim da voz do *gaucho* que se opõe “ao ‘delinquente’ e ao soldado da lei diferencial: como trabalhador” (Ibid.: 40), além de fazer referência, num claro retrospecto, a Hidalgo e aos inimigos de outrora que já não existiam mais para serem enfrentados pelo *gaucho*. Ludmer constata que, a partir de *La vuelta*, as obras dedicadas à *gauchesca* já passam a ser inseridas em outros gêneros, tais como o sainete, o grotesco, o tango, a milonga e finalmente os romances.

A delimitação do gênero defendida por Ludmer também se apoia no fato de que parte da crítica que se dedicou às diferenças entre a *Ida* e a *Vuelta de Martín Fierro* chamou atenção para a suposta mudança ideológica entre as duas metades da obra. Enquanto na *Ida* o poema apresenta uma denúncia social favorável ao *gaucho*, expondo as contradições entre a lei oral do campo e a lei escrita das cidades, na *Vuelta* Martín Fierro se transforma em um *gaucho* “pacífico e ordenado, que termina dando excelentes conselhos morais a seus filhos e enaltecendo o trabalho” (QUESADA⁶ 1902 apud GRAMUGLIO 1979: 3). Tal mudança seria fruto das alterações nas posições políticas de José Hernández durante os sete anos que separam um tomo do outro.

Se em 1862, quando é publicado a *Ida*, o autor é um opositor do governo de Sarmiento, ao publicar a *Vuelta*, em 1879, Hernández já ocupava as funções de deputado e senador da província de Buenos Aires. Gramuglio, no entanto, observa que, apesar das diferenças na construção de cada uma das partes, “a *Vuelta* não corrige nem contradiz à *Ida*, e que, por debaixo dessas diferenças, um mesmo núcleo ideológico-afetivo as atravessa e fornece à história, à peripécia, uma idêntica ‘intenção social’” (GRAMUGLIO 1979: 6). A denúncia às injustiças sofridas pelo *gaucho*, assim como os ideais liberais e democráticos, estão presentes na *Ida* e na *Vuelta*.

Enquanto na época de Hernández a esfera política e a literária se misturavam, nos anos de Güiraldes, um dos últimos autores da *gauchesca*, tais esferas se encontravam em campos distintos. Embora tratando do mesmo tema que seu antecessor, Güiraldes já pode gozar no século XX de autonomia literária. Não pretendemos ir além do que foi exposto acima sobre as polêmicas envolvendo as delimitações do gênero *gauchesco*: para o principal objetivo desta seção, que é discutir como a representação literária do dialeto rural chega a *Don Segundo Sombra* (1926) e sua relevância na obra, não é crucial situar o romance de Güiraldes dentro ou fora do gênero. O fato é que, como supracitado, a obra ainda se projeta a partir da *gau-*

6 QUESADA, Ernesto (1902). *El criollismo en la literatura argentina*. Buenos Aires.

chesca no que diz respeito ao espaço, à personagem e, no nosso objeto essencial, à representação literária da fala do *gaucho*.

Para Rama (1982b), a diferença entre a literatura *gauchesca* e suas ancestrais (a literatura popular em língua vernácula e a literatura folclórica) está sobretudo na própria concepção literária que envolvia o uso da linguagem, “parte central do projeto literário”, agora utilizada de maneira voluntária e racionalizada “para traduzir uma mensagem artística” (Ibid.: 31) que, da forma como foi estruturada pela burguesia intelectual, fornece a possibilidade de incorporar a produção rural em um processo social e situá-la dentro de uma classe. Contudo, Rama deixa claro que apesar das tentativas de recriar na escrita uma réplica do dialeto *gaucho*, trata-se de uma língua literária e não de uma transposição dialetal. Todavia, para o autor é justamente nisso que se encontra sua peculiaridade artística: “não se trata de imitar, mas sim de construir a língua da literatura, que nunca é a mesma que a utilizada por determinados segmentos da sociedade, embora se pretenda representá-los” (Ibid.: 189). Esse método citado pelo autor é o que Ives (1950: 137) define como “dialeto literário”:

Um dialeto literário é uma tentativa do autor de representar por meio da escrita uma fala que é marcada regionalmente, socialmente ou ambos. Sua representação pode consistir no simples uso de uma mudança ortográfica, como MUIÉ por “mulher”, ou no uso de uma palavra como “pandilheiro”; ou ele pode tentar uma exatidão científica representando todas particularidades gramaticais, léxicas e fonéticas que observou.

A língua que será empregada na literatura *gauchesca* é tida por Rama (1982b) como a primeira opção capital. O autor é contrário à definição da *gauchesca* pelo seu conteúdo (temas *gauchos*) e contrário à classificação dicotômica entre as obras que utilizam as formas linguísticas dialetais e as que trabalham com a língua culta. Segundo Rama, o gênero deve ser definido pela forma como a linguagem é empregada e não pelo tema tratado:

O que divide as águas é a língua e ela é, artisticamente, elemento mais classificador que os assuntos. Se atendêssemos a estes e não às formas artísticas, começando pela linguagem poética, acabaríamos por atribuir o rótulo de “nacional-rural” aos produtos mais díspares. O que aglutina e unifica essas produções em uma seção separada das demais obras literárias do mesmo período, o que lhes dá continuidade histórica e o que está na origem de suas excelências artísticas, é a língua popular utilizada. Por esses traços se classificaria como uma poesia dialetal (...) o suposto dialeto *gaucho* se comporta de forma diferente do modelo europeu, funcionando dentro de oposições que não são apenas linguísticas como também decididamente ideológicas e sociais. (p. 182)

Além disso, o autor responsabiliza a opção básica pela fala dialetal rio-platense pelo êxito dessa literatura.

A expressão de uma nova linguagem na América Latina, segundo Schwartz (1995), ultrapassava as barreiras do meramente artístico, atingindo conotações ideológicas. A intenção era se distanciar ao máximo do espanhol e do português peninsulares, dessa linguagem que remetia a um passado colonial, e procurar cada vez mais se aproximar de uma linguagem “intimamente associada à ideia de ‘país novo’ e de ‘homem novo’ americano” (Ibid.: 34).

A literatura *gauchesca* se torna o centro da polêmica nas discussões que giram em torno de uma língua verdadeiramente “argentina”. De um lado estavam os conservadores que pretendiam desenhar essa nova linguagem tendo como base as normas gramaticais da *Real Academia Española* e se manter distantes da fala *criolla* e da atmosfera pluridialetal que impregnava Buenos Aires entre o final do século XIX e começo do XX. Na outra margem, se posicionavam os mais nacionalistas que viam na *gauchesca* a expressão essencialmente argentina para se opor à Espanha.

