

UNIVERSIDADE DE LISBOA

FACULDADE DE LETRAS



**Tradutologia e análise de “The Adventures of  
Huckleberry Finn”: do inglês para o português  
brasileiro**

Mira Georgia Zagorova

Dissertação orientada pelo Professor Doutor Mário Avelar, especialmente  
elaborada para a obtenção do grau de Mestre em Estudos Ingleses e  
Americanos

LISBOA

2021







*Aos meus queridos pais,  
pelo apoio incondicional.*







## Resumo da dissertação

Este trabalho insere-se no âmbito do curso de Mestrado em Estudos Ingleses e Americanos e tem como principal objetivo examinar a obra *As aventuras de Huckleberry Finn* de Mark Twain, um dos maiores e mais marcantes autores norte-americanos, cuja obra foi notória pela presença de vários dialetos. Deste modo, ao longo desta dissertação examino o modo como a mesma foi redigida pelo autor e como foi seguidamente transposta para o português do Brasil por meio de duas traduções de *As aventuras de Huckleberry Finn*, a primeira datada de 1934, por Monteiro Lobato, e a outra de 2011, por Maura Ribeiro Sardinha, face ao original em inglês.

A comparação destas duas traduções, tendo sempre como base fundamental a obra original em inglês, visa examinar as semelhanças, diferenças e problemáticas existentes na língua portuguesa face à língua de partida, que adicionalmente apresenta diferentes registos linguísticos característicos das diferentes classes sociais que habitavam o Sul dos Estados Unidos da América no século XIX.

Além dos aspetos puramente linguísticos, que são sem dúvida alguma de grande relevância para entender o romance, a obra original, bem como as duas traduções em português são exploradas de um ponto de vista social e cultural, considerando em especial a importância da reprodução dialetal no que toca à construção das identidades culturais e da dinâmica presentes no livro. Será igualmente realizada uma análise aprofundada da obra original, tendo em atenção os aspetos estruturais e estilísticos que a formam, bem como a importância da obra para a literatura americana.

**Palavras-chave:** Tradução; Literatura Norte-Americana; Inglês Americano; Português Brasileiro; Mark Twain.

## Abstract

This dissertation was developed within the English and American Studies Masters course and its main goal is to provide an examination of the novel “Adventures of Huckleberry Finn” by one of the most prominent North-American authors – Mark Twain -, whose work is known by the presence of several dialects. Therefore, throughout this dissertation I will examine the process of transposal from the source language – English -, to the target language – Brazilian Portuguese-, based on two selected translations of “Adventures of Huckleberry Finn” that will be analyzed in the light of the original work. The first translation is by Monteiro Lobato - published in 1934 -, and the second being a more recent one - published in 2011 -, by Maura Ribeiro Sardinha.

The comparative study of these two translations and their relation to the original text in English intends to examine the similarities, differences and problematics that exist in the Portuguese language, through these two representative examples of the Brazilian variant. Besides the purely linguistic issues, which are of an undoubted relevance, it will also be carried out an analysis that will not only allow us to explore these two translations from a sociocultural point of view, as well as understand the importance of the reproduction of dialects upon building a character’s cultural identity, as well as creating a narrative dynamic. Finally yet importantly, it will be carried out an in depth research and discussion of the structural and stylistic aspects that shape the book, and its importance in the light of American literature.

**Key-words:** Translation; North-American Literature; American English; Brazilian Portuguese; Mark Twain.

## Índice

Resumo da dissertação .....	I
Abstract.....	II
Agradecimentos.....	VII
1. Introdução à tradução de obras literárias: um pouco de teoria.....	1
2. Mark Twain: Um rapaz do Mississippi.....	7
2.1 História e contextualização .....	8
2.2 O progresso de Mark Twain: de <i>Tom Sawyer</i> a <i>Huckleberry Finn</i> , rumo a uma nova e mais ousada linguagem.....	10
2.3 Publicação e recepção de <i>Huckleberry Finn</i> nos EUA.....	15
2.4 Além da análise linguística: a ousada poética e crítica sutil de Mark Twain; uma perspectiva humanista.....	18
2.5 A grandiosidade de <i>Huckleberry Finn</i> e a perspectiva americana.....	22
3. Os tradutores.....	35
3.1 Monteiro Lobato .....	35
3.2 Tradução e recepção de <i>Huckleberry Finn</i> no Brasil.....	38
3.3 A tradução de Maura Ribeiro Sardinha.....	41
3.4 O texto original e as traduções de Monteiro Lobato e Maura Ribeiro Sardinha, lado a lado.....	45
4. Análise da linguagem: os dialetos em <i>Huckleberry Finn</i> .....	52
4.1 A linguagem <i>white trash</i> .....	63
4.2 <i>Blackness</i> e a linguagem <i>nigger</i> .....	65
5. Considerações finais.....	70
Referências Bibliográficas.....	74







## **Agradecimentos**

À minha mãe, pela sabedoria e amor, por ser a minha melhor amiga e conselheira, por acreditar em mim quando eu não o fazia e ajudar-me sempre a superar os obstáculos. Ao meu pai, por ser um exemplo de força para mim. Pelo apoio incondicional, sem o qual nunca teria conseguido ter as oportunidades que tive e continuo a ter, e sem o qual não seria metade do que sou. À minha irmã, por me lembrar que o mais importante na vida é a família e cuidarmos uns dos outros. Ao meu namorado, pela imensa ajuda na investigação, por todo o apoio moral e motivação.

Ao meu orientador, Professor Dr. Mário Avelar, que se dispôs a apoiar-me nesta jornada da pesquisa académica. Por ter aceitado orientar-me e por todas as sugestões e prontidão em ajudar. Pelas suas aulas de Literatura Americana, no primeiro ano do Mestrado em Estudos Ingleses e Americanos, que me inspiraram e incentivaram a escolher o tema deste trabalho.

À professora Ana Mendes, pela disponibilidade e amizade. Pelas aulas de Cultura Visual ao longo do primeiro ano do Mestrado, que me permitiram, no contexto de turma, investigar e debater temas de peso do ponto de vista social e que sem dúvida foram úteis na elaboração de alguns dos capítulos que fazem parte deste trabalho.

Aos maravilhosos colegas que conheci ao longo desta jornada, muitos dos quais nunca imaginei se tornarem amigos para a vida. Obrigada pela entreaajuda, cumplicidade e apoio.

Quanto a estes últimos anos, apenas posso dizer que nunca imaginei ter de realizar os meus estudos em tão estranhos tempos, como foram os que se sucederam ao início da pandemia.

Apesar de todas as dificuldades, estou grata por tudo a todos os que se mantiveram a meu lado e de alguma forma me ajudaram.



## **1. Introdução à tradução de obras literárias: um pouco de teoria**

A tradução, seja o próprio processo, isto é, a passagem de uma língua para outra ou considerando o objeto produzido, seja de que tipo for, tem-se encontrado, durante muito tempo numa situação paradoxal, tal e como irá certamente concordar o estudioso e especialista em tradução de obras literárias francês Yves Chevrel. Apesar da indispensabilidade da tradução na vida de modo geral – e de ser praticada desde a antiguidade, tendo uma enorme importância para as sociedades humanas que utilizavam diferentes línguas, durante os mais variados períodos históricos, e que tinham a necessidade de comunicar -, a tradução foi muitas vezes considerada uma atividade abandonada aos mediadores, que defendiam como o seu principal objetivo a reiteração exata do texto original para o da língua de chegada (Chevrel, 2006:50).

Na realidade, e mais ainda no que diz respeito à tradução de obras literárias, traduzir é muito mais do que uma passagem direta e literal de uma palavra para outra, ou de uma definição para a diretamente equivalente. Isto porque a tradução engloba também os aspetos culturais das línguas de origem e de chegada, o que por si só torna o processo tradutório num processo criativo.

### ***Translation studies ou Traductologie?***

“Too many controversies over the past quarter century have been caused by a failure to stipulate what researchers meant by a word, and sometimes this was a word that referred to the very object of their research.”

(Paradis, 2004: 7)

Tal como explica Michel Paradis na sua obra *A Neurolinguistic Theory of Bilingualism*, por vezes, a maioria dos desentendimentos na área académica surgem simplesmente pela falta de justificação do emprego de um dado termo ou expressão. Assim, para esclarecer quaisquer questões acerca da etimologia

referente à área de estudo tradutológica, será feita uma breve síntese do surgimento e história dos principais termos que lhe estão associados.

Primeiramente, é importante realçar o quão recente é o termo *traductology*, ou mais precisamente, do termo *traductologie*, já que este neologismo apareceu pela primeira vez em 1968 na língua francesa graças a três especialistas de ciências da linguagem belgas - Goffin, Hurbin e Van der Merschen - com uma publicação intitulada *La terminologie multilingue et la syntagmatique comparée*, na revista *Babel*. Seguidamente, nos anos 70, o tradutor francês Jean-René Ladmiral desenvolveu as investigações de Goffin, Hurbin e Van der Merschen, o que ajudou a estabelecer o uso do termo nas áreas académicas francófonas. Etimologicamente, o termo *traductologie* provém da junção das palavras *traductio* do latim (tradução) e *logos* do grego antigo (ciência/estudo), tendo assim surgido uma nova palavra para denominar as ciências da tradução. Antes desta altura, a tradução não era considerada propriamente uma área de estudo autónoma, mas uma mera ferramenta de auxílio ao estudo das literaturas ou das áreas da linguística.

Assim, introduzido há pouco mais de cinco décadas, o neologismo *traductologie* e a disciplina que o mesmo engloba é sujeito a diferentes abordagens e frequentemente a causa de discordâncias. Apesar da fama de certos especialistas desta área, tais como o canadiano Brian Harris (que é comumente apontado como sendo o criador do termo em inglês *translatology*), e o francês René Ladmiral (ao qual é atribuído *traductologie*), o mérito é na realidade de três investigadores e terminologistas belgas: Roger Goffin, Pierre Hurbin e Jean-Marie Van der Merschen, que pela primeira vez mencionam a palavra nas suas publicações na revista *Babel* e em *Linguistica Antverpiensis*, ambas de 1968. Em 1971, na revista *Meta - Journal des traducteurs*, R. Goffin publica mais um artigo – intitulado “Pour une formation universitaire «sui generis» du traducteur” (em português: para uma formação universitária *sui generis* do tradutor) - em que aborda os temas da tradução e da sua terminologia, fazendo referência à obra *Introduction to Translation Theory* do célebre linguista russo Andrey Fyodorov, defendendo as

vantagens da imposição de um novo termo para a investigação, propondo não um, mas dois:

“L’heureuse découverte d’un terme approprié pourrait sans doute faciliter les progrès des recherches. En français, *traductologie* et *translatologie* sont des néologismes plus ou moins bien frappés...”

(Goffin, 1971: 59)

Então qual dos dois termos se viria a impor? Seria possível especular a resposta por observação da sua frequência de uso nas áreas acadêmicas. O que se observa nas línguas românicas é que *traductologie* acabou por ser preferido perante *translatologie*, talvez pela facilidade em transpor o termo para as diferentes línguas deste grupo, sem necessitar de grandes modificações: *tradutologia* (português), *traduttologia* (italiano), *traductología* (espanhol). Ao passo que *translatologie* foi mais utilizado especialmente em inglês, muito provavelmente pela proximidade do termo com a palavra *translation*. No entanto, e curiosamente, tem-se observado a substituição de *translatology*, termo muito divulgado pelo tradutor canadiano Brian Harris e presente nas suas investigações, e a preferência por *Translation Studies* em substituição (esta tendência está cada vez mais presente em diversas áreas de estudo: *English studies*, *feminist studies*, *social studies*).

O grande autor e tradutor francês Valéry Larbaud, cuja contribuição para o estudo das literaturas estrangeiras é reconhecida internacionalmente, conquistou um grande prestígio na área da tradução, em grande parte devido à publicação do livro *Sous l’invocation de Saint Jérôme*. Nele, Larbaud trata do processo tradutório, delineando uma ética na tradução e propondo elaborados conselhos práticos, que são até agora úteis aos tradutores.

Segundo Chevrel, o campo da tradução tem-se modificado de meados do século passado até à atualidade, particularmente devido aos dois seguintes fenómenos: o primeiro consiste no novo rumo que a investigação no âmbito da tradução está a tomar, o que se observa principalmente na Europa e na América; o segundo, que

na investigação de Chevrel se foca geralmente sobre o estudo da tradução na França, mas que pode aplicar-se de igual modo à situação que se observa na educação no Brasil e, em menor grau, em Portugal. Este segundo fenómeno está relacionado com a prática da leitura e estudo de obras estrangeiras em versões traduzidas, que se observa frequentemente nos programas educativos dos países em questão (Chevrel, 2006:50).

O estudioso não aponta os fenómenos acima com o intuito de retirar o devido mérito aos tradutores das obras que surgem nos diferentes programas educativos adotados pelas diferentes instituições e, pelo contrário, sublinha a importância de iniciar um estudo a partir da realidade da obra traduzida em questão, evitando estabelecer uma comparação constante entre o texto original e a tradução, afim de depreciar esta última. Com efeito, mesmo um público culto, em vários momentos históricos, não teria outra maneira (além de ser fluente na língua da versão original de uma obra) de ter acesso a muitas das obras-primas da literatura mundial a não ser que por meio de traduções dessas obras.

“Leur mérite commun est en tout cas de partir de la réalité de la traduction et de son insertion dans un projet lui-même dirigé vers un système d’accueil, et non de partir de l’original pour montrer (et stigmatiser) les insuffisances de l’œuvre traduite. C’est bien l’œuvre traduite qui est au cœur des investigations.”

(Chevrel, 2006:50)

Assim, se é a tradução que está no centro da investigação, isto implica necessariamente o delineamento de uma abordagem técnica. Surgem então as seguintes questões:

“À quelles conditions est-il possible de (faire) lire, de (faire) étudier une œuvre traduite? Disposons-nous d’expériences, d’outils permettant d’esquisser une méthodologie fiable? Les nouvelles recherches en traductologie apportent-elles des éléments utilisables?”

(Chevrel, 2006:50)

Para responder a estas questões, o estudioso francês começa por tomar em consideração a relevância da prática da localização no processo de tradução, que consiste na adaptação da obra que está a ser traduzida a um público específico, que é determinado através do espaço cultural que é definido na própria obra. E o que fazer se estivermos perante uma situação em que não se tem a certeza de que a obra que está a ser traduzida não se trata também ela de uma tradução? Esta questão surge frequentemente quando se trata de textos bíblicos. Por exemplo, consideremos os livros de Tobias e Judite, cujo texto está em grego antigo; será que o este texto não se trata de uma tradução de um outro texto original, que tenha sido redigido em hebraico ou em aramaico? Isto apenas nos permite questionar se existem ou não critérios que permitam se o texto que se está a traduzir se trata de uma obra original, ou de mais uma tradução (Chevrel, 2006:53).

“La prudence s’impose donc lorsqu’il s’agit de choisir une traduction. La première des précautions est de s’assurer que ceux qui vont la lire savent que c’est une traduction, donc le résultat d’une lecture, et que c’est l’écriture de cette lecture qui leur est proposée. ”

(Chevrel, 2006:53)

De facto, não é fácil proceder à avaliação de uma obra traduzida. No entanto, é possível chegar a algumas conclusões por meio de uma observação crítica que considere os *points de résistance* da língua de chegada, os quais serão mais fácil de determinar através de uma leitura repetida da tradução em questão; no fundo, tudo isto se relaciona com a estratégia de tradução de cada tradutor.

“Rappelons que ce travail s’opère sur l’œuvre traduite seule, œuvre dont on sait qu’elle est une traduction (ce qui signifie qu’elle recèle en elle une part *a priori* importante d’altérité), œuvre qu’on crédite, par hypothèse, d’une certaine poéticité. ”

(Chevrel, 2006:54)

Chevrel prossegue a sua investigação, citando a mais famosa obra de Antoine Berman, um dos mais proeminentes teóricos da tradução, *La traduction et la lettre ou l’auberge du lointain*, para ressaltar os aspetos mais importantes que um leitor

deve considerar ao ler uma tradução. Segundo Berman, este conjunto de aspetos ou *tendances déformantes* é aplicável a qualquer obra traduzida e permitem a formação de um sistema de deformação de textos que opera ao longo de toda a tradução (Berman, 1999:144). Berman definiu o texto da obra que se visa traduzir como tratando-se de um conjunto de dimensões desse texto que vai sendo exposto a uma série de deformações que acontecem no processo de passagem de uma língua para outra. Assim, Berman classifica estas deformações do seguinte modo:

- |   |   |
|---|---|
| “1) la rationalisation (syntaxe, ponctuation, abstraction);                                     | 8) la destruction des réseaux signifiants sous-jacents;   |
| 2) la clarification (explicitation, définition);  | 9) la destruction des systématismes textuels (types de phrases, constructions);                         |
| 3) l’allongement;   | 10) la destruction ou l’exotisation des réseaux langagiers vernaculaires (par des ajouts, par exemple); |
| 4) le couple antagoniste ennoblissement/vulgarisation (forme plus belle/langage populaire);     | 11) la destruction de locutions et d’idiotismes;  |
| 5) l’appauvrissement quantitatif (réduction des variétés de signifiants pour un même signifié); | 12) l’effacement des superpositions de langues (problèmes des dialectes).”                              |
| 6) l’homogénéisation;   |   |
| 7) la destruction des rythmes;  |   |

(Berman, 1999:49-68)

A lista acima suscitará sem dúvidas preocupações ao leitor, principalmente porque pressupõe uma enorme dedicação à leitura e uma atenção redobrada à mesma, exigindo um pensamento crítico face a qualquer aspeto que surja no texto, por mais óbvio ou implícito que seja.

Por fim, ainda a respeito da leitura de obras traduzidas, Chevrel realça a importância (e dificuldade) de reconhecer as nossas limitações enquanto leitores e de saber procurar ajuda para facilitar a análise da informação lida. Ademais, um leitor que saiba ser exigente face à leitura que faz de uma obra será certamente um leitor que se saberá colocar questões exigentes aos outros (Chevrel, 2006:57).

*Former des lecteurs d'œuvres littéraires en traduction : voilà, semble-t-il, une tâche aujourd'hui indispensable.*

(Chevrel, 2006:57)

## **2. Mark Twain: um rapaz do Mississippi**

Pseudónimo de Samuel Langhorne Clemens, “Mark Twain” é na verdade um termo náutico utilizado pelos comandantes dos famosos barcos a vapor que navegavam pelo rio Mississippi em meados do século XIX. Estas palavras, ou mais especificamente este grito, que denominava a segunda marca utilizada para caracterizar a medida de profundidade necessária para a passagem segura dos barcos a vapor (correspondente a duas braças ou 4,20 metros) – em que “mark” significava “marca”, e “twain” por sua vez “duas” – tornou-se no pseudónimo do célebre autor norte-americano.

O próprio Clemens, que trabalhou como aprendiz de capitão de barcos a vapor no Mississippi no ano de 1857, conseguiu passados dois anos a sua licença de capitão e começou a dirigir o barco *Alonzo Child*, em Nova Orleães. Clemens faz referência ao capitão do qual foi aprendiz para explicar a importância da expressão “Mark Twain” na navegação, com a qual opta por assinar as suas obras em *Life on the Mississippi*, que publica em 1883:

“The old gentleman was not of literary turn or capacity, but he used to jot down brief paragraphs of plain practical information about the river, and sign them 'Mark Twain' and give them to the 'New Orleans Picayune.' They related to the stage and condition of the river, and were accurate and valuable; (...)”

(Twain, 1883: 284)

Deste modo, Mark Twain passa a ser conhecido mundialmente com este nome principalmente como o autor de *Tom Sawyer* e *Huckleberry Finn*, sendo

frequentemente considerado um folhetinista infanto-juvenil, assemelhando-se neste aspeto a alguns grandes e pouco compreendidos clássicos da literatura, desde Miguel de Cervantes, a James Cooper, ou Daniel Defoe.

## **2.1 História e Contextualização**

Nascido na Florida, na pequena vila de Hannibal, no Missouri, junto às margens do rio Mississippi, para a qual a sua família se muda à procura de fortuna, Samuel Langhorne Clemens passa uma infância pouco estudiosa, mas rica em experiências. Próximo da fronteira do Velho Sul dos Estados Unidos, Clemens pertence ao mundo dos escravagistas; tinha apenas catorze anos quando pelas terras do Velho Oeste aparecem os primeiros garimpeiros de ouro, no que viria a ser a grande Febre do Ouro (*Gold Rush*).

O futuro autor começa inicialmente por trabalhar como tipógrafo, fazendo também algum trabalho jornalístico e escrevendo para as rúbricas humorísticas de pequenos jornais rurais. Tal era a sua paixão pelo rio junto ao qual tinha crescido, que Clemens aprende o ofício de capitão, acabando por dirigir vários barcos a vapor sobre o Mississippi. No entanto, com o eclodir da Guerra Civil Americana, em 1861, a sua carreira náutica é interrompida abruptamente.

Mark Twain não participa na guerra e muda-se para as montanhas do Nevada. A partir de 1861, dedica-se à exploração mineira em Virginia City, mas, sem sucesso, Twain decide dedicar-se ao jornalismo. Após os seus vários esforços em Virginia City, São Francisco e no Havai, Mark Twain decide tentar a sua sorte na Costa Leste, em Nova Iorque, onde tem um grande sucesso nacional com a publicação do *short story* denominado “The Celebrated Jumping Frog of Calaveras County”, no jornal *Saturday Press*.

Porém, a sua grande estreia na literatura internacional dá-se em 1869 com a publicação do livro de crónicas humorísticas *Innocents Abroad*, inspirado nas suas

viagens à Europa do Mediterrâneo e ao Médio Oriente, no qual faz uma abordagem muito satírica de uma peregrinação à Terra Santa.

Simultaneamente mais romanesco e menos ingénuo do que as suas personagens, de regresso das suas viagens, Twain casa-se com uma herdeira de Nova Inglaterra, o que lhe permite sustentar a sua carreira enquanto homem das letras.

Passando grande parte do seu tempo entre a Europa e a América e vivendo ora períodos de prosperidade financeira, ora de dificuldades, Twain conquista grandes sucessos e consegue impor-se enquanto escritor. Mesmo assim, passou por momentos marcados por amargas desilusões, especialmente aquando da falência da sua editora *Charles L. Webster and Company*, o que obrigou o autor a voltar a escrever para outras editoras, como inicialmente, além de participar frequentemente em conferências para recuperar financeiramente.

As difíceis perdas de um filho ainda bebé, mais tarde da sua filha mais velha, bem como a da sua esposa, cobriram de luto a vida do autor, no qual o público sempre viu uma espécie de contador de histórias divertidas. Passou os seus últimos anos como misantropo.

Mark Twain morreu em Redding, Connecticut, em 1910 aos 74 anos de idade.

## 2.2 O progresso de Mark Twain: de *Tom Sawyer* a *Huckleberry Finn*, rumo a uma nova e mais ousada linguagem

Em 1990, após a descoberta de metade do manuscrito de *The Adventures of Huckleberry Finn* num celeiro em Los Angeles (esta descoberta é retratada na reedição de *Adventures of Huckleberry Finn*, [Salamo e Fischer, 2010: 540-553]), é possível determinar com exatidão a cronologia da composição do romance. Em 1958, Walter Blair tinha já reconstituído o essencial acerca da longa elaboração da obra-prima de Twain, em “When was Huckleberry Finn Written?”, na qual delineou três etapas.

Entre julho e setembro de 1876, instalado em Quarry Farm, perto de Elmira (Nova Iorque), na casa dos seus sogros, onde tinha por hábito passar os verões, Samuel Clemens redige quatrocentas e quarenta e seis páginas que correspondem ao princípio da obra, do capítulo I até metade do capítulo XII, do capítulo XV ao XVII, e ainda a um terço do capítulo XVIII. A 9 de agosto, Clemens conta ao seu mentor e amigo William Dean Howells que começou a escrever “another boys' book—more to be at work than anything else. I have written 400 pages on it—therefore it is very nearly half done. It is Huck Finn's Autobiography. I like it only tolerably well, as far as I have got, and may possibly pigeonhole or burn the MS when it is done” (retirado de uma carta de Mark Twain dirigida a William Howells, em *Selected Mark Twain-Howells Letters (1872-1910)*, [Anderson, Gibson e Smith, 1967: 75]).

Será pela natureza dos episódios, pela personalidade das suas personagens principais, ou ainda pela forma escolhida que se explica o desinteresse do autor para com a sua própria história? Não obstante, apenas um ano antes, logo após terminar *The Adventures of Tom Sawyer*, Clemens tinha partilhado com Howells o seu desejo de voltar a abordar o tema, mas a partir de uma perspetiva diferente:

“I have finished the story and didn't take the chap beyond boyhood. I believe it would be fatal to do it in any shape but autobiographically—like Gil Blas. I perhaps made a mistake in not writing it in the first person (...). By and by I shall take a boy of twelve and run him on through life (in the first person) but not Tom Sawyer—he would not be a good character for it. (...)”

(Twain, 1875: 48)

Assim, o antigo caçador de ouro sente ter descoberto um novo filão literário, porém, a extração desse metal não se revelaria assim tão simples. Durante os quatro anos que se seguem, Twain dedica-se a diversos outros trabalhos, a peças de teatro, à composição de *A tramp abroad*, bem como à de *The Prince and the Pauper*. Só em março de 1880 volta à “autobiografia de Huck Finn” e até junho faz várias alterações ao texto, retoma o até então interrompido capítulo XVIII, e dá continuação à história até ao final do capítulo XXI; esta segunda fase da redação corresponde às páginas 447-663 do manuscrito.

E como avança Mark Twain no seu trabalho? Tudo nos faz pensar que *Huckleberry Finn* foi criado sem uma ideia global prévia; a intriga desenrola-se à medida que a história avança, o autor permite que as imagens e as situações se lhe imponham e interrompe a sua escrita sempre que lhe cesse a inspiração. Foi desta maneira que começou por redigir *Tom Sawyer*, bem como grande parte dos seus outros livros. Mais tarde, Twain conta ter interrompido a história de Tom Sawyer próximo da página 400 do seu manuscrito, abandonando-o pouco depois. A narrativa não estava ainda terminada, mas era impossível de prosseguir.

Twain faz esta sincera confissão sobre o seu método de composição em 1906, que é postumamente publicada em 1940, na obra *Mark Twain in Eruption: Hitherto Unpublished Pages about Men and Events*:

“The reason was very simple – my tank had run dry; it was empty; the stock of materials in it was exhausted; (...). When the manuscript had lain in a pigeonhole two years I took it out one day

and read the last chapter that I had written. It was then that I made the great discovery that when the tank runs dry you've only to leave it alone and it will fill up again in time, while you are asleep – also while you are at work at other things (...)"

(Twain, 1940: 196-197)

Henry Nash Smith, um dos melhores especialistas em Twain, considerava que “his technical efficiency was (...) inseparable from the discovery process of new meanings in his material” (Smith, 1962:113). É de certa forma um “jogo dialético” (Smith, H.) ao qual assistimos na sua escrita, entre os surtos de imaginação e a busca da expressão dos procedimentos formais mais acertados. A construção da escrita da viagem de Huckleberry Finn e do seu amigo Jim, o escravo fugitivo, que podemos considerar a coluna vertebral da obra, foi alcançada através de uma série de tentativas e erros. As suas notas revelam, por exemplo, que após o acidente com a jangada, no capítulo XVI, Twain pensou em remover totalmente a personagem de Jim da narrativa. Além disto, hesitava também entre destruir por completo a jangada de Huck Finn ou danificá-la temporariamente (entre muitas outras dificuldades encontradas por Mark Twain aquando da construção da intriga, que figuram em *Nobility out of Tatters: The Writing of Huckleberry Finn*, primeiro capítulo de *Coming to grips with Huckleberry Finn : essays on a book, a boy, and a man* do autor e académico norte-americano Tom Quirk).

Twain inventa cada episódio meticulosamente e escreve o livro como uma aventura sempre aberta para o imprevisto. Aliás, o autor assume com a sua característica ousadia um estilo de ligeireza e naturalidade narrativas na nota que se segue imediatamente ao título da obra e que antecede a introdução:

“PERSONS attempting to find a motive in this narrative will be prosecuted; persons attempting to find a moral in it will be banished; persons attempting to find a plot in it will be shot.”