Prieto (1988) observa que os imigrantes estrangeiros que enchiam as ruas de Buenos Aires nesse período aderiram ao gênero *criollo*, que se baseia no realismo para descrever ambiente e costume muito próprios das nações e grupos sociais da América Latina, inclusive o *gaucho*, se diferencia da *gauchesca* por esta focalizar especificamente o *gaucho*.⁷ Segundo o autor, o *criollismo* significava para eles “a forma imediata e visível de assimilação, a credencial de cidadania da qual podiam dispor para se integrarem com plenos direitos na crescente torrente da vida social” (Ibid.: 18-19), uma tentativa de se mostrarem menos estrangeiros e mais amigáveis diante de uma população cada vez menos tolerante aos constantes fluxos de imigração, “era também o veículo ideológico com o qual se afastava a possibilidade de sua integração pacífica a um corpo social bastante sensibilizado pelas mudanças” (Ibid.: 172). Interessante observar que a integração se dava exatamente por meio da linguagem, pois eles tentavam assimilar a fala do *gaucho*, o que deu origem a um socioleto ítalo-*criollo* prontamente reproduzido pelos atores circenses e por parte da literatura *criolla*.

Um dos maiores críticos dessa cultura era o sociólogo Ernesto Quesada (1858-1934), que considerava o *gauchesco*, ou seja, o conjunto de signos que devia dar representação simbólica ao camponês *criollo*, “uma superfície aglutinante de usos expressivos correspondentes a uma tipologia social tão diversa como estranha àquela que certa vez havia servido à caracterização do tipo *gaucho*” (PIETRO 1988: 172). A suposta artificialidade do tipo *gaucho* era o que sustentava a crítica de Quesada de que a “pseudo-*gauchesca*” não cumpria com os predicados para se tornar a literatura de expressão nacional dos argentinos, pois, contrariamente aos outros

7 Nesse trabalho os dois termos poderão aparecer como sinônimos, apenas adotaremos uma ou outra nomenclatura a fim de respeitar o que foi adotado pelos autores consultados.

personagens retratados na cultura popular, o *gaucho* já não correspondia mais a nenhum tipo social existente, enquanto os grupos representados pelo *cocoliche* (o imigrante italiano), o *orillero* (a população rural) e o *lunfardo* (população marginal) tinham uma presença efetiva na Buenos Aires da época.

Parkinson de Saz (1978: 34) nos dá uma pista para o contínuo interesse pela cultura *gauchesca* na Argentina do século XX, mesmo quando o estilo de vida *gaucho* já estava praticamente extinto:

Um dos fatores que contribuiu para a popularidade dos contos e romances *gauchescos* no começo do século XX foi a criação de numerosas sociedades nos arredores de Buenos Aires ou na capital, cujos sócios eram principalmente emigrantes que se vestiam como *gauchos*, imitavam seus costumes, faziam churrascos e repentes etc. Ao mesmo tempo, foram fundados vários jornais que tratavam de temas *gauchos*. Existiam sociedades semelhantes no Uruguai e os sócios, obviamente, formavam um público já disposto para uma literatura sobre temas *gauchos*.

A voz do gaucho em *Don Segundo Sombra*

Houve um declínio do gênero *criollo* com as constantes campanhas de alfabetização iniciadas já nas últimas décadas do século XIX, que caracterizaram a Argentina, já independente, um movimento na direção de uma literatura culta, em detrimento dos gêneros mais populares. Contudo, a partir da década de 1920, o *criollismo* ressurgiu graças a uma geração de escritores vanguardistas que consumia o gênero na mais tenra juventude e que percebia nele a possibilidade de uma literatura moderna e ao mesmo tempo nacional, como propunham as Vanguardas.

A obra de Güiraldes é considerada pela maior parte da crítica como a expressão máxima do *criollismo* argentino. Leopoldo Marechal⁸ (1925 apud SARLO 1997:241) o classifica como “a obra mais honrada já escrita até agora sobre o assunto”, visto que “o autor desterra este tipo de *gaucho* inapto, sanguinário e corrompido que foi vangloriado por uma má literatura popular”.⁹

Discorrendo sobre as características da fala argentina empregada na literatura de seu país, Borges (1928: 145) afirma que já não existe mais na contemporaneidade a naturalidade idiomática dos escritores de outrora (nos quais “O tom de sua escrita foi o da sua voz; sua boca não foi a contradição de sua mão.”).

8 MARECHAL, Leopoldo. *Luna de Enfrente*, de Jorge Luís Borges. *Martín Fierro*. N. 26, dezembro, 1925.

9 Marechal faz referência ao *moreirismo*, tendência iniciada pelo romance *gauchesco* Juan Moreira (1886) de Gutierrez que retrata o *gaucho* como um delinquente.

Duas deliberações opostas, a pseudo plebeia e a pseudo hispânica conduzem as escritas de agora. Aquele que não se vulgariza para escrever e se faz de peão de estância ou o foragido ou o valentão, procura se espanholar ou assume um espanhol etéreo, abstraído, internacional, sem possibilidade de pátria alguma. (BORGES 1928: 146)

Ainda assim, Borges ressalta duas exceções: Eduardo Schiaffino e Ricardo Güiraldes, seus contemporâneos que não contradizem voz e punho. No entanto, se Borges era um entusiasta da forma como Güiraldes empregava a linguagem, já não se pode afirmar o mesmo no que diz respeito a sua temática. Em seu clássico ensaio *El escritor argentino y la tradición* publicado poucos anos depois (1932), o autor censura as obras que, ainda no século XX, se norteiam a partir do léxico, temas e procedimentos da literatura *gauchesca* em nome da preservação e evocação de uma tradição argentina. Para Borges, a tradição argentina é toda a cultura ocidental, sendo o escritor capaz de lidar com qualquer temática sem que isso faça dele mais ou menos local. A evidência dessa afirmação pode ser percebida justamente em *Don Segundo Sombra* por se tratar de romance recebido como verdadeiramente nacional, mas produzido a partir de uma série de técnicas narrativas da literatura universal:

Agora quero falar de uma obra justamente ilustre que costuma ser invocada pelos nacionalistas. Refiro-me a *Don Segundo Sombra* de Güiraldes. Os nacionalistas nos dizem que *Don Segundo Sombra* é o tipo de livro nacional; mas se compararmos *Don Segundo Sombra* com as obras da tradição *gauchesca*, primeira coisa que notaremos são diferenças. *Don Segundo Sombra* abunda em metáforas de um tipo que nada tem a ver com a fala do campo, mas sim com as metáforas dos cenáculos contemporâneos de Montmartre. Quanto à fábula, à história, é fácil comprovar nela a influência do *Kim* de Kipling, cuja ação se situa na Índia e que foi escrito, por sua vez, sob a influência de *Huckleberry Finn* de Mark Twain, epepeia do Mississipi. Ao fazer esta observação não quero rebaixar o valor de *Don Segundo Sombra*, ao contrário, quero fazer ressaltar que para que tivéssemos esse livro foi necessário que Güiraldes recordasse a técnica poética dos cenáculos franceses de sua época, e a obra de Kipling que havia lido fazia muitos anos. Ou seja, Kipling, Mark Twain e as metáforas dos poetas franceses foram necessários para esse livro argentino, para esse livro que não é menos argentino, repito, por haver aceitado essas influências. (BORGES 1932: 133)

É interessante observar que Ricardo Güiraldes ocupa uma espécie de “não-lugar” na literatura argentina. Seu projeto de literatura com “cor-local”, que resultou em *Don Segundo Sombra*, foi bastante contemporâneo ao teor nacionalista que impregnou o meio artístico/literário argentino entre 1910 e 1930. Todavia, o autor ainda se relaciona com uma tradição literária oitocentista, de forma que sua obra

jamais poderia ser inserida dentro dos movimentos típicos do século XX, como as Vanguardas.