(Twain, 1885:1)

Assim proclama o seu romance - sem “motivo”, sem “moral” e sem “intriga”. Talvez haja uma certa conveniência entre o caráter improvisado desta série de peripécias e o lado mais íntimo do jovem pícaro do Missouri, o que naturalmente não podemos considerar como uma realidade, mas mais como uma possibilidade. A maleabilidade da personagem permite-lhe uma constante redescoberta e expansão por parte do seu criador, movimentando-se de uma situação para outra sem grande risco de incoerências.

A certo ponto, o autor interrompe a escrita do seu romance, a qual só retoma passados três anos, tempo no qual escreve *The Prince and the Pauper*. Durante esta interrupção, em abril e maio de 1882, com o intuito de recolher o material que lhe faltava para conseguir terminar a escrita de Huck Finn, Twain embarca numa viagem pelo Mississippi, - o grande rio que serviu de cenário à primeira metade da sua vida. Sem dúvida, este regresso às origens se demonstrou frutífero para a inspiração do autor, dando-lhe o impulso de que necessitava para se dedicar à conclusão do seu romance.

No período entre junho e setembro de 1883, Twain redige o título da obra, termina o capítulo XII (o qual tinha iniciado e abandonado sete anos mais cedo), escreve os capítulos XIII e XIV, e ainda compõe a longa sequência que vai do capítulo XXII até ao último (XLIII).

Numa outra carta a Howells, a 20 de julho de 1883, Twain escreve:

“I haven't piled up MS so in years as I have done since we came here to the farm three weeks and a half ago. (...) I wrote 4000 words to-day and I touch 3000 and upwards pretty often, and don't fall below 1600 any working day. (...) I expect to complete it in a month or six weeks or two months more. And I shall like it, whether anybody else does or not. It's a kind of companion to Tom Sawyer. There's a raft episode from it in second or third chapter of life on the Mississippi...”

(Twain, 1876-1885)

A 1 de setembro do mesmo ano, Twain informa o seu editor em Londres, Andrew Chatto, da editora Chatto & Windus, da conclusão do seu livro, e que o considerava estar bastante satisfatório. Mas será que o tinha realmente concluído? De facto, os sete meses que se seguem são consagrados a uma meticolosa revisão da totalidade do manuscrito.

Entre algumas das modificações mais importantes que Twain faz ao texto, podemos citar uma ligeira atenuação do discurso violento do coronel Sherburn contra a multidão que o vem linchar no capítulo XXII, a introdução da comovente história de Jim, que no final do capítulo XXIII relata a sua atitude involuntariamente cruel para com a filha, e ainda a reescrita da célebre passagem do capítulo XXXI, ao longo do qual Huck se debate consigo mesmo e acaba por “escolher o inferno” e libertar Jim a qualquer custo.

### 2.3 Publicação e recepção de *Huckleberry Finn* nos EUA

No dia 12 de abril de 1884, o manuscrito que tinha sido confiado a Howells foi enviado a uma tipografia para ser impresso. A revisão das provas tipográficas, que duraram desde inícios do mês de junho e se prolongaram até finais de agosto, foram como habitualmente uma verdadeira tortura para Twain. Aliás, nas cartas dirigidas a Charles L. Webster e a William Dean Howells, o autor não consegue esconder o seu desagrado face ao estado da impressão, que afirmava não estar a seu gosto, além de considerar o texto “mal-corrigido”. O constante clima de exasperação em que se desenrolou todo este processo provavelmente explica os inúmeros erros tipográficos presentes na primeira edição do livro, bem como algumas incoerências (muitas das quais ligadas à remoção do capítulo da jangada).

Ainda preocupado em conseguir adotar uma boa estratégia comercial, Twain, que desde maio era já o seu próprio editor (Charles L. Webster não era mais do que seu sobrinho por afinidade, e apenas tinha “emprestado” o seu nome à editora), preparava ativamente a divulgação do seu mais recente artigo. O autor confia em seguida a Richard Watson Gilder, que era redator executivo do muito popular na altura *Century Illustrated Monthly Magazine*, a tarefa de publicar em ante-estreia excertos da obra de *Huckleberry Finn* em três edições consecutivas da revista, de dezembro de 1884 a fevereiro de 1885. Gilder opta primeiro por publicar os capítulos XVII e XVIII, seguidamente fragmentos dos capítulos VIII e XIV e, por fim longas sequências retiradas dos capítulos XIX e XXVIII.

No entanto, Gilder não se limita apenas a publicar os textos originais: o editor executivo da revista nova-iorquina corrige e retira tudo o que poderia potencialmente chocar ou ofender a sensibilidade do público da época. Por seu lado, consciente das alterações feitas por Gilder, às quais dá a sua permissão, Twain estava imensamente feliz pela enorme campanha publicitária que o seu novo livro iria receber.

Felizmente, nenhuma das intervenções feitas por Gilder apareceu na obra, que finalmente surgiu em Nova Iorque, a 18 de fevereiro de 1885, apresentada pela editora Charles L. Webster & Co. Durante esta altura, Twain inicia uma digressão literária pelos estados do leste e meio-oeste dos EUA, na companhia do seu amigo e escritor do Louisiana George Washington Cable. A dupla de autores, que começou a ser chamada de “the twins of genius”, promove as suas obras ao longo de quatro meses em que visitam mais de sessenta cidades no total. Twain opta mais do que uma vez pela passagem que diz respeito ao harém do rei Salomão (capítulo XIV) e algumas das peripécias relacionadas com a fuga de Jim. Segundo os relatos dos jornalistas que frequentavam as suas *soirées* literárias, Twain era um talentoso orador e o que mais entretinha o seu habitualmente numeroso público era a sua capacidade de recitar de memória, sendo difícil distinguir se o autor improvisava ou não enquanto falava.

No mês que se seguiu à publicação do livro nos Estados Unidos não surgiu nenhuma crítica literária de importância na imprensa, o que não era de todo desejável. Os cronistas e críticos da época demonstravam um silêncio desdenhoso face ao romance de Twain, apesar do seu elevado número de vendas. No entanto, o livro recebe um auxílio tão decisivo como inesperado quando em meados do mês de março de 1885 é comunicada a decisão unânime do conselho de administração da *Concord Free Public Library*, em Massachussetts, de banir *The Adventures of Huckleberry Finn* das prateleiras desta instituição de excelência, símbolo da mais eloquente tradição intelectual de Nova Inglaterra, representada por nomes como Emerson, Hawthorne, Thoreau, Longfellow, ou os irmãos William e Henry James. A obra de Mark Twain tinha sido considerada como “rough, coarse, and inelegant” (Smith, 1984:18).

Porém, Twain não se deixa abalar pela opinião do conselho e em contrapartida considera esta situação como lucrável. Numa carta datada de 28 de março, dirigida a Frank A. Nichols, secretário do *Concord Free Trade Club* e que tinha manifestado o seu apoio a Twain em torná-lo membro da associação (numa publicação de 2 de abril no *Boston Daily Advertiser*), o autor manifesta a sua

gratidão para com a biblioteca de Concord por ter, através da sua “excomunhão”, feito com que as vendas do seu livro duplicassem: no dia 18 de março, tinham sido vendidos quarenta e dois mil exemplares, enquanto que a 6 de maio já eram cinquenta e um mil. Mas, finalmente, a escandalosa obra deixa de ser ignorada pelos críticos, sendo a sua receção marcada por opiniões divergentes.

No entanto, Twain teria de esperar pela publicação da segunda edição do seu livro (pela *Webster & Co.* em 1891), e ainda pela publicação das suas obras completas (pela *American Publishing Company*, em 1899-1900), para que as acusações de imoralidade e grosseria começassem a diminuir e dessem pouco a pouco lugar a elogios. Assim, o público deixa de hesitar em valorizar o romance de Clemens, que até recentemente tinha sido alvo de repúdio, e com o passar do tempo começa a conferir-lhe um estatuto de obra-prima. Tal demonstrou ser o interesse face à obra, que em 1892, o romance de Twain estava já traduzido em cinquenta e três línguas (Louis J. Budd menciona este número em *The Recomposition of Huckleberry Finn*, que publica em *The Missouri Review* em 1987).

George Bernard Shaw tinha até começado a empregar o termo de *huckfinnomania* para se referir ao entusiasmo de William Morris pelo livro de Twain, o que apenas serve de testemunho à popularidade que Mark Twain tinha conquistado na Europa, sendo na altura um dos mais famosos autores americanos no estrangeiro, e o mais traduzido no mundo.

## **2.4 Além da análise linguística: a ousada poética e crítica sutil de Mark Twain; uma perspectiva humanista**

O golpe de mestre de Twain consiste em mostrar, através de um tom leve e que quase se assemelha a um jogo de crianças, o que o próprio autor muito provavelmente não sentiu na altura em que dirigia barcos a vapor ao longo do Mississippi: o inferno da escravatura, a realidade que era a vida nas plantações do Deep South, as relações entre senhores e escravos. A última parte do romance demonstra com subtileza o horror e a desumanidade que eram o destino do escravo negro submetido ao domínio absoluto do proprietário branco. Também ele vítima de abusos e maus tratos, Huck tem sem dúvida motivos para ajudar Jim a encontrar um destino semelhante. Claro está, duas decisivas diferenças separavam os dois: a cor da pele, e a liberdade, de que um gozava, e o outro não.

Podemos certamente concordar que a imagem que Twain faz do pequeno protagonista nesta última parte do livro é perturbadora. Mas será que o autor conseguiria ter ido mais além no progresso de Huck, no que se refere à questão de blackness, mesmo que quisesse? Apesar de ter redigido Huckleberry Finn quase vinte anos depois do fim da Guerra Civil Americana, a ação do romance de Twain desenrola-se vinte anos antes; isto predisponha a obra a ser lida através do prisma da história americana. É possível que esta escolha do autor possa sugerir uma crítica implícita, em como a Reconstrução no sul não fez nada para melhorar a condição da população negra que, mesmo estando livre juridicamente, continuava a ser considerada como sub-humana no consciente branco.

Até ao final da obra, Twain mantém-se fiel à ambiguidade social e psicológica das personagens de Huck e Jim, permitindo o leitor sentir a afinidade entre os dois, e pondo à prova os deveres que fazem parte de uma amizade, sem no entanto se permitir contestações à lei esclavagista.

A crença na hierarquização das raças, mesmo que de um modo confuso, faz parte do seu ser mais íntimo. Mesmo assim, será que devemos censurar o autor, por ser solidário para com a sua infância e pela sua necessidade em exprimi-la, por

ter escolhido uma intriga perigosa, a qual talvez não tenha compreendido até que ponto se encontrava carregada de implicações irremediáveis, como o demonstra a reação geral dos leitores contemporâneos?

A situação romanesca que foi construída ao longo dos capítulos era tão delicada para ser tratada com seriedade (ainda que esta seriedade fosse encoberta por uma grande dose de comédia), que Clemens, outrora uma criança criada no sudoeste dos anos 1830, se tornou ferozmente anti-esclavagista (o que ele nem sempre foi). O autor não teve senão relações dolorosamente complexas com este mesmo sul esclavagista de onde era originário.

De qualquer forma, temos de reconhecer uma clara exigência de autenticidade e de coerência por parte de Twain face ao retrato que faz da personagem de Huck: o pequeno vagabundo, inseparável de Jim, sempre recetivo a brincadeiras e vivendo na emoção do momento, por sua vez sentimental e céptico, não é adepto a qualquer que seja causa política e, como tal, não assume nenhuma posição a favor ou contra a escravatura. Assim, nada mais faz do que reproduzir o que o ambiente em que cresceu lhe ensinou a pensar sobre o assunto, sendo que a sua percepção de blackness foi inteiramente influenciada e moldada pelo tempo histórico em que vivia.

A principal mensagem que podemos retirar é de caráter humanista: Jim, cuja personagem Twain se abstém de idealizar, possui, como qualquer outra personagem, as suas qualidades e defeitos, as suas inconsistências. É ignorante e supersticioso, limitado pelas circunstâncias (mas cheio de esperanças), vendo a sua humanidade reconhecida por Huck. Alguns poderão achar esta lição sobre a fraternidade um tanto curta. Porém, é inegável o seu valor universal, pelo que não podemos exigir mais desta crónica que Twain faz de uma infância feliz, apesar de tudo.

Se há alguma gravidade no romance, é a do olhar infantil que começa pouco a pouco a aumentar o seu conhecimento do mundo, deparando-se com as suas maldades e descobrindo com estoicismo as complexidades da natureza humana. Assim, qual dos dois entenderá a mensagem que Huckleberry Finn nos tenta

transmitir? O adulto ou a criança? Como já antes vimos, Twain nunca se decidiu a delinear o público-alvo deste seu romance que acompanha o regresso à sua própria juventude.

De resto, Huck não procura nada de concreto: as suas aventuras são na realidade actos de resistência à pressão social e às figuras de autoridade que o acaso coloca no seu caminho. E, tal como acontece em muitos romances sobre a infância, em *Huckleberry Finn* vemos um sucessão e alternância de momentos de horror (como é o exemplo da morte de Buck Grangerford, da mesma idade de Huck e muito seu amigo) e de encanto (quando Huck observa o nascer do sol junto às margens do Mississippi), de cenas de ternura (o adeus a Mary Jane Wilks) e de crueldade (a morte de Boggs). O autor faz triunfar o seu protagonista, apesar das suas mentiras, cobardias e falhas morais, atribuindo-lhe uma espécie de nobreza interior que poderemos descrever como uma recusa subtil dos conformismos da vida adulta, uma necessidade de sonhar.

Por fim, e sendo esta a última característica que assinala a originalidade e singularidade das personagens e do livro em si, *Huckleberry Finn* não é a história de uma infância onde se adivinha ou projeta o que será mais tarde o homem adulto, nem um daqueles relatos em que a juventude é retratada como uma forma primordial e selvagem da humanidade, para depois a iniciar às responsabilidades que vêm com o processo civilizacional.

Existe uma lógica inexorável e esmagadora no fim de *Huckleberry Finn*. T. S. Eliot, que redigiu o ensaio introdutório que precede a edição da obra de *Cressett Library Press*, sublinhou precisamente a inevitabilidade dos últimos capítulos, criticando porém o carácter generalizante do texto nesta última secção do romance. Grande parte dos críticos são unânimes na sua opinião em como a parte final do livro é mais fraca em comparação com o resto da obra (o que acaba realmente por se observar), porém, acabam por muitas vezes não avaliar essa fraqueza corretamente. De certo, não será o regresso de Tom que enfraquece o final. Qualquer leitura compreensiva da obra irá considerar a presença de Tom vital e até inevitável. A planicidade do fim resulta do controlo que Tom passa a fazer da ação

e do estilo. Assim que a sua personagem surge, o seu espírito agressivo imediatamente exige uma posição central, e apesar de Twain tentar utilizar Huck para explorar a ironia da situação, o domínio que Tom passa a ter do enredo altera o sentido do romance. Portanto, trata-se mais de uma falha estilística do que propriamente uma falha estrutural ou conceitual. Esta falha do autor, porém, pode ainda ser muito discutida.

De qualquer dos modos, *Huckleberry Finn* é sem sombra de dúvida uma das suas maiores obras, em que se torna clara a oposição diametral entre Huck e Tom Sawyer, protagonista do seu livro anterior. A substituição do sentido de humor de Tom pela perspectiva de Huck indica que Twain, apesar de consciente dos dois diferentes sistemas de valores que cada uma destas personagens representava, não conseguia manter um equilíbrio constante entre eles, provavelmente devido ao seu fascínio pela personagem de Tom. Ao confiar a narração a Huck, Twain está na realidade a apelar ao seu próprio lado incorruptível, que transcende todas as normas sociais e os seus defeitos. Neste sentido, uma leitura atenta do primeiro parágrafo do romance indica-nos que Mark Twain sabia o que estava a fazer:

“You don’t know about me without you have read a book by the name of *The Adventures of Tom Sawyer*; but that ain’t no matter. That book was made by Mr. Mark Twain, and he told the truth, mainly. There was things which he stretched, but mainly he told the truth.”

(Twain, 1884:1)

*Mainly he told the truth.* No seu romance, Twain tenta dizer toda a verdade através de *Huckleberry Finn*. Apesar de fazer a sua presença demasiado sentida, o autor contemplou toda a sua verdade através de uma visão suprema. Devido aos valores humanos que estão em causa no livro, nem o humor nem a sátira são comprometidos pelo tom de ironia e cinismo adolescentes que Twain mantém até ao fim do romance.

A não-ostentosa “perfeição” formal da obra permite-lhe reter a força primitiva e a iminência do mito que a mesma representa; o seu impacto consegue alcançar a parte mais profunda da nossa consciência enquanto leitores, relembrando-nos do horror, da brutalidade e violência que habitam o mesmo espaço em que está fundada a grande promessa do sonho americano, por sua vez consciente e inconsciente do seu lado mais obscuro.

## **2.5 A grandiosidade de *Huckleberry Finn* e a perspectiva americana**

Em 1876, quando Mark Twain publica *The Adventures of Tom Sawyer*, inicia a escrita de *The Adventures of Huckleberry Finn*, a que ele chama de “another boy’s book”. O autor fez pouco caso do seu novo projeto e afirmava tê-lo iniciado apenas para se manter ocupado. Twain não se tinha dedicado de todo de corpo e alma – “I like it only tolerably well as far as I have got and may possibly pigeonhole or burn the manuscript when it is done” (Twain: 1875).

Como vimos nos capítulos iniciais, de facto, o autor abandonou o manuscrito muito antes de estar terminado, durante quatro anos. Em 1880, ele recomeça a editar o texto brevemente, deixando-o de lado de novo pouco depois. Twain tinha uma teoria de composição, inconscientemente isto é, e acreditava que um livro deve escrever-se a si mesmo; porém, o livro a que se referia como “Huck Finn’s Autobiography” não logra a sua autocriação, como o seu autor tinha previsto, pelo que decide não forçar o processo.

Assim, no verão de 1882, Mark Twain foi tomado por um surto de energia literária, tal como disse numa das suas cartas dirigidas ao seu amigo e colega William Dean Howells (mencionado anteriormente no capítulo 2, Twain:1875), em que lhe conta que este surto criativo era o mais forte que tinha sentido em anos. Escrevia dia e noite, tanto que em certos momentos tinha de dedicar alguns dias para descansar. É impossível não estabelecer uma ligação direta entre este grande

impulso criativo e a visita ao Mississippi que Twain faz no início do mesmo ano, visita a qual inspira a segunda metade de *Life on the Mississippi*. A sua infância e juventude, passadas às margens do grande rio que tanto amava, foram talvez os períodos mais felizes e significativos da sua vida; ao atingir a meia idade, o autor relembra estas épocas passadas, o que despertou nele memórias que vieram refrescar a ideia de *Huckleberry Finn*. Assim, o livro estava pronto a autoescrever-se.

Por fim, mais tarde, quando o livro estava já terminado, publicado e amplamente reconhecido, Mark Twain começou a entender o que tinha realmente alcançado por meio desta sua obra, que tinha começado por ser apenas um projeto literário trivial, frequentemente adiado e menosprezado pelo seu próprio criador, que ponderou amiúde a sua destruição. Este mesmo livro é a sua obra-prima, e é possível que Twain tenha finalmente entendido isto, apesar de certo não ter previsto que seria o autor de umas obras mais grandiosas da literatura mundial e uma referência principal para a cultura americana.

Nesta ordem de ideias, onde será que reside esta grandiosidade? Primeiramente, de certo na sua qualidade de dizer a verdade. Uma consciência desta qualidade, tal como existe em *Tom Sawyer*, levou Twain a explicar acerca da obra que antecede *Huckleberry Finn* que não se trata de um livro para crianças de todo – “It is not a boy’s book at all. It will be read only by adults. It is written only for adults.” Mas isto era apenas uma maneira de falar; a maneira de Mark Twain de sublinhar, com alguma visível irritação, a extensão da verdade que tinha conseguido alcançar. Isto não representa a sua perspectiva habitual acerca de *boys’ books* ou de crianças. Ninguém, como ele bem o sabia, confere um valor tão supremo à verdade como uma criança. A verdade é a principal exigência consciente de uma criança para com o mundo dos adultos. A criança é sujeita a pensar que os crescidos conspiram em conjunto para lhe mentir, e é esta crença, sem dúvida fundamentada, que apela, a diferentes níveis, à sensibilidade moral de Huck e Tom, e às suas incessantes preocupações com a justiça, à qual chamam de honestidade. Ao mesmo tempo, em sua defesa, aprendem a tornar-se em

habilidosos mentirosos; porém, não caem na derradeira mentira dos adultos, pois não mentem a si mesmos. Foi talvez por esta razão que Mark Twain achou impossível levar a personagem de Tom para lá da sua juventude: “he would lie just like all the other one-horse men of literature and the reader would conceive a hearty contempt for him”.

Um dos elementos que confere a *Huckleberry Finn* a sua grandiosidade – como também é o caso de *Tom Sawyer*, mas numa extensão menos notória – é o facto de ter sido tão bem sucedido enquanto livro de crianças (sendo o termo original utilizado por Twain *boys’ book*). De facto, o leitor pode ler o romance enquanto criança, e depois relê-lo cada ano que se segue até atingir a idade adulta, descobrindo detalhes em que não reparou nas leituras anteriores. Ler *Huckleberry Finn* jovem é como plantar uma árvore enquanto criança – cada ano viria adicionar um novo anel de crescimento ao significado da obra, o que leva naturalmente à expansão do romance, tal como se observaria no crescimento de uma árvore.

É importante sublinhar que a verdade de *Huckleberry Finn* é diferente da de *Tom Sawyer*. Trata-se de uma verdade muito mais forte, mais complexa e intensa. *Tom Sawyer* detém a verdade da honestidade – este romance que antecede o de *Huckleberry Finn* encara a vida e os sentimentos sem dizer nada de falso ou que não seja adequado. *Huckleberry Finn* detém também este tipo de verdade, mas possuiu além disto a verdade da paixão moral, abordando diretamente as virtudes e a perversão da alma humana.

Talvez o melhor indicador da grandiosidade de *Huckleberry Finn* nos tenha sido revelado por um outro autor, também originário de Missouri, e diferente de Twain em todos os sentidos – T. S. Eliot, através do poema “The Dry Salvages”, o terceiro publicado em “Four Quartets”, começa com uma reflexão sobre o Mississippi que conheceu graças à sua infância passada em St. Louis:

“I do not know much about gods; but I think that the river Is  
a strong brown god (...)

(...) The brown god is almost forgotten

By the dwellers in cities - ever, however, implacable. Keeping  
his seasons and rages, destroyer, reminder

Of what men choose to forget. Unhonoured, unpropitiated

By worshippers of the machine, but waiting, watching and  
waiting.”

(Eliot:1943)

*Huckleberry Finn* é portanto uma grande livro pois, como disse T. S. Eliot, se trata de um deus, de uma força que parece ter espírito e vontade próprias e que, aos olhos de quem tenha uma imaginação moral, parece encarnar uma grandiosa ideia moral. Huck acaba por agir como um servo deste deus do rio, e se contemplarmos atentamente a obra, poderemos reparar que ele quase toma consciência da natureza divina do ser ao qual serve. O universo que Huck habita está perfeitamente provido de tudo o que seria necessário para albergar uma divindade, estando repleto de presenças e significados que vão sendo manifestados por meio da natureza circundante, de presságios e superstições. Um destes presságios pode ser exemplificado através de uma das falas de Huck, que relata uma situação que lhe foi contada pelo pai, a propósito do ato de olhar para a lua nova sobre o ombro esquerdo, mencionado no capítulo X da obra:

“I’ve always reckoned that looking at the new moon over your left shoulder is one of the carelessest and foolishhest things a body can do. Old Hank Bunker done it once, and bragged about it; and in less than two years he got drunk and fell off of the shot-tower, and spread himself out so that he was just a kind of a layer, as you may say; and they slid him edgeways between two barn doors for a coffin, and buried him so, so they say, but I didn’t see it. Pap told me. But anyway it all come of looking at the moon that way, like a fool.”

(Twain:1884)

Outra das superstições mencionadas na obra é a de tocar a pele de uma cobra, que surge numa fala de Huck, no capítulo VIII, e que se refere a Jim, profundamente crente no oculto, que acreditava ser um mau presságio para Huck o facto de ter tocado numa cobra com as mãos:

“Now you think it’s bad luck; but what did you say when I fetched in the snake-skin that I found on the top of the ridge day before yesterday? You said it was the worst bad luck in the world to touch a snake-skin with my hands.”

(Twain:1884)

Estes atos eram considerados, de um ponto de vista supersticioso, ofensivos para os espíritos obscuros e omnipresentes que habitavam o rio. Huck, por sua vez, estava em conflito com a única ideia de cristianismo que conhecia, fazia as suas escolhas morais em função da adoração que sentia pelo Mississippi enquanto uma entidade poderosa. Huck é sensível a esta entidade “divina”. Após cada peripécia vivida em terra, ele volta para junto do rio aliviado; e a cada regresso ao rio, regresso este que é frequentemente comentado, como se de o coro de uma tragédia do teatro grego se tratasse, observa-se uma ode, um louvor a este deus e à sua nobreza, força e grandiosidade, que divergem totalmente da mesquinhez dos homens comuns.

Geralmente, o deus do rio era benevolente e associado a longos dias de sol e noites claras e amenas. No entanto, como qualquer outra divindade, era também trapaceiro e perigoso. Ele criava nevoeiros para desorientar os navegantes, e recria sons e vistas para os confundir. Os seus bancos de areia podem impedir a navegação e os seus repentinos obstáculos podem fazer o melhor barco a vapor naufragar. É capaz de fazer a terra que se encontra debaixo dos pés do Homem deslizar e arrastar consigo a sua casa. O sentimento de perigo que comporta o rio é um dos aspetos que não permite ao livro cair nos sentimentalismos e pregões típicos de outras obras que contrastam a vida na natureza e a vida na sociedade.

O rio em si é exclusivamente divino; não é bom nem moral, nem ético. Mas é na sua natureza que é acolhida a bondade daqueles que o amam e que se acomodam ao seu feitio, sem tentar alterá-lo. Ao discutirmos este assunto, é importante sublinhar que não podemos criar uma total oposição entre o espaço que pertence ao rio e a sociedade dos homens, já que o autor também não o faz. Isto porque, no fundo, para Huck uma parte do charme do rio era precisamente de cariz humano: a jangada, a fogueira e Jim. Huck Finn não foge de Miss Watson, da viúva Douglas ou do seu pai abusivo apenas para perseguir uma liberdade puramente individualista, mas para encontrar o que procurava sob a forma de orientação, afeto e proteção que recebe de Jim, que acaba por se tornar na sua verdadeira figura paternal.

O rapaz e o escravo negro formam uma família, uma comunidade primitiva, uma comunidade de santos. Para muitos, a intensidade e complexidade da qualidade moral de Huck pode não ser imediatamente vista, pois é possível que os leitores se prendam à ideia superficial que a própria personagem tenta criar de si mesma ao afirmar a sua preferência por uma vida hedonista e isolada da civilização. Acontece que tudo o que Huck faz é fundamentalmente civilizacional. A sua fuga da sociedade não é mais do que a sua maneira de alcançar aquilo que a sociedade deseja, de modo idealizado, para si própria. A responsabilidade de Huck faz parte da sua essência.

Huck tem na realidade tudo em sua posse para viver na felicidade simples em que diz viver, mas as circunstâncias que acontecem e sua própria natureza moral acabam por torná-lo no menos despreocupado de entre os rapazes da sua idade – ele está numa constante ansiedade relativamente aos problemas dos outros. Huck tem uma grande sensibilidade face à tristeza da vida humana, e apesar de gostar de estar sozinho, as palavras *lonely* e *loneliness* são frequentemente empregues a seu respeito ao longo da narrativa. A sua fina sensibilidade é demonstrada na seguinte passagem, retirada do capítulo II, no início da obra:

“Well, when Tom and me got to the edge of the hilltop we looked away down into the village and could see three or four lights

twinkling, where there was sick folks, maybe; and the stars over us was sparkling ever so fine; and down by the village was the river, a whole mile broad, and awful still and grand.”