Retomando a leitura de Borges¹⁰ (1952 apud KIRKPATRICK 1988) da obra de Güiraldes, aquele não lê *Don Segundo Sombra* como um épico, mas sim como uma elegia. O épico registra e glorifica os atos de um herói fundador, o líder de um povo. Por outro lado, a elegia sugere um fim, uma perda. Neste caso, a perda de um estilo de vida dependente do gado e do *gaucho*, que nos anos 20, quando a obra foi realizada, já era visto como parte de um passado lendário. Por esta razão, Borges trata como falácia a comparação entre o *gaucho* Don Segundo e outros da *gauchesca* como Martín Fierro, Paulino Lucero, Santos Vega etc.¹¹ Enquanto estes são lidos a partir de uma perspectiva temporal do presente, Don Segundo já remete a um passado. O *gaucho* retratado por Güiraldes é uma imagem espiritual daqueles.

Como geralmente ocorre nos romances regionalistas, persiste uma distância, já apontada anteriormente, entre o discurso narrativo e os diálogos marcados pela fala regional e próximos dos relatos orais. *Don Segundo Sombra* ainda faria parte da primeira fase regionalista descrita por Rama, que visava separar a obra entre o registro culto ou padrão do narrador e o falar marcado das personagens rurais.

Contudo, uma análise mais detalhada de *Don Segundo Sombra*, principalmente no que diz respeito ao seu narrador, nos permite perceber uma série de nuances que tornam um pouco simplista sua categorização, por parte da crítica, como obra de registro duplo.

Lois (1988), por exemplo, observa que houve uma contínua tentativa por parte de Güiraldes de tentar estreitar o registro culto do narrador com o registro popular das personagens rurais. Assim, durante o processo de elaboração, foram eliminadas locuções latinas, expressões francesas e cultismos da fala do narrador e se evitou incluir na fala dos camponeses expressões de linguagem rural que constituíam usos esporádicos. Mesmo na leitura do texto final, podemos perceber algumas marcas da tentativa de Güiraldes de não deixar tão díspar a diferença na linguagem empregada pelo narrador e demais personagens, isso ocorre por meio do uso de uma fonética rural no discurso do narrador, que pode ser observada nas palavras *escarciador* (cap. XVI), por *escarceador*; *se arriaban* (cap. XVII), por *se arreaban*; e *bolié* (cap. XVII) por *boleé*.

Rodríguez-Alcalá (1988) rebate as críticas ao narrador culto e ao “*gaucho* falsificado” em *Don Segundo Sombra*, partindo da análise do próprio enredo da

10 BORGES, Jorge Luis. *Don Segundo Sombra*. *Sur*, n. 217-218, 1952.

11 Aqui Borges faz referência à crítica iniciada, dentre outros, por Paul Groussac e que persiste até a contemporaneidade em autores como Jorge Schwartz, por exemplo, de que *Don Segundo Sombra* retrata um *gaucho* idealizado e abstrato, enquanto *Martín Fierro* fala de um *gaucho* real e concreto, por denunciar as injustiças das quais sua classe social era vítima.

obra. Como examina o autor, Fabio Cáceres, o narrador de Güiraldes, relata sua adolescência quando já havia se tornado um fazendeiro rico e culto. Sua narração é típica dos provincianos cultos. Está refinada pela cultura, mas ainda marcada por regionalismos *gauchos* que “enlabios del narrador no tienen nada de falso” (Ibid.: 278). Rodríguez-Alcalá conclui citando Amado Alonso:

Em suma, Güiraldes procedeu em direção contrária da usual nestes casos: em vez de partir da língua literária e deformá-la até vesti-la de *gaucho*, partiu da língua dos *paisanos* – ou melhor, fazendeiros cultos – e a poliu e dignificou até lhe dar categoria artística. (RODRÍGUEZ-ALCALÁ 1988: 278)

Ainda sobre o narrador, fazemos aqui um paralelo entre Güiraldes e Graciliano Ramos, tomando por base a pesquisa realizada por Bueno (2006), que visava analisar os romances produzidos na década de 1930 no Brasil. Bueno nota uma importante diferença entre Jorge Amado e Graciliano Ramos na retratação do pobre. Enquanto o primeiro se define como um representante legítimo do povo que fala em seu nome, o segundo o vê como um outro, enigmático e impermeável. Embora não tenha trabalhado os pormenores desse impasse tão magistralmente quanto Graciliano Ramos, propomos que Güiraldes se aproxima mais de Graciliano Ramos que de Jorge Amado no que diz respeito a sua filiação com o objeto de seu romance.

Como já exposto, o intelectual escritor de romance dos anos 1920 e 30 não era oriundo das camadas mais baixas da população, ou seja, ao construir suas personagens estava retratando sempre um outro, o que causava grande problematização em escritores como Ramos e Carlos Lacerda:

O pudor de mexer com personagens miseráveis é bom testemunho do cuidado do artista em trabalhar com problemática tão complicada. Afinal, é possível fazer bom romance proletário sem, por um lado, abrir mão de um projeto de construir livros que não perdessem em profundidade, como afirmou Graciliano em sua resenha a *Suor*? E por outro: como não falsear, caindo no populismo ou no estereótipo, ao representar essa figura tão estranha ao intelectual? Enfim: como atravessar a enorme diferença social que há entre o intelectual e o proletário, entre o intelectual e a mulher, entre o intelectual e a criança, entre o intelectual e o lumpen – entre o intelectual e o outro? (BUENO 2006: 245)

Don Segundo Sombra ser narrado por Fabio, um fazendeiro culto que relembra suas aventuras da adolescência, imerso na cultura *gauchesca*, foi a forma que Güiraldes encontrou para amenizar essa problemática de classes. A preferência à narração em primeira pessoa, aliás, é outra semelhança entre *Don Segundo Sombra* e o romance de 30 no Brasil. Essa escolha substitui a observação pelo depoimento, o que, segundo Bueno (2006: 156), “privilegia o tom pessoal e possibilita, graças ao peso da memória na estruturação da narrativa, uma forma mais flexível, aberta

à fragmentação e à divagação”. O autor também observa que por meio da primeira pessoa “o narrador abre mão de uma posição tão arrogantemente superior à de suas personagens pobres, misturando-se a elas, de uma forma ou de outra, e renovando sua língua”.