(Twain:1884)

A identificação destas três ou quatro luzes como sendo as lâmpadas utilizadas na vigília de doentes acamados define a personalidade de Huck. A sua simpatia pelos outros é quase imediata. No capítulo XXII, enquanto o público do circo solta uma gargalhada geral ao ver um homem bêbado que tenta montar um cavalo, Huck se sentia afligido, *It wasn't funny to me (...) I was all of a tremble to see his danger* (Twain:1884).

E mesmo no capítulo XIII, quando Huck e Jim aprisionam um bando de assassinos a bordo de um barco a vapor naufragado, a primeira preocupação de Huck é se os homens ficarão bem, sentindo empatia pela sua situação:

“Now was the first time that I begun to worry about the men—I reckon I hadn't had time to before. I begun to think how dreadful it was, even for murderers, to be in such a fix. I says to myself, there ain't no telling but I might come to be a murderer myself yet, and then how would I like it?”

(Twain:1884)

No entanto, a sua simpatia nunca é sentimental. Quando por fim descobre que os assassinos não podem ser salvos, ele não tem qualquer traço de sentimentalismo:

“(...) All dead still. I felt a little bit heavy-hearted about the gang, but not much, for I reckoned if they could stand it I could.”

(Twain:1884)

A sua vontade é genuinamente boa e portanto não sente necessidade de se auto-torturar com reconsiderações e sentimentos de culpa. Há que mencionar também, além da sua meiguez, que Huck parte sempre da pressuposição de que as pessoas que vai conhecendo são provavelmente perigosas e cheias de malícia. Ele viaja incógnito, sem jamais revelar demasiada informação acerca de si e sem nunca repetir a mesma mentira duas vezes, pois não confia em ninguém e a mentira lhe dá um certo conforto, mesmo quando não há necessidade dela. Ele sabe, instintivamente, que a melhor maneira de manter longe um grupo de homens que se tentam aproximar da jangada em que estava com Jim, era dizer-lhes que este, que fazia passar por seu pai, tinha varíola.

Ora, se Huck não tivesse já um conhecimento prévio da fraqueza, estupidez e cobardia humanas, rapidamente se teria familiarizado com elas, já que são estes os defeitos da natureza humana que lhe ensinam a maioria dos seus encontros com as restantes personagens – a insensata rixa entre os Grangerfords e os Shepherdsons, a ocupação da jangada por Duke e King, o assassinio de Boggs e a multidão que tenta linchar o Coronel Sherburn, por matar o velho Boggs. Contudo, o seu profundo e amargo conhecimento da perversão humana nunca interfere com a amizade que demonstra aos outros, e o orgulho próprio de Huck não o impede de praticar o bem.

Ele está consciente da importância do estatuto social e respeita-o – de facto, Huck é uma pessoa muito respeitável e tem tendência a gostar de gente que apresente qualidades humanas associadas a um estatuto mais alto, isto é a pessoas com educação, apesar de se manter inafetado pelo materialismo que lhe está frequentemente associado.

O próprio Huck nunca teve propriamente um estatuto, pois sempre pertenceu à mais baixa classe social, e nunca considerou como verdadeira a fortuna considerável que obtém em *The Adventures of Tom Sawyer*. Quando o Duke sugere que Huck e Jim o tratem como merece o seu estatuto, Huck responde com: “Well, that was easy so we done it.” Apesar de tudo o que sofre às mãos de Duke e King, quando descobre que uma multidão enfurecida estava atrás dos dois patifes, o seu

impulso natural é alertá-los. Por fim, não conseguindo evitar a situação iminente, os dois homens acabam cobertos de alcatrão e penas e são forçados a “andar na grade” (*riding a rail*), e Huck, por sua vez, não consegue evitar sentir pena deles:

“Well, it made me sick to see it; and I was sorry for them poor pitiful rascals, it seemed like I couldn’t ever feel any hardness against them any more in the world. It was a dreadful thing to see. Human beings can be awful cruel to one another.”

(Twain:1884)

E se, de facto, Huck e Jim na sua jangada formam uma comunidade de santos, é apenas porque entre eles não existe qualquer orgulho que seja; mesmo que o único desentendimento entre os dois tenha sido motivado precisamente por uma questão de orgulho, no momento em que se vêm separados pelo nevoeiro. Jim chora a presumida morte de Huck, acabando por adormecer, exausto. Quando acorda e encontra Huck, não cabe em si de contente; no entanto, Huck tenta conseguir convencê-lo que tudo não passou de um sonho.

“Jim looked at the trash, and then looked at me, and back at the trash again. He had got the dream fixed so strong in his head that he couldn’t seem to shake it loose and get the facts back into its place again right away. But when he did get the thing straightened around he looked at me steady without ever smiling, and says: “What do dey stan’ for? I’s e gwyne to tell you. When I got all wore out wid work, en wid de callin’ for you, en went to sleep, my heart wuz mos’ broke bekase you wuz los’, en I didn’ k’yer no’ mo’ what become er me en de raf’. En when I wake up en fine you back agin, all safe en soun’, de tears come, en I could a got down on my knees en kiss yo’ foot, I’s so thankful. En all you wuz thinkin’ ’bout wuz how you could make a fool uv ole Jim wid a lie. Dat truck dah is trash; en trash is what people is dat puts dirt on de head er dey fren’s en makes ’em ashamed.” Then he got up slow and walked to the wigwam, and went in there without saying anything but that. But that was enough. It made me feel so mean I could almost kissed his foot to get him to take it back.”

(Twain:1884)

Neste momento, o orgulho do afeto humano é abalado, um dos únicos tipos de orgulho que tem alguma dignidade. E ao proferi-lo, a última réstia de orgulho de Huck e o seu estatuto enquanto um membro da população branca, desaparecem por completo:

“It was fifteen minutes before I could work myself up to go and humble myself to a nigger; but I done it, and I warn’t ever sorry for it afterwards, neither.”

(Twain:1884)

É este o incidente que marca o começo do teste moral e do desenvolvimento aos quais a personagem de Huck é inevitavelmente submetida; a sua personagem consegue quase alcançar o heroísmo ao descartar toda e qualquer norma moral propagada pela sociedade face a uma sincera necessidade afetiva, acabando assim por ajudar Jim em escapar à escravidão.

A intensidade com que Huck passa por este conflito interno apenas comprova o quão envolvido ele está com a sociedade que tanto rejeita. A genialidade satírica deste episódio reside na resolução que Huck faz do problema ao optar fazer o que estava errado em vez do que estava certo. A única coisa que Huck tinha de fazer era consultar-se com a sua consciência, a consciência de um rapaz do Deep South, em meados do século XIX, para decidir denunciar Jim.

Deste modo, assim que toma a decisão de escutar a sua consciência e decide entregar Jim, começa a sentir-se conscientemente gratificado:

“Why, it was astonishing, the way I felt as light as a feather right straight off, and my troubles all gone. (...) I felt good and all washed clean of sin for the first time I had ever felt so in my life, and I knowed I could pray now. But I didn’t do it straight off, but laid the paper down and set there thinking. (...) And how good he always was; and at last I struck the time I saved him (..) and he was so grateful, and said I was the best friend old Jim ever had in the

world, and the only one he's got now; and then I happened to look around and see that paper. (...) I studied a minute, sort of holding my breath, and then says to myself: "All right, then, I'll go to hell"—and tore it up."

(Twain:1884)

Assim, quando Huck descobre que é incapaz de levar a sua decisão a cabo e que deve ajudar Jim a escapar, não é porque de repente mudou a sua opinião acerca da escravatura – ele diz detestar os abolicionistas; e quando é questionado pela Aunt Sally se a explosão da caldeira de um barco a vapor provocou vítimas responde “No'm, killed a nigger”, sem achar haver algo de errado com o comentário dela “ Well, it's lucky; because sometimes people do get hurt.” Não há ideias ou ideais que possam ser de qualquer uso para Huck nesta sua crise moral.

*Huckleberry Finn* foi outrora banido das prateleiras de certas bibliotecas e escolas, devido à alegada subversão moral que propagava. Os críticos da altura estavam deveras chocados pelo conteúdo da obra, em específico pelas mentiras, roubos, a forma depreciativa com a qual eram abordados os temas da religião e da respeitabilidade, a “má” linguagem e a gramática incorreta. Hoje talvez toda esta preocupação com a correção que os especialistas tinham antigamente nos pareça excessiva e até talvez um pouco cómica, mas a realidade é que *Huckleberry Finn* é de facto um livro subversivo, que contraria as ideias e práticas tidas como a norma – nenhum leitor que tenha tido contacto com a dialética da grande crise moral de Huck Finn poderá voltar a aceitar, sem antes questionar ou ironizar, o conceito de moralidade “respeitável” segundo o qual vive, nem poderá ter qualquer certeza de novo se os fatores que regem o raciocínio moral são ou não um produto de crenças pertencentes a um dado espaço e tempo.

Voltemos ao tema do rio e do seu implícito carácter moral. No entanto, para entendermos as suas implicações morais teremos inevitavelmente por base a nossa própria conduta. Tal como podemos observar, a aglomeração de personagens, cada uma com as suas insignificâncias triviais, é constante ao longo do livro, e é precisamente isto que o faz tão aplicável ao ser humano em geral,

independentemente de tempo ou espaço. No fundo, é por isto que é um livro universal, sem dúvida alguma, mas ao mesmo tempo é característico de um dado espaço geográfico e submetido a todas as suas especificidades culturais. Nos EUA em particular, o livro comporta um grande peso moral, sendo considerado uma referência especialmente no que toca ao período que se seguiu à Guerra Civil Americana.

Foi nesta altura que, como disse T. S. Eliot no seu poema *The Dry Salvages*, o rio foi esquecido (“The brown god is almost forgotten”) devido à urbanização desmedida, e também por obra dos “worshippers of the machine” (Eliot:1943), expressão a qual podemos interpretar como uma crítica à avareza e obsessão humana com a mecanização, acompanhadas da rejeição total da natureza e primordialidade a ela associada. Antes da Guerra Civil, o Mississippi era a principal artéria que ligava os EUA; no entanto, o rápido desenvolvimento das linhas de ferro veio substituir o grande curso de água e tomou o seu lugar enquanto principal meio de transporte. A questão da decadência do rio é implicitamente tratada em *Life on the Mississippi*, em que podemos observar um grande contraste entre a primeira parte do livro, em que o rio é retratado como sendo uma fonte de energia incessante e em constante movimento, e a segunda parte, em que o mesmo rio está agora abandonado e o completo oposto do que era nos seus dias de glória. A guerra em si veio causar estragos também a longo prazo: a qualidade de vida média dos americanos foi alterada, o que se manifestou, em especial para grande parte da população masculina, através de uma visível degradação dos valores morais.

É típico da natureza humana idealizar os tempos passados e neles buscar um refúgio do presente; porém, face à Guerra Civil, cair em tal raciocínio será impossível, e o testemunho de nomes como Walt Whitman, William Dean Howells e o próprio Mark Twain poderão decerto apoiar esta afirmação. Todos eles em algum momento da sua obra escreveram sobre a drástica deformação das características da vida americana, como consequência da guerra; uns escreveram sobre a paz, outros sobre a inocência. Nenhum deles tinha qualquer ilusão acerca

do quão comum era a malícia humana antes da guerra. No entanto, agora o comportamento geral era diferente e começavam a ser normalizadas práticas e atitudes que até então eram consideradas como divergentes dos valores morais da nação americana.

De um modo geral, começou a observar-se o surgimento de uma cultura que idealizava o materialismo e incitava à busca de dinheiro de forma descontrolada. A propaganda era cada vez mais agressiva e incitava a uma rápida acumulação de fortuna, seja de forma honesta ou desonesta – os fins justificavam os meios. O fim da guerra levou ao surgimento do capitalismo, que se veio estabelecer permanentemente na cultura americana. As pessoas começaram a deslocar-se para as cidades (“dwellers in cities”) e a virar-se cada vez mais para a indústria (“worshippers of the machine”). Mark Twain também foi um “worshipper of the machine”, tendo-se arruinado pela sua expectativa de fazer uma fortuna ao investir na máquina tipográfica “Paige Compositor”, que acabou por se revelar defeituosa.

Paradoxalmente, Twain detestava o novo modo de vida que se veio a impor nos EUA e continuou a criticar a imoralidade e mau gosto dos homens que estavam a liderar o país e a servir-lhe de exemplo. Do mesmo modo que Twain chamou a *The Adventures of Tom Sawyer* de um hino redigido em prosa (“a hymn put into prose, to give it a wordly air”), o mesmo podia ter feito para *The Adventures of Huckleberry Finn*, que acaba por ser um hino aos tempos passados de uma América que não voltará jamais, e que apesar de cruel, tinha uma ideia da realidade em que ainda não se observava uma tal adoração do dinheiro e que não era tão corrompida pela brutal ordem capitalista. Pelas palavras do pai do romance inglês, Henry Fielding:

*Make money your god and it will plague you like the devil.*

(Fielding: data desconhecida)

### 3. Os tradutores

#### 3.1 Monteiro Lobato

José Bento Renato Monteiro Lobato, conhecido para os leitores apenas como Monteiro Lobato, foi um dos autores, editores e tradutores brasileiros mais proeminentes da sua época. Nascido em Taubaté, no interior do estado de São Paulo, a 18 de abril de 1882. Entre 1918 e 1919, publica algumas das suas primeiras obras (maioritariamente ensaios), nas quais exprime uma visão inovadora e uma opinião lúcida acerca da realidade que se vivia na altura no Brasil, os quais vieram a tornar-se num aspeto característico da sua escrita. No entanto, a sua ativa voz social e as fortes críticas que dirigia frequentemente ao governo eram tidas como inconvenientes para o instaurador do Estado Novo brasileiro, Getúlio Vargas, o que acabou por custar ao autor uma pena de seis meses de prisão.