Em seu intenso estudo filológico de *Don Segundo Sombra*, Lois (1988) esclarece que, embora a literatura tenha acompanhado a evolução da fala rural bonaerense, não se pode dizer (considerando as pesquisas sociolinguísticas atuais) que haja uma identificação entre o dialeto literário e o dialeto real. No entanto, as escolhas linguísticas empregadas por Güiraldes para a representação desse dialeto literário dialogam com a tradição *gauchesca*, visto que foram as mesmas utilizadas em obras anteriores (como *Martín Fierro*) e posteriores¹². A autora apresenta os seguintes marcadores:

- a) O uso da letra *h* para reproduzir os alofones aspirados do fonema /s/ diante de vogal inicial de palavra e certas variantes ocasionais do fonema /x/, que também se reduzem a uma aspiração (a realização [ahá] da interjeição ¡ajá!).
- b) O uso do apóstrofo para representar a elisão de uma vogal diante de outra (*p'atrás*), a queda da consoante da preposição *de* em posição intervocálica (*caña'edurazno*) e depois de transcrever com *h* uma aspiração de *s* diante de vogal inicial de palavra para indicar que não se trata de uma *h* muda.
- c) A queda de *d* intervocálica do sufixo *-ado* e da preposição *de*.
- d) A aférese *stá*.
- e) A apócope de *para, pa*.
- f) A sinérese com deslocamento de tonicidade *aura*.

Esperamos não ter deixado dúvidas da importância da expressão das peculiaridades linguísticas, por meio da criação de um dialeto literário, para as literaturas regionalistas, inclusive a *gauchesca*, servindo como forma de caracterizar no texto a presença de uma região (existente geograficamente ou não) e de um tipo social. Vimos que a expressão dessa linguagem forma parte intrínseca da localização das obras dentro do gênero e dela depende sua valorização artístico-formal, portanto, sustentaremos, em termos de análise de qualidade, que uma tradução não deveria ignorar característica tão importante como a linguagem usada nessas obras, o que aconteceria se passasse o discurso marcado no texto fonte para um dialeto padrão no texto meta.

12 Ainda que fora do gênero e literatura *gauchescos*, autores contemporâneos fazem uso das mesmas marcas quando querem representar o dialeto rural.

A tradução de *Don Segundo Sombra*

Apresentamos nesta seção a análise da tradução da obra de Ricardo Güiraldes para o português. Primeiramente, iremos fazer uma breve introdução ao texto fonte para que o leitor se familiarize com suas principais características de forma que possa perceber melhor as técnicas utilizadas pelo tradutor no texto meta. Dado o enfoque do presente artigo, ressaltaremos, tanto no texto fonte quanto meta, apenas os traços que dizem respeito a representação do dialeto rural no romance.

Don Segundo Sombra (1926)

Don Segundo Sombra é um relato das memórias do narrador-personagem sobre sua vida no pampa argentino desde a infância até a idade adulta. Separado da mãe, o protagonista vai morar com suas supostas tias, por quem tem pouco apreço, já que estas o castigam por sua natureza indisciplinada. Ele também recebe visitas esporádicas de seu protetor, o rico *Don Fábio Cáceres*.

Enfurecido com o tratamento autoritário das tias, o protagonista-narrador foge para um vilarejo vizinho e, no caminho da fuga, reencontra o *gaucho Don Segundo*, homem solitário, repleto de experiência e sabedoria popular e exímio domador de cavalos, que já havia impressionado o rapaz certa vez na taberna do povoado pela forma sagaz como agiu em uma discussão. Os dois passam a trabalhar juntos e *Don Segundo* apadrinha o rapaz e lhe ensina todas as artimanhas da vida e do trabalho no campo. A juventude do protagonista relata sua participação em bailes, brigas de galo e competições de peões, sempre com a intervenção de seu padrinho.

Um dia, enquanto trabalhavam em uma fazenda, o jovem recebe uma carta de seu povoado natal. Por meio desta, vem a seu conhecimento que seu nome real (até então desconhecido) é Fábio Cáceres, e que ele era filho do rico fazendeiro de mesmo nome que o protegia quando criança. Agora falecido, seu pai lhe deixara toda sua fortuna como herança.

Depois de um período de raiva no qual questionava a postura do pai com relação a sua mãe, Fábio é aconselhado por *Don Segundo* a aceitar a herança e regressar ao povoado, interrompendo dessa forma sua vida nômade de *gaucho*. Na propriedade herdada, Fábio conhece Raucho, filho do administrador da fazenda, e os dois começam uma duradoura amizade. Raucho se torna seu guia intelectual e lhe incute o amor pelos livros e pela cultura.

Em três anos, Fábio possui todos os conhecimentos de um fazendeiro experiente, mas *Don Segundo*, que sempre o ajudara nos afazeres da propriedade já não consegue mais viver em um mesmo lugar e decide dar continuidade a sua vida como *gaucho* livre.

Além das palavras que constroem uma cena rural (*pulperia, estância, chiripá, sulky, caballo, vaca* etc.), a obra é repleta de léxico próprio do espanhol falado na Argentina (argentinismos), na região do Rio da Prata, incluindo palavras de origem indígena (predominantemente quéchua e guarani: *opa, charqui, guasca...*) e vocábulos que, embora originários do espanhol peninsular, adquiriram um sentido e até mesmo grafia próprios no espanhol americano (*almacén, prolijo, relación...*). O autor também faz uso de aspas para diferenciar a linguagem vulgar (*mama, retarjo, guacho...*).

No romance, a representação do dialeto rural aparece marcada lexicalmente com o intuito de indicar o que seria a variação fonética na linguagem das personagens. Grande parte dessas formas já havia sido tradicionalmente utilizada na literatura *gauchesca*. As mais repetidas ao longo da obra são: a queda de *d* final (a) e intervocálica do sufixo *-ado* (b); a aférese *stá* (c); as trocas vocais, tanto de *e* por *i* (d), como de *o* por *e* (e); a ditongação de hiatos com consequente troca de tonicidade, tanto de *e* em *i* (f), como de *o* em *u* (g), e não hiatos (h); troca de vogal de ditongo, tanto de *e* em *a* (i), como de *e* em *i* (j); casos de monotongação (k); formação de hiatos (l); alterações consonantais, principalmente de *b* e *v* em *g* (m) e de *f* em *j* (n); uso da letra *h* para reproduzir os alofones aspirados do fonema /s/ diante de vogal inicial de palavra e certas variantes ocasionais do fonema /x/, que também se reduzem a uma aspiração (o); palavras utilizadas apenas no âmbito rural e vistas como antiquadas pelo falante argentino urbano (*ande, naides, mesma, ninguno...*).