Tendo por base a leitura de *Monteiro Lobato – Vida e Obra*, por Edgard Cavalheiro, é sem dúvida relevante comentar as fortes semelhanças entre as opiniões e temáticas na obra de Lobato e na de Mark Twain. Monteiro Lobato, desde o começo da sua carreira literária, exprimiu frequentemente as suas preocupações face às desigualdades que existiam na sociedade brasileira, denunciando mais do que uma vez a pobreza extrema na qual vivia uma grande parte da população, especialmente nas zonas rurais do Brasil. Ao seu ativismo social Edgard Cavalheiro chama de nacionalismo:

“Seu nacionalismo não se parece em nada com aquele em voga nas ruas e salões (...) Nacionalista sim, mas de um nacionalismo consciente, dos que se batem pela transformação do mau em bom, dos que corrigem deficiências, dos que procuram um sentido para a nossa permanência entre os povos civilizados.”

(Cavalheiro, 1956: 116)

Deste modo sobressai o compromisso de Monteiro Lobato em dirigir a atenção dos seus leitores para a exposição que fazia dos problemas sociais. O seu

empenhamento nesta causa permitiu que a voz do camponês do interior brasileiro fosse finalmente ouvida: uma esmagadora parte da população no Brasil desta altura continuava a viver nas zonas rurais e em condições precárias, as quais tinham sido acentuadas pela política do café com leite. O propósito desta política era o controlo do poder económico e administrativo do país pela classe alta, e consistia na alternância da presidência do país entre políticos do estado de São Paulo – cuja economia estatal consistia na produção do café – e de Minas Gerais – cuja economia era sustentada pela produção do leite -, o que lançou o país numa profunda crise económica, especialmente sentida nos estados que não estavam incluídos neste acordo.

Citando Cavalheiro, Lobato criticou a “literatura fabricada nas cidades por sujeitos que jamais penetraram nos campos” (Cavalheiro, 1962:133), conseguindo assim desmistificar a imagem poética que os intelectuais do litoral brasileiro pintavam do camponês do interior brasileiro.

Entre a imensa correspondência entre Monteiro Lobato e o seu fiel amigo e colega de profissão, o escritor Godofredo Rangel, sobressai uma carta em particular, na qual Lobato partilha o seu desejo de escrever uma obra que trate do “caipira” (ou “caboclo”) e relata as suas observações acerca da pobreza do interior:

“Estudo-os. Começo a acompanhar o piolho desde o estado de lêmea, no útero duma cabocla (...) Cresce no chão batido das choças e do terreiro, entre galinhas, leitões e cachorrinhos, com uma eterna lombriga de ranho dependurada no nariz. Vê-lo virar menino, tomar o pito e a faca, de ponta, impregnar-se do vocabulário e da “sabedoria” paterna, provar a primeira pinga, queimar o primeiro mato, matar com o pica-pau a primeira rolinha, casar e passar a

piolhar a serra nas redondezas do sítio onde nasceu, até que a morte o recolha. Constrói lá uma choça de palha igualzinha à paterna, produz uns piolhinhos muito iguais ao que ele foi.”

(Lobato, 1951: 363)

Tal é a opinião de Lobato acerca dos “caboclos”, e o conteúdo de muitas das suas cartas dirigidas a Rangel permite, de um modo severo e incisivo, denunciar o que observava ser uma vasta incivilização e primordialidade presentes no modo de vida desta população, que por sua vez contrastava radicalmente com o estilo de vida urbano e cosmopolita da população do litoral.

Ora, as suas críticas nada mais eram do que uma preocupação face às colossais desigualdades existentes no Brasil: enquanto uns se aproximavam do nível de vida das classes altas europeia e norte-americana, outros viviam segregados racialmente (índios e africanos coexistiam frequentemente nas mesmas povoações, longe da população branca), isolados da modernidade e limitados a uma existência que Lobato compara à de piolhos, sobre “chão batido” e nas condições mais precárias.

Por meio das suas observações, Lobato pretendia demonstrar que a realidade do interior do país não correspondia a um modo de vida digno de um país moderno e desenvolvido. Mais ainda, é possível inferir uma sugestão em como existe uma relação entre os problemas da realidade rural denunciados pelo autor e a uma exclusão social com motivações raciais.

Ora, a preocupação em abordar temas de carácter racial e que se foquem nas condições da natureza humana está de igual modo presente na escrita do autor de *The Adventures of Huckleberry Finn*. Mark Twain estava de igual modo interessado pela temática do desenvolvimento, que manifestava também na sua opinião política, bem como nas suas críticas sociais face à realidade vivida nos estados do sul dos EUA (colocando um especial ênfase nos problemas raciais, que estão representados, por exemplo, através da personagem do escravo Jim).

### 3.2 Tradução e recepção de *Huckleberry Finn* no Brasil

De modo a entender a recepção da tradução feita por Lobato à obra-prima de Twain, e tendo-nos já familiarizado um pouco com a personalidade e a escrita do autor e tradutor brasileiro, será também necessário ter em conta o contexto histórico do período em que esta tradução foi publicada (1934).

Com base na leitura de “Patriotas e traidores: antiimperialismo, política e crítica social” por Maria Sílvia Betti, docente e investigadora da Faculdade de Letras da Universidade de São Paulo, é possível compreender mais facilmente as circunstâncias que levaram Monteiro Lobato a traduzir “As aventuras de *Huckleberry Finn*” para português:

“É pelas mãos de Monteiro Lobato que pela primeira vez um livro de Mark Twain irá ter, em 1934, sua primeira tradução nacional. Trata-se de *As aventuras de Huck*. Monteiro Lobato havia sido *attaché* comercial em Nova York entre 1927 e 1931. O período de permanência no país proporcionara-lhe amplo contato com a literatura em língua inglesa em geral, e em particular com a norte-americana, e Lobato, talentoso na arte da tradução-adaptação literária, encontra em Twain pontos de afinidade com suas próprias convicções de escritor.”

(Betti, 2003: 420)

Monteiro Lobato demonstra frequentemente a sua preferência pela literatura e cultura anglo-saxônicas, e mais especificamente pelas norte-americanas, face à literatura e cultura francesas, que até então detinham uma maior influência nos círculos intelectuais do Brasil.

No entanto, isto viria a mudar com o eclodir da Segunda Guerra Mundial e da Guerra Civil Espanhola: a Batalha do Atlântico, que durou quase seis anos, provocou o bloqueio do comércio de livros europeus (o que afetou principalmente

a França, que até esta altura era líder no sector literário) e a situação de instabilidade em Espanha levou a que várias editoras mudassem as suas sedes para a América do Sul, respectivamente. Quanto ao contexto económico no país, a ascensão ao governo de Getúlio Vargas foi sucedida por uma drástica desvalorização do real brasileiro, o que por sua vez levou a um aumento dos preços dos livros importados, que se tornaram praticamente inacessíveis. Assim, de modo a combater esta difícil situação económica, muitas editoras brasileiras começam a apostar principalmente nas traduções, já que o seu custo de publicação era muito inferior ao de um livro de autor.

Estas circunstâncias, às quais se junta o desprezo de Lobato pela até então hegemonia francesa no campo literário, incentivam o autor a publicar a sua tradução da obra de Twain. A importância do “mecenasato” de Monteiro Lobato face à indústria editorial brasileira é tratada no artigo académico de John Milton, intitulado *Monteiro Lobato and Translation: “Um país se faz com Homens e Livros”*, dedicado precisamente às traduções de Lobato:

“Lobato’s Companhia Editora Nacional, opened in 1925 after the bankruptcy of Monteiro Lobato e Cia., which over-invested in printing presses (...). Thus Lobato helped to initiate a movement towards the importation of works written originally in English, which would continue right up until the Second World War, when English finally ousted French as the major foreign language studied and spoken in Brazil. His publishing companies also published unknown authors, thus democratizing access to the publishing industry.”

(Milton, 2003: 123-124)

Além da introdução de obras estrangeiras no mercado editorial brasileiro, a outra grande preocupação de Lobato era a adaptação (e alteração) do português que era utilizado na literatura que existia no país, em específico, na literatura para crianças e jovens, que era o seu principal público-alvo. Até esta altura, a única literatura infanto-juvenil que era publicada no Brasil encontrava-se redigida em

Português de Portugal, o que Lobato considerava ser não só incompreensível mas também inacessível para a esmagadora parte das crianças brasileiras.

“Temos que refazer tudo isso - abasileirar a linguagem (...)”

(Lobato:1951)

Assim surgiu o desejo de “abrasileirar” a linguagem (por “abrasileirar” o tradutor defendia que o Brasil devia libertar-se da sua subserviência cultural e literária de Portugal e estabelecer regras próprias), ideia que o autor partilha numa outra carta dirigida a Godofredo Rangel, exprimindo também a sua vontade de tornar o registo linguístico da literatura infantil, com mais leveza e engenho. Além destas alterações, que acabaria por levar a cabo, Lobato permite-se modificar e “melhorar” os textos das obras originais que se propunha traduzir:

“In a 1921 letter he mentions his plans to produce a series of books for children “with more lightness and wit” (...) Lobato was puzzled by the language used in the Brazilian translations published by the French-owned house, Garnier, and he recommended that the translator Godofredo Rangel took the liberty of improving the original where necessary. Thus Lobato’s translation technique is one of adaptation, using a more simplified language, which could immediately be understood by children, Lobato’s target audience.”

(Milton, 2003: 125)

Ao contrário da polémica que se seguiu após a publicação do original da obra *The Adventures of Huckleberry Finn* nos Estados Unidos da América, a publicação da adaptação de Lobato não causou quaisquer susceptibilidades junto do público brasileiro (não existem dados de nenhuma proibição ou censura de alguma das inúmeras traduções da obra em território do Brasil).

Este facto apenas pode sugerir que o conteúdo da obra não chocou tanto a população brasileira como a norte-americana. A razão para isto é difícil de contemplar, mas é provável que em parte esteja relacionada com as diferenças culturais entre o Brasil e os EUA e a psicologia social das suas respetivas populações.

### **3.3 A tradução de Maura Ribeiro Sardinha**

Na edição publicada por Ganesha Consultoria Editorial, traduzida por Maura Ribeiro Sardinha, a tradutora junta no final da obra uma nota explicativa, em que expõe as suas principais considerações que regeram o processo tradutório do romance de Twain, justificando e exemplificando as suas escolhas. Nesta nota explicativa, a tradutora cita ideias defendidas por alguns dos mais brilhantes académicos do campo da tradução, entre os quais Georges Mounin, autor de *Les problèmes théoriques de la traduction*, 1963, e George Steiner, autor de *After Babel: Aspects of Language and Translation*, 1975.

“Uma breve olhada nas diferentes concepções de tradução no decorrer da história (...) mostra que as mesmas questões sempre existiram, variando as respostas que a elas foram dadas: traduções literais, palavra por palavra, por temor de “trair” o sentido original; traduções “melhoradas” pelo tradutor, as “belas infieis”, sob a justificativa de produzir um texto em maior conformidade com os cânones da língua de chegada; traduções substancialmente modificadas, aumentadas ou reduzidas, que hoje seriam chamadas de adaptações. Toda tradução depende do modo como o tradutor concebe a atividade da tradução, do projeto que tem para aquela tradução específica e do horizonte do tradutor. Uma mesma época pode dar respostas diferentes, permitindo a coexistência de posições conflitantes, dependendo do ponto de vista do tradutor.”

(Sardinha, 2011: 344)

Seguidamente, a tradutora expõe a sua principal preocupação e exigência fundamental, que consistem na “qualidade estética da reprodução do texto”. Isto, claro, tendo em constante consideração o ritmo narrativo original da obra e o estilo,

bem como a seleção vocabular. Além dos fatores anteriormente mencionados, Maura Sardinha sublinha a importância de tentar reproduzir ao máximo os aspectos mais característicos do texto de partida, tais como metáforas e demais figuras de estilo. A tradutora exemplifica do seguinte modo:

“Não teria cabimento, por exemplo, traduzir um texto de frases longas, predominantemente em discurso indireto, marcadamente escrito num registo culto e até refinado, recorrendo a períodos curtos, com uso abusivo do discurso direto, eivado de expressões vulgares, porque ainda que o “sentido” da mensagem se mantivesse, todo o resto, que numa obra de arte é inseparável desse “sentido”, teria se perdido.”

(Sardinha, 2011: 346)

A tradutora retoma a sua análise do texto original de Twain, destacando particularmente a singularidade da linguagem falada pelas personagens, em especial por Huck, cuja linguagem se assemelha a uma junção dos diferentes tipos de dialetos falados pela população afro-americana e pela população branca pobre dos estados do sul dos EUA (os também chamados nos EUA, pejorativamente, de “white trash”).

“O autor não teria, na verdade, dado a Huck o “dialeto negro do Missouri” usado para outros personagens, tendo tecido, na fala de Huck, elementos muitos significativos do vocabulário, da gramática e da sintaxe que não faziam parte do inglês padrão ensinado nas escolas públicas, embora muito presentes na fala dos afro-americanos na época, fazendo da linguagem de Huck uma mescla dos dialetos dos brancos pobres e dos afro-americanos do Mississippi, assim forjando uma identidade “racial” mista, que simboliza a mescla cultural e a diversidade do povo americano.”

(Sardinha, 2011: 346-347)

Em seguida, Maura Sardinha partilha algumas das principais dificuldades encontradas ao longo do processo tradutório, nomeadamente a dificuldade de transpor fielmente os registos que constam na obra de Twain para o português do Brasil, de modo a respeitar as peculiaridades culturais típicas do espaço social e histórico originais. A tradutora comenta este obstáculo e explica o mesmo com a inexistência de correspondências perfeitas entre os polissistemas literário norte-americano e o português brasileiro.

“Diante das diversas questões suscitadas pelo original, procuramos, de início, consultar outras versões da obra, no caso, as do francês, do espanhol e do português de Portugal, contatando que (...) todas tentaram driblar o problema, quer uniformizando as falas, quer introduzindo um ou outro erro de sintaxe aqui e ali, mas sem conseguir reproduzir a contento a intenção do autor, (...) a recriação de diversos registos.”