a) – *Ju'é pucha – concluyó Pedro -, **usté** nos ha resultao un chancho que no da tocino.* (Cap. X: 69)

b) – *Andádecile algo a Juan Sosa – proponíame alguno -, que está **mamao**, allí, en el boliche.* (Cap. I: 4)

c) – ***Stán** muy amontonaos pa contarlos – reía Pedro Barrales.* (Cap. VII: 43)

d) – *Déjelo pa mañana – me ordenó sin bromas Valerio –, mire que tenemos que marchar y el trabajo no es **divirsión**.* (Cap. VII: 49)

e) *Y como ya se había hecho noche y el susto crece con la **escuridá**, ...* (Cap. XII: 82)

f) *Cuando quiera **peliar**, avíseme siquiera con unos tres días de anticipación.* (Cap. II: 13)

g) – ***Auradémela** mano.* (Cap. II: 15)

h) – *Écheme la tropilla pa este lao, que algún día, si la ocasión se **presienta**, le devolveré el servicio.* (Cap. XIX: 151)

i) *El paisanito de mi cuento **craiba**conseguir su suerte...* (Cap. XII: 86)

j) *Por esto jue que Miseria, al llegar a su rancho, vido más gente **riunida** que en una jagada'e taba. (Cap. XXI: 173)*

k) – **Pacencia**, nos dejaremos estar no más. (Cap. XVII: 129)

l) – ¡Mozo! – gritó Valerio -, si se me hace que ya lo veo atravesao sobre el recaio y con las nalgas p'arribapa que lah' **alivee** el fresco. (Cap. VII: 44)

m) – **Güendía**, Hermano – dije despacio. (Cap. VI: 38)

n) – Me pareció..., sí, señor..., y muy **juerte**. (Cap. II: 10)

o) – ¡Ese sí que **eh'un** hombre gaucho! (Cap. V: 32)

Os recursos sintáticos mais utilizados pelo autor para representar a fala rural são a elisão de uma vogal diante de outra, em especial na redução de *voy a* (a); a queda da consoante da preposição *de* em posição intervocálica (b); contrações nas quais são eliminadas vogal (c), consoante (b), vogal e consoante (d) e sílaba (e).

a) – ¡Cómo no me **vi'acordar**, preciosa! (Cap. VI: 42)

b) – Vos te has **juido'el** pueblo. (Cap. III: 20)

c) – **Hablá**, **m'hijo** – le dijo la madre. (Cap. XII: 82)

d) – ¡Mozo! – gritó Valerio -, si se me hace que ya lo veo atravesao sobre el recaio y con las nalgas **p'arribapa** que lah' **alivee** el fresco. (Cap. VII: 44)

e) – **Pol** lao Del lazo se desmontan los naciones – insistí. (Cap. XI: 73)

Ao longo do texto, encontram-se expressões associadas ao ambiente rural e à tradição *gauchesca* (a; b). Vão desde interjeições que expressam o estado de espírito das personagens (c) até imagens metafóricas (d) e comparativas (e) características da fala popular.

a) – No..., **formal**, alcanzáme un peso que vi' hacer una prueba. (Por lo digo formalmente, Cap. I: 5)

b) – ¿Lo conocés vos? – preguntó Don Pedro al tape Burgos, sin hacer caso de mi exclamación.

– De mentas, no más. **No ha de ser tan fiero el diablo como lo pintan**; (1) ¿quiere darme otra caña?

– ¡Hum! – prosiguió Don Pedro–, yo lo he visto más de una vez. Sabía venir por acá a hacer la tarde. **No ha de ser de arriar con las riendas**. (2) (1 – expressão proverbial para diminuir a periculosidade de alguém. 2 – expressão por *fácil de conducir, dócil*. Cap. II: 11)

(c) – **Ju’e pucha** – *concluyó Pedro -, usté nos ha resultao un chancho que no da tocino.* (Cap. X: 69)

(d) **Las sombras se estiraban** *sobre el campo, en desmesurada parodia.* (Cap. VII: 43)

(e) *el río, cuya corriente apenas perceptible hacía cerca mío un hoyuelo, como la risa en la mejilla tersa de un niño.* (Cap. X: 64)

Dom Segundo Sombra (1997) – A tradução de Augusto Meyer

Segundo a posição que defendemos ao longo deste artigo, dadas às dificuldades linguísticas e extralinguísticas inerentes à própria natureza da tradução dialetal, não seria sensato esperar que o tradutor encontrasse soluções que dessem conta da mesma quantidade de marcadores linguístico-culturais existentes no texto fonte e, muito menos, que esses marcadores estivessem, na tradução, presentes exatamente nas unidades linguísticas em que se apresentavam no texto fonte. Todavia, argumentamos que deveria haver uma tentativa, por parte do tradutor, de elucidar o leitor quanto à existência de uma linguagem não padrão/não neutra presente no texto.

Nesse sentido, apresentamos a seguir algumas características do texto meta que configuram a boa qualidade das correspondências alcançadas por meio de variadas técnicas utilizadas pelo tradutor, inclusive para transmitir ao leitor o tipo de linguagem distante da norma padrão utilizada pelas personagens. No geral, podemos afirmar que a tradução faz uso de uma marcação dialetal identificável em parte como do Rio Grande do Sul e em parte como do espanhol. Nesse último caso, consideraremos empréstimos do espanhol no texto meta as palavras sinalizadas pelo próprio tradutor como estrangeirismos por meio do uso de itálico.

No que se refere aos recursos lexicais, a procedência dos enunciatários aparece marcada, como supracitado, por meio de uma considerável quantidade de termos identificáveis como do Rio Grande do Sul (a-b) e pelo uso de empréstimos da língua fonte(c-d). Além disso, também observamos alguns termos que, embora talvez percebidos como estrangeirismos pela maior parte dos falantes do PB, são efetivamente usados no Rio Grande do Sul (e-q). O uso da metátese *cabrestebapor cabestreaba*, recuperada do texto fonte (r), a manutenção de nomes próprios em espanhol (s), a manutenção da adaptação fonética do nome *Walespara* o espanhol (t) e o uso de determinados sufixos que, associados às palavras onde foram anexados, causam a sensação de termos marcados em relação ao PB padrão/neutro (u-x).

a) Dom Fábio Cáceres veio buscar-me certa vez, perguntando-me se queria passear com ele pela sua **estância**. (Cap. I: 14)

b) Já não me envergonhava de entrar na pousada para conversar com os metidos, que se reuniam pela manhã e à tarde para uma partida de **tute** ou de truço. (Cap. I: 16)

c) Instigado por Gómez, da pousada, disse uma vez *castradão* ao carteiro Moreira, que me respondeu **guacho!**, com o que desconfiei de algum mistério em torno de mim também, mistério que ninguém me quis revelar. (Cap. I: 16)

d) De volta ao **pueblo**, conservei uma luminosa lembrança daquele passeio e chorei... (Cap. I: 15)

e) – Boas-tardes, senhores.

– “**Buenas**” – respondeu apenas Burgos. (Cap. II:22)

f) – **Bueno**. Avisarei o guri que vem todos os dias ao povo fazer mandaletes. Ele passa sempre por aqui. (Cap. II: 25)

g) – Bom – disse Dom Segundo sentando-se a uma mesa próxima –, traga uma sangria, e **gracias** pelo convite. (Cap. II: 25)

h) – És **malo!** – disse-lhe... (Cap. XVII: 152)

i) [...] Não fora uma **cobardia** o seu assanhamento em atropelar a um homem que acreditava inválido? (Cap. XIX: 167)

j) Como estivéssemos para chegar, começou a preocupar-me o vestuário. Nada havia mudado em minhas **pilchas**; só quis renovar meu **chiripá**, minhas botas, o **chambergo**, uma camisa e o lenço de pescoço, para estar em dia, isso sim, mas conservando meu traje de paisano. (Cap. XXVI: 228)

k) O **ginete**, que me pareceu enorme sob o **poncho** claro, reboleou a **guasca** do rebenque junto ao olho esquerdo do seu **redomão**; mas, como intentei dar um passo, o animal bufou como mula, abrindo-se em disparada solta. (Cap. II: 21)

l) **Donde** viste? (Cap. II: 22)

m) – Sim, **toca-lhe o chuço** agora, enquanto está meio assustado, porque, logo que tome confiança, talvez até contigo carregue. Não sabes que cria é esta. (Cap. III: 33)

n) – És **mui** pesado – disse Goyo. (Cap. IV: 39)

o) – Não vês que sou Filumena, tua mulher? E que, se continuas tragueando, esta noite, tão bem entres em casa nessa bebedeira, vou te zarpar de bunda no charco dos patos pra que te passe a **borracheira**. (Cap. I: 17)

p) Ali encontrei meu batará, pousado ainda na mão de seu dono, que o acariciava distraidamente, **charlando** com um grupo sobre as vicissitudes da **peleia**. (Cap. XIII: 110)

q) – São dois pingos que **hai que ver**, amigo, que **hai que ver**. (Cap. XX: 174)

r) – Apressado por deixar o *pueblo*, pus-me a galopar. O petiço que levava de tiro **cabresteava** muito bem. (Cap. III: 32)

s) O garçom saudou-nos com um sorriso de cumplicidade, que não chegamos a compreender. Talvez lhe parecesse uma excessiva “cavalerada” para dois paisanos isto de almoçar na **Fonda del Polo**. (Cap. XIII: 104)

t) – [...] A vez passada, quando era redomão, trazia eu umas vacas por conta de um inglês **Guales**. (Cap. XIV: 117)

u) – Se eu fosse pescador como tu, gostaria de fisgar um bagre barroso bem **grandote**. (Cap. II: 25)

v) – Se é apuradaço – replicou Pedro Barrales... (Cap. VIII: 65)

(w) – Não – voltou a interromper o velhinho – se é sabidaço pra o retruque. (Cap. VIII: 66)

(x)– Veja, senhor, não é por me gabar, mas tenho uns pingos algo buenaços. Esse em que ando é um dos mais melhorzitos e corajudos pro esbarrão... (Cap. XIV: 117).

No nível sintático, destacamos o uso de pronomes clíticos emprestados da língua fonte:

a) – Boas-tardes – disse a voz aguda, fácil de reconhecer. – Como **le** vai, Dom Pedro? (Cap. II: 24)

b) – Pensei que **lo** tinhas posto. (Cap. V: 45)

Ao longo do texto, observamos a manutenção das expressões próprias do âmbito rural (a-b), interjeições e expressões muito próximas da língua fonte (c-j) e permanência de versos na língua fonte (k-l):

a) – Conheces? – perguntou Dom Pedro ao índio Burgos, sem fazer caso da minha exclamação.

– De ouvir falar, no mais. **Não há de ser tão feio quanto o diabo como lo pintam**; quer me dar outra canha?

– Hum! – prosseguiu Don Pedro. – Já lo vi mais de uma vez. Costumava vir até cá passar a tarde. **Não há de ser de arriar com as rédeas**. (Cap. II: 23)

b) Tive tempo de pensar no meio da minha sanha: “**Quanto mais te apures, melhor te vais quebrar**”. (Cap. XVII: 151)

c) – **Cué-pucha!** – arrematou Pedro –, esse aí nos saiu um porco sem toucinho. (Cap. X: 83)

d)– **Bah!** Não se faça de mais tonto do que é. Conte aquela do graxaim com o inglês e a viúva estancieira. (Cap. XII: 93)

e) – **Gran puta!** – disse, e aquilo me soou bem, embora eu não fosse de palavrões.

– Esta praia saiu-me como beijo de comissário. (Cap. XVI: 136)

f) – **La pucha!** – disse ao ruivo – Que porraço!... que lhe apertou a perna e le fez dar contra o chão com todo o corpo. (Cap. XVII: 142)

g) Comadreja detivera-se ante a queda de Garúa. Duas vezes tentou atirar-se no caranguejal, para vencê-lo **a lo bruto**... (Cap. XV: 123)

h) – Na areia molhada da Praia, dura como tábuas, corríamos **a la louca**. (Cap. XVI: 135)

i) [...] uns por quebraduras soldadas **a la cria**, outros pelas bicheiras que lhes haviam roído as carnes, deixando amplas cicatrizes. (Cap. XVI: 138)

j) [...] E arrancou contra mim **a la bruta**. (Cap. XVII: 151)

*k) Sólo una escalerita de amor me falta,
Sólo una escalerita de amor me falta,
Para llegar al cielo, mi vida, de tu garganta. (Cap. XI: 89)*

*l) De amores me estás hablando, yo de amores nada sé;
Pero si en amor sos sabio, se me hace que aprenderé. (Cap. XI: 90)*

Uma importante falha de correspondência encontrada na tradução no que diz respeito aos níveis de formalidade é a abundância de pronomes clíticos (átonos, de complemento direto e indireto), principalmente quando em posição de ênclise, em determinados trechos. Visto que no PB o uso desses pronomes em tal posição marca norma culta (e predominantemente escrita), sua presença deixa a fala de algumas personagens com um tom mais formal do que efetivamente possuem no texto fonte.

a) – [...] **Lembra-te** que o comissário não gosta de paus-d’água e pode mandar te aquecerem o lombo, como da vez passada. (Cap. I: 17)

b) – Sim, **toca-lhe** o chuço agora, enquanto está meio assustado, porque, logo que tome confiança, talvez até contigo carregue. (Cap. III: 33)

c) *Moço – gritou Valério -, me parece que já **lhe** vejo atravessado sobre os arreios e de bunda pra cima pra **aliviar-se** ao fresco!* (Cap. VII: 58)

Outra falha de correspondência no nível da formalidade ocorre em certa passagem em decorrência de um fator lexical que altera um recurso textual. O autor faz uso do discurso indireto livre dentro da fala do narrador para retomar os dizeres de uma das personagens. Na tradução, contudo, há troca de uma das palavras usadas pela personagem (*bunda*) no discurso indireto livre do narrador (*nádegas*). A troca de um termo vulgar na fala da personagem por um mais neutro no discurso do narrador configura uma falha na correspondência textual principalmente por prejudicar as constantes tentativas do autor, já apontadas anteriormente, de tentar diminuir as diferenças de registro entre narrador e personagens.