(Sardinha, 2011: 347)

Curiosamente, se observarmos estas dificuldades de equivalência entre os polissistemas acima mencionados através de uma perspetiva mais geral, e considerarmos que transpor os registos típicos do *Deep South* presentes em *The Adventures of Huckleberry Finn* é um verdadeiro obstáculo para o tradutor que tencione fazer para Português do Brasil, então o que dizer do tradutor que tencione fazê-lo, mas para Português de Portugal? Por outras palavras, a cultura, história e sociedade brasileiras assemelham-se muito mais às dos EUA, do que a cultura, história e sociedade portuguesas alguma vez o poderão ser. O Brasil, tal como os EUA, pertencem ao assim chamado pelos europeus “Novo Mundo”. A sua diversidade cultural e linguística são fruto da mistura de diferentes povos, raças e etnias, que por sua vez está diretamente ligada ao passado colonial dos dois países. Ora, mesmo que Brasil e Portugal partilhem fundamentalmente a mesma língua, esta sofreu tantas mutações em função das diferenças de identidade cultural de cada um dos países, que os dois acabam por se distanciar imensamente.

A estas diferenças de identidade vêm também juntar-se a cultura e sociopsicologia eurocêntricas portuguesas, que divergem claramente do sul-americanismo brasileiro.

Mais adiante, Sardinha justifica a estratégia escolhida para recriar as falas do texto de partida, em especial no que se refere à fala de Huck e à das personagens afro-americanas, para a tradução portuguesa:

“Tomamos, então, a liberdade de introduzir, no discurso de Huck e seus companheiros, as formas mais comuns da fala popular brasileira, ou seja, mistura de pronomes, concordâncias que fogem ao padrão, num registo bem coloquial. Na dos personagens negros, (...) os vícios de linguagem usuais entre segmentos menos favorecidos da população. Reservamos o português padrão, embora despretensioso e informal, para os adultos brancos, sem maiores distinções entre esta ou aquela região do Mississippi.”

(Sardinha, 2011: 348)

Deste modo, Sardinha conclui, exprimindo que apesar de considerar não ter reproduzido como ela própria afirma “nem de longe” a riqueza do texto de Twain, que acredita ter conseguido transmitir a variedade de falas presentes no original para um português do Brasil credível e o mais proximamente correspondente.

### 3.4 O texto original e as traduções de Monteiro Lobato e Maura Ribeiro Sardinha, lado a lado

De modo a analisar o modo como foi transposto o texto original para o texto de chegada iremos considerar o seguinte excerto, que trata do encontro de Huck e Jim, em Jackson's Island, no capítulo VIII.

#### Excerto da obra original, por Mark Twain:

"It's good daylight. Le's get breakfast. Make up your camp fire good."

"What's de use er makin' up de camp fire to cook strawbries en sich truck? But you got a gun, hain't you? Den we kin git sumfn better den strawbries."

"Strawberries and such truck," I says. "Is that what you live on?"

"I couldn' git nuffn else," he says.

"Why, how long you been on the island, Jim?"

"I come heah de night arter you's killed."

"What, all that time?"

"Yes—indeedy."

"And ain't you had nothing but that kind of rubbage to eat?"

"No, sah—nuffn else."

(Twain:1884)

O aspeto que mais sobressai no excerto é nomeadamente a grande quantidade de marcas fonéticas presentes no discurso de Jim e no seu *Missouri Negro dialect*, em comparação ao de Huck, que por sua vez apresenta claramente um registo coloquial mas ainda característico da população branca do sul. Em seguida, será observada a adaptação do excerto acima apresentado, desta vez por Monteiro Lobato.

Excerto da tradução de Monteiro Lobato:

- O dia já vai alto - disse eu por fim. - Vamos preparar o nosso café. Acenda o fogo.
- Que adianta fazer fogo, se não há o que cozinhar? Tenho vivido apenas de frutas do mato. Talvez com a sua espingarda possamos ter alguma coisa melhor do que framboesas.
- Então, Jim, você só tem comido framboesas?
- Não descobri nada mais.
- Há quanto tempo está aqui?
- Desde a noite em que você foi assassinado.
- Quê? Tanto tempo assim? E tem passado somente com o que arranja no mato?
- Só com isso.

(Twain, 2005:50)

Na tradução da Lobato acima apresentada, o aspecto que mais se destaca é a uniformização que o tradutor faz do discurso de Jim. No texto original, o aspecto mais característico da fala desta personagem é precisamente a abundância de marcas fonéticas que Twain utiliza para enfatizar não só o baixo nível de escolaridade e grupo social desfavorecido ao qual Jim pertence.

Através da supressão destas marcas fonéticas, o discurso de Jim é inevitavelmente igualado ao das restantes personagens. Ora, isto faz com que o sentido que Twain desejava atribuir à sua obra não seja transposto para a língua de chegada, acabando por se perder na tradução.

Excerto da tradução de Maura Ribeiro Sardinha:

- Já é de dia. Vamos fazer o café. Aumenta aí a fogueira.
- Di qui serve fazê fogo pra cozinhá murango e otras coisinha assim? Mais ocê tem u'a ispingarda, num tem? Então, podemo pegá alguma coisa mió qui murango.
- Morangos e outras coisinhas assim. É isso que você tem comido?
- Num consigui mais nada - disse ele.
- Mas Jim, você tá aqui na ilha faz quanto tempo?
- Vim na noite dispois qui ocê morreu.
- O quê, todo esse tempo?
- Sim, sinhô.
- E não comeu nada a não ser isso?
- Não, sinhô. Mais nada.

(Twain, 2011:54)

Já Maura Sardinha, ao contrário de Monteiro Lobato, emprega várias marcas fonéticas para traduzir o discurso de Jim. Além disto, é importante salientar a adaptação destas marcas fonéticas à verdadeira linguagem popular brasileira. Para exemplificar, consideremos o “mais” que surge na primeira fala de Jim (em “Mais ocê tem u'a ispingarda, num tem?”).

Este “mais” não tem um sentido aditivo, mas corresponde à fonetização brasileira da palavra “mas”, que corresponde a uma conjunção adversativa. Outro exemplo de marca fonética é “num”, que surge mais adiante na mesma frase, e que nada mais é que a expressão escrita do som “não”. Através do uso abundante de marcas fonéticas, Sardinha consegue recriar a intenção do autor e cumprir com o registo atribuído a Jim no texto original, aspecto que, em contrapartida, falta na tradução realizada por Monteiro Lobato.

De modo a observar mais algumas marcas fonéticas e comparar traduções, consideremos o excerto que se segue, que diz respeito a uma conversa entre Huck e Jim, em que falam do último rei francês, Louis XVI, e de seu filho, que alegadamente morre na prisão (“I told about Louis Sixteenth that got his head cut off in France long time ago; and about his little boy the dolphin, that would 'a' been a king, but they took and shut him up in jail, and some say he died there”, (Twain: 1884)

Excerto da obra original, por Mark Twain:

"But some says he got out and got away, and come to America."

"Dat's good! But he'll be pooty lonesome—dey ain' no kings here, is dey, Huck?"

"No."

"Den he cain't git no situation. What he gwyne to do?"

"Well, I don't know. Some of them gets on the police, and some of them learns people how to talk French."

"Why, Huck, doan' de French people talk de same way we does?"

"No, Jim; you couldn't understand a word they said—not a single word."

"Well, now, I be ding-busted! How do dat come?"

"I don't know; but it's so. I got some of their jabber out of a book. S'pose a man was to come to you and say Polly-voo-franzy—what would you think?"

"I wouldn' think nuffin; I'd take en bust him over de head—dat is, if he warn't white. I wouldn't 'low no nigger to call me dat."

"Shucks, it ain't calling you anything. It's only saying, do you know how to talk French?"

"Well, den, why couldn't he say it?"

"Why, he is a-saying it. That's a Frenchman's way of saying it."

"Well, it's a blame ridicklous way, en I doan' want to hear no mo' 'bout it. Dey ain' no sense in it."

"Looky here, Jim; does a cat talk like we do?"

(Twain:1884)

De novo, ressaltam as marcas fonéticas na fala de Jim, bem como a abundância de contrações, características da língua inglesa coloquial. Um exemplo de ambos estes aspectos é “dat’s”, que além de ser uma transformação fonética do som “th” que passa a ser “d” (na palavra “that”, que se transforma em “dat”), é também uma contração de “dat” com “is” (originando assim “dat’s”). Quanto a Huck, apenas se destacam certas incoerências gramaticais, típicas da época e da população branca de classe baixa, tal como podemos reparar em “some says”, quando a forma correta seria “some say”.

Excerto da tradução de Monteiro Lobato:

- Alguns dizem que ele conseguiu fugir para a América.
- Que bom! Mas vai levar uma vida muito triste aqui, sem companheiros. Nós não temos reis por aqui, não é, Huck?
- Não.
- Então como ele vai viver?
- Não sei. Poderia entrar para a polícia ou tornar-se professor de francês.
- Então os franceses não falam como nós?
- Você não seria capaz de entender uma só palavra do que eles dizem...nem uma só!
- Engraçado.
- Eu consegui aprender algumas frases num livro que andei folheando. Suponha que um francês chegasse para você e dissesse *Parlê vu francé?* Que é que você responderia?
- Nada. Arrumava um bom soco na cara dele, se não fosse branco. Negro algum havia de me xingar desse nome.
- Não seja tolo, Jim. Ele apenas estaria perguntando se você fala francês.
- Pois então que diga logo claramente. Que coisa ridícula perguntar assim! Não tem sentido.
- Mas é a língua deles.
- Que seja. Não tem pé nem cabeça.
- Vamos ver se você compreende melhor, Jim. Os gatos falam como nós? Diga-me.

(Twain, 2005:84)

O primeiro elemento que devemos sublinhar é a total uniformização que Lobato faz dos dialetos falados pelas personagens. Reparemos na linguagem que o tradutor atribui a Huck: a sua personagem utiliza verbos como “compreender”, chama Jim de “tolo”, faz uso da ênclise (em “diga-me”).

Ora, esta correção gramatical e vocabulário não se adequam à personagem de Huck, que era um rapaz de classe social baixa e praticamente analfabeto. Quanto ao discurso de Jim, que tal como pudémos observar no texto original está repleto de marcas fonéticas e erros gramaticais, na tradução de Monteiro Lobato corresponde à norma padrão da língua portuguesa, o que dificilmente se observaria num indivíduo pertencente à classe mais desfavorecida de uma sociedade.

#### Excerto da tradução de Maura Ribeiro Sardinha:

- Mas umas pessoas dizem que ele fugiu e veio pra América.
- Isso é bão. Mas divia di sinti muito sozinho. Aqui num tem rei, tem, Huck?
- Não.
- Então num vai podê trabaiá. O que qui ele vai fazê?
- Não sei. Uns entram pra polícia e outros ensinam a falar francês.
- Pru quê, Huck? Os franceis não fala como nós?
- *Não*, Jim; você não ia entender nem uma palavra do que eles falam. Nem uma palavra.
- Ara, raios me parta! Cumé qui isso foi acontecê?
- *Eu* não sei; mas é assim mesmo. Vi algumas das bobagens que eles falam num livro. Imagine se alguém chegar pra você e disser *Parle-vu-francé*, o que é que você achava?
- Num achava nada; dava u'a cacetada na cabeça dele. Isso é, si num fosse um branco. Num ia deixá um nego me chamá assim.
- Mas que coisa, não tá chamando você de nada. Tá só perguntando se você sabe falar francês.
- Então pru que não pergunta?
- Ora, ele tá perguntando. É o *jeito* dos franceses falar.
- Bão, é um danado dum jeito ridículo e num quero mais ovi falá nisso. Num tem pé nem cabeça.

- Olha aqui, Jim, o gato fala como a gente?

(Twain, 2011:94-95)

Tal como observámos na tradução do excerto retirado do capítulo VIII da obra, Maura Sardinha também aqui faz um uso abundante de marcas fonéticas, especialmente no registo utilizado por Jim: “bão” (bom), “divia” (devia), “di” (de), “sinti” (sentir), “num” (não), “podê” (poder), “trabaiá” (trabalhar), “qui” (que), “fazê” (fazer), “franceis” (francês), “nóis” (nós), “cumé” (como é), “acontecê” (acontecer), “pregunta” (pergunta), etc. De acordo com a fonologia da variante brasileira da língua portuguesa, as palavras que terminam em “r”, no discurso de Jim passam a terminar nas últimas vogais das palavras, com acento circunflexo ou agudo, como é o caso nos exemplos que se seguem: “trabaiá” (em vez da grafia correta “trabalhar”), “fazê” (em vez de “fazer”), “podê” (no lugar de “poder”).

Outro aspecto que se observa no discurso de Jim é a frequente discordância de número, como acontece em “os franceis” (em vez de “os franceses”) e “raios me parta” (no lugar de “raios me partam”). Relativamente ao discurso de Huck, a principal marca fonética é a presença da forma aferética de “está” e “estava”, que passam a “tá” e “tava”, respetivamente.

Contemplando as diferenças entre as traduções de Monteiro Lobato e Maura Sardinha, não devemos deixar de considerar que a tradução de Lobato, aquando da sua publicação, foi classificada pela própria editora (a Companhia Editora Nacional) como sendo uma obra que tem como principal público-alvo o infanto-juvenil. Ora, isto poderia explicar a uniformização que Lobato faz dos registos linguísticos das personagens como sendo intencional, já que um público jovem dificilmente entenderia toda a complexidade na reprodução das falas do original feita por Sardinha, e conseqüentemente dificultar-lhe-ia a leitura da obra.

Esta conjectura não parece assim tão improvável se relembrarmos o subcapítulo 3.2 (intitulado “Tradução e receção de *Huckleberry Finn* no Brasil”), em que vimos que a principal preocupação de Monteiro Lobato no que dizia respeito

ao ato tradutório era nomeadamente a adaptação do português usado nos livros infanto-juvenis, cuja linguagem considerava ser pouco compreensível para a maioria do público jovem brasileiro.

De qualquer modo, a justaposição das duas traduções permite-nos sem dúvida observar a evolução do método tradutório no que se refere particularmente aos dialetos, desde 1934 até 2011, partindo da adaptação e alteração dialetal exagerada até chegar à recriação das características contidas no texto de partida (o mais proximamente possível do original), e à sua conseqüente transposição no texto de chegada.