(TF, Cap. V: 33):

– *Vamoh’a ver lo que decís cuando **elrecao te dentre a lonjjar las nalgas**.*

– *Vamoh’a ver – contesté seguro de mí mismo.*

*La botaratada es una ayuda porque, una vez hecho el gesto, se esfuerza uno en acallar todo pensamiento sincero. Ya está tomada la actitud y no queda más que hacer “pata ancha”. Pero la ausencia del público corrige luego las resoluciones tomadas arbitrariamente, de suerte que cuando quedé solo púseme, a pensar mío, a consultar las posibilidades de sostener mi gallardía. ¿Cómo hablaría, en efecto, cuando “**el recao me dentrara a lonjjar las nalgas**”? [...]*

(TM, cap. V: 46):

– *Vamos ver – que vais dizer quando os **arreios começarem a te lonquear a bunda**.*

– *Vamos ver, respondi confiante em mim mesmo.*

*A fanfarronada é uma ajuda porque, escapado o gesto, torna-se necessário abafar todo pensamento sincero. Já foi tomada a atitude e não resta senão o fincapé. Mas a ausência de público corrige logo as resoluções tomadas afoitamente, de sorte que quando fiquei só pus-me, desgosto, a consultar as possibilidades de sustentar minha galhardia. Como falaria, efetivamente, quando os “**arreios comessem a lonquear-me as nádegas**”? [...]*

Ao mesmo tempo, o tradutor se vale de algumas técnicas para marcar no texto meta a coloquialidade expressa no texto fonte, como por exemplo a aférese *stá(a)*, o uso do diminutivo (b-e), o pronome clítico antecedendo o verbo em começo de frase, de uso comum no PB falado (f-g) e o uso de contrações (h):

a) – Bom, **‘stáái** – rematou o homem, fazendo soar sobre o balcão umas moedas de níquel. (Cap. II: 22)

- b) – Então, me dá licença pra comer? Em **seguidinha** me vou. (Cap. III: 33)
- c) – **Agorinha**. (Cap. VI: 53)
- d) – Sim – acentuou gravemente Valério -, pra começar, **toditos** somos bons. (Cap. VII: 58)
- e) – Haja bem! Também eu seria de **acazito** enquanto tu também fosse. (Cap. XVIII: 157)
- f) – **Me** está parecendo que sim. (Cap. II: 25)
- g) – **Te** comprometo? Que figura... e vais trabalhar? (Cap. III: 33)
- h) – A vez passada – contou Pedro -, quando fomos de viagem **pra** Las Heras, lembrás-te Horácio?, levávamos de novato a Venero Luna. Só vendo o barulho que fazia aquele cristão. Puro florear-se no meio da animalada. Tinha uma garganta de trombone de banda. E **dê-le pra cá**, e **dê-le pra lá**, aos gritos: “Fora, boi; fora, boi”. Mas, quando já levávamos cinco dias de tropeada, lhe foi baixando a crista. Na chegada já quase nem se mexia: “**ora ‘oi, ora ‘oi**”, dizia como rezando; e, de tão magro e sumido, me dava ganas de atá-lo nos tentos. (Cap. VII: 58)

Considerações finais

Ao longo deste artigo, nos mostramos contrários ao tipo de tradução que translada as marcas dialetais para o dialeto padrão ou neutro, por defendermos que a tradução de um falar marcado no texto fonte para uma linguagem neutra ou padrão no texto meta privaria o leitor de informações essenciais a respeito da personagem, tempo e espaço daquele e, como também já apontamos, no caso de gêneros em que a representação dialetal é característica definidora, poderia até descaracterizar a obra.

O fato é que não existe solução fácil no que diz respeito à tradução de marcadores culturais e que talvez seja praticamente impossível fazer formulações gerais acerca de um melhor método a ser utilizado, sendo necessário analisar caso a caso e buscar soluções específicas, inclusive tendo em conta a finalidade específica da tradução em questão. Em determinadas situações, por exemplo, é possível que a opção pela variante padrão ou neutra possa até ser a melhor.

No entanto, algo que pode ser postulado e que se aplica a todas as tentativas de tradução dialetal é a inevitável não correspondência exata no texto meta, visto que este não será capaz, pela própria natureza do problema, de recuperar o sentido de origem geográfica das marcas dialetais do texto fonte e suas implicações semânticas para os leitores da cultura fonte, nem mesmo por meio da compensação. A própria crítica de tradução deve levar essa problemática em conta no momento

da avaliação e, segundo o que defendemos, esperar uma “suavização” das marcas dialetais no texto meta.

No caso da tradução avaliada neste estudo, entendemos que ela se aproxima de um dialeto marcado e tido pelo tradutor como equivalente na língua meta, fazendo uso de uma variante mais semelhante ao português falado no sul do Brasil, de onde o tradutor, Augusto Meyer é oriundo. A opção pelo tratamento “tu” e um conjunto de escolhas lexicais apontam nesse sentido. É interessante observar como Meyer se aproveita da semelhança linguística existente entre o PB e o espanhol, e mais especificamente entre Rio Grande do Sul e a região rio-platense, para suas técnicas tradutórias, tais como o uso de empréstimos lexicais e morfológicos que pareciam ser compreensíveis para um leitor brasileiro médio, ainda que identificados como pertencentes a uma língua estrangeira. A semelhança entre PB e espanhol também nos ajuda a responder a uma questão colocada no princípio deste trabalho, a respeito das supostas vantagens ou empecilhos da língua portuguesa. A técnica empregada pelo tradutor só foi possível pela “diferenciação dialetal amena” existente no Brasil, isto é, as diferenças nas falas regionais localizam-se, em geral, nas áreas da fonética, da fonologia e do léxico. Isso permite, em maior ou menor grau, a inteligibilidade mútua entre os brasileiros, ao contrário do que ocorre em outros países, como Itália e Alemanha, por exemplo. Sendo assim, a língua portuguesa oferece uma considerável vantagem nesse caso.

Além da língua, outra condição facilitadora da técnica empregada por Meyer foi o fato de que o Rio Grande do Sul e a região do pampa argentino fazem parte do que Ángel Rama denominou “regiões culturais”:

Essas regiões também podem abranger diversos países contíguos ou recortar, dentro deles, áreas com características comuns, estabelecendo assim um mapa cujas fronteiras não se encaixam com a dos países independentes. Esse segundo mapa latino-americano é mais verdadeiro do que o oficial, cujas fronteiras foram, na melhor das hipóteses, determinadas pelas velhas divisões administrativas da Colônia e, em um montante não inferior, pelas vicissitudes da vida política, nacional ou internacional. Neste segundo mapa, o estado do Rio Grande do Sul, brasileiro, mostra vínculos maiores com o Uruguai ou com a região pampeana argentina do que com o Mato Grosso ou o Nordeste de seu próprio país; (...) (RAMA 1982a: 68)

O dialeto literário de que fez uso o tradutor de *Don Segundo Sombra* não dialoga com nenhum outro dialeto do sistema literário brasileiro, mas sim com o próprio dialeto literário da *gauchesca*, isto é, busca aproximação com o sistema literário da língua fonte, o que, novamente, só é possível pelas similaridades linguísticas e culturais dos espaços onde se situam os textos fonte e meta.

Obviamente que também não podemos ignorar a distância temporal de mais de setenta anos que separa os dois textos e tudo o que esse período significou em

termos de inovações literárias para o sistema da tradução. As técnicas utilizadas na tradução de Augusto Meyer apenas se concretizaram e foram aceitas por sua comunidade porque durante o período em questão a língua usada na literatura foi experimentada e inovada por uma série de outros autores, como, por exemplo, João Guimarães Rosa (1908-1967) e João Cabral de Melo Neto (1920-1999).

Apesar de todas as problemáticas já levantadas envolvendo a tradução dialetal, estimamos que o tradutor de *Don Segundo Sombra* consegue realizar o que se espera de uma tradução com essas características: (1) indicar ao leitor que a personagem produz uma variante marcada dialetalmente como não padrão, nem tampouco neutra; (2) fazer escolhas de marcas dialetais que não causam a descaracterização das personagens; e (3) respeitar em sua maior parte o texto fonte, no que se refere ao gênero e linguagem. Claro está, como já foi apontado, que houve algumas falhas de correspondência com relação ao registro (pela elevação do grau de formalidade), mas de maneira geral podemos considerar uma tradução bastante satisfatória.

Também ressaltamos novamente a importância da representação dialetal para manter o diálogo com a literatura *gauchesca*. Ao não ignorar tal característica, o tradutor foi capaz de unir equivalência textual e correspondência formal, valorizando o aspecto artístico da obra.

Dado que a solução de Meyer para o dialeto em *Don Segundo Sombra* na tradução para o PB só é possibilitada pelo contínuo dialetal e cultural tão peculiar entre o sul do Brasil e o pampa argentino, uma questão interessante para futuras pesquisas sobre a tradução do dialeto nessa obra seria observar como lidaram com essas marcas dialetais os que fizeram a tradução desse romance de Güiraldes para línguas mais distantes e culturas não contíguas, como no caso das traduções para o inglês e para o francês.

Referências bibliográficas

ARIAS, Arturo. La novela social: entre la autenticidad del subdesarrollo y la falacia de la racionalidad conceptual. In: PIZARRO, Ana (Org.). *América Latina: palabra, literatura e cultura: emancipação do discurso*. São Paulo: Memorial, 1994, v. 2, 757-786.

AUBERT, Francis Henrik. Indagações acerca dos marcadores culturais na tradução. *Revista de Estudos Orientais*, n. 5, 2006, 23-36. Disponível em:

<<http://www.letrasorientais.fflch.usp.br>>. (07/07/2013).

BORGES, Jorge Luis. El idioma de los argentinos (1928). In: _____. *El idioma de los argentinos*. Buenos Aires: Seix Barral, 1994, 135-150.

_____. El escritor argentino y la tradición (1932). In: _____. *Discusión*. Madrid, Alianza Editorial; Buenos Aires: Emecé Editores, 1964, 128-137.

BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30*. Campinas, SP: Editora da Unicamp; São Paulo: EDUSP, 2006.

GRAMUGLIO, María Teresa. Continuidad entre la Ida y la Vuelta de 'Martin Fierro'. *Punto de Vista*, Buenos Aires, Año 2, n. 7, nov. 1979, 3-6.

HURTADO ALBIR, Amparo. *Traducción y Traductología*. Madrid: Cátedra, 2001.

IVES, Summer. A theory of literary dialect. *Tulane studies in English*, New Orleans: Tulane University Press, v. 2, 1950, 137-182.

KIRKPATRICK, Gwen. The legacy of *Don Segundo Sombra*. In: GÜIRALDES, Ricardo. *Don Segundo Sombra*. Edición crítica, Coord. Paul Verdevoye. Madrid; Paris; Cidade do México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima, ALLCAXX, 1988 (2. ed. 1996), 477-490.

LEITE, Lígia Chiappini Moraes. Velha praga? Regionalismo literário brasileiro. In: PIZARRO, Ana (org.). *América Latina: palavra, literatura e cultura: emancipação do discurso*. São Paulo: Memorial, v. 2, 1994, 665-702.

_____. Do beco ao belo: dez teses sobre o regionalismo na literatura. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 15, 1995, 153-159.

LOIS, Élida. Estudio filológico preliminar. In: GÜIRALDES, Ricardo. *Don Segundo Sombra*. Edición crítica, Coord. Paul Verdevoye. Madrid; Paris; Cidade do México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima, ALLCAXX, 1988 (2. ed. 1996), XXIII-LXIII.

LUDMER, Josefina. *El género gauchesco*. Un tratado sobre la patria. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1988.

PARKINSON DE SAZ, Sara. El gaucho en la vida y literatura argentina. In: GÜIRALDES, Ricardo. *Don Segundo Sombra*. 13 ed. Madrid: Cátedra, 1978 (13. ed. 2009), 29-39.

PRIETO, Adolfo. *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1988.

RAMA, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI, 1982a.

_____. *Los gauchipolíticos rioplatenses*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1982b.

RODRIGUEZ-ALCALÁ, Hugo. Destinos. In: GÜIRALDES, Ricardo. *Don Segundo Sombra*. Edición crítica, Coord. Paul Verdevoye. Madrid; Paris; Cidade do México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima, ALLCAXX, 1988 (2. ed. 1996), 271-285.

ROMANO, Eduardo. Originalidad americana de la poesía gauchesca. Su vinculación con los caudillos federales rioplatenses. In: PIZARRO, Ana (Org.). *América Latina: palavra, literatura e cultura: emancipação do discurso*. São Paulo: Memorial, v. 2, 1994, 127-159.

SARLO, Beatriz. Vanguardia y criollismo: la aventura de Martín Fierro. In: ALTAMIRANO, Carlos; SARLO, Beatriz. *Ensayos Argentinos: de Sarmiento a la vanguardia*. Barcelona: Ariel, 1997.

SCHWARTZ, Jorge. Lenguajes utópicos. "Nwestraortografiabangwardista": tradición y ruptura en los proyectos lingüísticos de los años veinte. In: PIZARRO, Ana (Org.). *América Latina: palavra, literatura e cultura: vanguarda e modernidade*. São Paulo: Memorial, v. 3, 1995, 31-55.