#### **4. Análise da linguagem: sobre os dialetos em *Huckleberry Finn***

Para além dos aspetos acima mencionados a respeito da obra, iremos agora abordar um outro aspeto central da mesma, que se refere aos dialetos dos estados do sul dos EUA, fortemente representados no romance. A região austral americana é conhecida pela sua variedade cultural, como consequência da coexistência de diferentes populações que povoaram esse território do país, entre os quais se destacam a os escravos afro-americanos, a população ameríndia, e os descendentes de europeus, que compreendiam a maioria da população branca.

Como resultado da coabitação destes diferentes grupos raciais no mesmo espaço, surge uma grande diversidade de dialetos, que levou ao surgimento do famoso dialeto do sul. Ora, este dialeto apresenta variações não só no que toca à grafia, mas também na gramática, o que o faz sobressair muito facilmente de entre os restantes dialetos existentes nos EUA.

Para exemplificar as características fonológicas acima mencionadas, observemos os seguintes exemplos, retirados dos excertos da obra de Twain:

1. “We does” (de "Why, Huck, doan' de French people talk de same way we does?", retirado do excerto do capítulo XIV cuja tradução foi analisada no sub-capítulo 3.4) – observa-se uma frequente substituição de “do” por “does”, bem como de “are” por “is” (ex: Say, who is you?", capítulo II).
2. "I wouldn' think nuffn" – além da frequência com que se observa a ocorrência de contrações (ex: “wouldn'”), devemos também atentar à recorrente omissão do “t” ou do “g”, quando os mesmos se encontram no final de uma palavra (ex: “nuffn”).
3. “(...) Dey ain' no kings here, is dey, Huck?" – o presente exemplo demonstra não só a ocorrência da dupla negativa, também característica do dialeto do sul, como a discordância verbal anteriormente mencionada no ponto 1. Outro exemplo da dupla negativa é: “Dey ain' no sense in it.”
4. “You been a-drinking?” – neste exemplo, encontramos-nos perante um outro fenómeno recorrente e típico dos estados do sul dos EUA, que se exprime na adição de um “a” antes dos gerúndios (especialmente os que comecem por uma consoante).

Seguidamente, iremos observar o modo de falar de Huck, cuja personagem demonstra um vocabulário simples e pouco culto, que condiz não só com a sua idade, mas também com a sua classe social. Atentar na sua linguagem permitir-nos-á determinar e analisar as variações dialetais acima mencionadas no discurso do protagonista, bem como lançar alguma luz sobre o contexto social em que o mesmo se insere, a pejorativamente conhecida nos EUA como população *white trash*, expressão a qual, nunca aparece no romance pois só surge posteriormente. Tal análise irá facilitar a nossa compreensão de cada uma das personagens e, conseqüentemente, da totalidade da obra.

É importante lembrar, neste âmbito, que a reprodução dos diferentes dialetos do sul feita por Clemens em *The Adventures of Huckleberry Finn* foi inteiramente intencional, tal e como o menciona na nota de autor que antecede a obra:

“In this book a number of dialects are used, to wit (...) (...) I make this explanation for the reason that without it many readers would suppose that all these characters were trying to talk alike and not succeeding.”

(Twain, 1884:2)

Na nota explicativa, Twain explica de igual modo que dialetos surgem na sua obra:

“In this book a number of dialects are used, to wit: the Missouri negro dialect; the extremest form of the backwoods Southwestern dialect; the ordinary "Pike County" dialect; and four modified varieties of this last. The shadings have not been done in a haphazard fashion, or by guesswork; but painstakingly, and with the trustworthy guidance and support of personal familiarity with these several forms of speech.”

(Twain, 1884:2)

No entanto, e tal como constatou o académico Ronald Jenn, que teve por base a obra de Carkeet, há um claro desajuste entre a informação que nos dá o autor e os aspetos linguísticos do texto, já que nada permite deduzir qual dos dialetos enumerados por Twain na nota explicativa é falado e por qual das personagens. Tal e como o estudioso americano David Carkeet escreveu no seu artigo *The Dialects in Huckleberry Finn* (que é possivelmente uma das mais extensas compilações de investigação realizada no âmbito dos dialetos que surgem na obra de Twain):

“The question of what Clemens meant with the preface is a complex one divisible into several parts: (1) Does a close linguistic

analysis of the speech of the characters in the novel show the seven-way dialectal differentiation of which Clemens speaks? (2) What did the preface mean to Clemens? That is, in his lexicon what was the meaning of “dialect”, “extremest”, “backwoods South-Western”, and “ordinary ‘Pike County’ ”? (3) When Clemens wrote the preface, what could he have thought he had done in the way of differentiating dialects? This question is distinct from (1) above, for Clemens's sense of the language of the novel may have been different from the linguistic facts of the novel. (4) Finally, what is the relation between the dialects in the novel and linguistic reality of the Mississippi Valley in the mid-nineteenth century?”

(Carkeet, 1979: 315-316)

Carkeet propõe-se responder à primeira pergunta ao afirmar que as falas das personagens em *The Adventures of Huckleberry Finn* são facilmente diferenciadas umas das outras. Ora, uma leitura atenta da obra permitir-nos-á deduzir que esta diferenciação não é só sistemática, mas também, com base no conhecimento que já temos do estilo literário de Clemens, provavelmente intencional.

No seu artigo intitulado *Transferring the Mississippi*, o académico Ronald Jenn define o dialeto de Huck como sendo a norma a partir da qual surgem os restantes dialetos presentes na obra (Jenn, 2003:57-62). Posicionando-nos deste modo face aos dialetos reproduzidos, ser-nos-á mais fácil entender a intenção de Clemens, já que o mesmo escreveu o romance a partir da perspectiva do próprio Huck. Assim, assumindo que a fala de Huck é o dialeto-padrão da obra, podemos inferir que os restantes dialetos que se desviam da norma são resultado de escolhas feitas deliberadamente pelo autor. Dada esta abordagem, não será necessário explicar as diferenças entre o dialeto de Huck e do *Standard English*. Começemos por reparar nas diferenças entre o discurso de Jim (e das outras quatro personagens negras que surgem no livro, cujos dialetos são praticamente iguais ao de Jim) e o de Huck.

Fonologicamente falando, Jenn observa que no discurso de Jim acontece uma frequente perda do “r” final, como se pode observar em “do’ ” (em vez de “door”), “heah” (em vez de “here”), “thoo” (em vez de “through”), bem como uma recorrente palatalização, que pode ser exemplificada ao observar a inserção da aproximante palatal ⟨j⟩ (pronunciado como no início da palavra “yes”) em certas circunstâncias: “k’yer” (em vez de “care”), “dish-yer” (em vez de “this here”). Outro aspecto, já mencionado no início deste capítulo, é adição de um “a” antes dos gerúndios, como por exemplo “a-gwyne”, em que “gwyne” surge no lugar de “going”, e ainda a substituição de “th” por “f”, como se observa em “mouf” (ao invés de “mouth”), e a substituição de “th” por “d”, como acontece em “dese” (no lugar de “these”).

Porém, nenhuma destas características se verificam no discurso de Huck. É também importante realçar que sempre que quando ambos Huck e Jim fazem uso de alguma regra que fuja à norma do inglês padrão, Jim aplica essa regra com muito maior frequência do que Huck.

Este fenómeno no discurso de Jim é exemplificado na redução segmental em conjuntos de consoantes, como é o caso de “ole” (que surge no lugar de “old”); na supressão de sílabas não-tónicas que se encontrem no início de uma palavra, como acontece com “increase”, que se transforma em “crease”; e ainda na epêntese sucessiva, que se pode observar na adaptação gráfica de “once”, que no discurso de Jim passa a assumir a forma de “wunst”. O dialeto de Jim é também muito mais notório visualmente do que o de Huck: para reproduzir a sua fala, o autor emprega continuamente grafias que fogem à norma-padrão, até mesmo no caso de palavras simples como “of” (que se transforma em “uv”) e “was” (que passa a “wuz”).

Gramaticalmente, porém, os dialetos de Huck e Jim não são assim tão diferentes um do outro. No entanto, adicionalmente, o dialeto de Jim demonstra também um uso do *past participle* “done” em conjunto com formas do *past perfect*, como podemos observar na construção “she done broke loose”, além da omissão do verbo auxiliar. De um ponto de vista lexical, o discurso de Jim difere do de

Huck apenas em algumas exclamações: Jim emprega expressões como “dadblamedest”, “dad fetch him” e “ding-busted”, que não é o caso de Huck (Carkeet, 1979:316-318).

No fundo, ao observar a análise da linguagem utilizada pelas personagens, podemos chegar à conclusão que são precisamente os dialectos recriados em *The Adventures of Huckleberry Finn* que complicam qualquer tradução da obra. A questão evidente da tradução de dialetos dificilmente pode ser evitada pelos tradutores, que a tentam resolver optando por uniformizar os dados dialetos, igualando-os uns aos outros (de um modo, ignorando-os), ou tentando reproduzi-los minimamente. A complexidade de um dialeto envolve aspetos geográficos e socioculturais, mas são vários os dialetos existentes numa língua. Uma destas variedades é constituída por conjuntos de vocábulos especializados, que Ronald Jenn chama de *technolects*, muitas vezes ligados a profissões ou atividades específicas de uma dada área geográfica. Podemos até considerar que a tradução deste tipo de vocábulos se assemelha de algum modo à tradução de dialetos, especialmente no que toca ao uso de palavras e expressões pouco conhecidas e difíceis de intuir, que dependem de uma comunidade específica para sobreviver.

Tendo por base a obra de David Carkeet, que se dedicou a uma investigação aprofundada dos dialetos presentes em *The Adventures of Huckleberry Finn*, consideremos a dificuldade que representa a constatação exata da quantidade de dialetos que surgem na obra:

“Yet an apparent lack of fit between this announcement and the linguistic facts of the novel has long confounded investigators trying to decide just who speaks what dialect. Some have given up the fight and concluded that the preface is a joke. Others have taken the preface seriously but have still failed to decode it.”

(Carkeet, 1979:315)

A partir da constatação de Carkeet, em que um dos grandes desafios é a identificação precisa de cada dialeto, a especialista de teoria literária canadiano

Gillian Lane-Mercier propõe uma abordagem estruturada para resolver a dificuldade colocada pelo processo tradutório dos dialetos em *The Adventures of Huckleberry Finn*. Lane-Mercier define a tradução de dialetos como algo altamente instável e sugere uma resolução a este problema, ao sublinhar a inportância do estudo dos *technolects*, já que os mesmos se referem a fatos concretos e como tal permitem a elaboração de uma estratégia de tradução global:

“Technolects refer to precise facts throughout the novel and therefore allow for an overall translation strategy.”

(Lane-Mercier, 1995:108)

A este respeito, Ronald Jenn acrescenta que a substituição de um dialeto por outro no momento da tradução consiste numa tarefa que considera *nonsensical*, e como tal, de facto, a tradução de *technolects* presentes na obra pode permitir uma consquente tradução dialetal, mas sublinha que isto não pressupõe necessariamente uma facilitação dessa tradução (Jenn, 2003:59).

Assim, busquemos determinar os campos de *technolects* que surgem em *The Adventures of Huckleberry Finn*. Com base na leitura da obra, a constante presença do rio Mississippi é notória e central na narração, já que praticamente toda a ação se desenrola às suas margens; assim, o rio constituirá um dos grupos de *technolects*. O outro grupo, um pouco mais implícito, será a indústria da madeira, que depende do rio já que é ele que possibilita o transporte e comércio da madeira (Jenn, 2003:59).

“Both domains are connected because they relate to the economy of the River, which appears at once as a line of communication and a sort a giant pre-industrial conveyor belt for the handling of wood.”

(Jenn, 2003:59)

No entanto, Jenn destaca mais uma dificuldade, desta vez colocada pelos *technolects*. A tradução deste vocabulário técnico é frequentemente difícil de

identificar pelos tradutores, o que muitas vezes leva a incorreções na tradução, que depois comprometem a sua qualidade.

“The use of technoelect entails confusion on the lexical, literary and cultural levels. Misunderstanding of certain details and geographical facts has resulted in inaccuracies and mistranslations.

(Jenn, 2003:59)

Afim de exemplificar a dificuldade da tradução de technoelects, consideremos o vocabulário técnico relacionado ao rio. O que iremos observar será uma distorção repetitiva dos termos técnicos característicos do grande curso de água, dentro de uma mesma tradução. Estes termos técnicos que na língua de partida dizem respeito especificamente ao espaço do rio, acabam por ser traduzidas através de termos cujo significado é totalmente diferente na língua de chegada.

“Thus the reality of the River is sacrificed to a domain better known to translators and readers, seafaring, and the result is a decentering or resiting of the novel, which is gradually driven away from the Water Basin.”

(Jenn, 2003:60)

De facto, tal como comenta Jenn, o rio tal e como é apresentado na obra original perde grande parte do seu papel central nas traduções, pois os *technoelects* que lhe são associados na língua inglesa são substituídos por um vocabulário que não lhe corresponde de modo tão específico na língua para a qual se traduz; a razão para tal fenómeno é simples e explica-se através da inexistência de um vocabulário específico equivalente na língua e chegada.

Várias traduções de *The Adventures of Huckleberry Finn* substituem a linguagem especializada que se refere à navegação fluvial por linguagem especializada que se refere à navegação marítima, por não existir um equivalente mais próximo. No melhor dos casos, e mesmo que os *technoelects* fluviais não sejam substituídos por termos técnicos que se refiram à navegação marítima na

língua de chegada, as suas características acabam por ser comprometidas de alguma forma. No entanto, isto comporta consequências na tradução:

“This shift from the domain of river-sailing to seafaring has not only literary but also cultural implications.”

(Jenn, 2003:59)

De modo a ilustrarmos as dificuldades acima mencionadas, observemos a transformação sofrida por diferentes termos relacionados com o espaço do rio ao ser transpostos para a língua portuguesa. Em *The Adventures of Huckleberry Finn*, e no inglês americano, o termo *cove* diz respeito a uma espécie de baía de pequena dimensão; porém, em inglês o termo é exclusivamente utilizado para se referir a cursos de água fluviais (Jenn, 2003:59). Em quase todas as traduções em português, inclusive as de Monteiro Lobato e Maura Sardinha, *cove* é traduzido por “enseada”. Ora, na variante do português do Brasil, “enseada” tem o mesmo significado de *cove*, sendo um termo especificamente utilizado quando se fala de rios. No entanto, no português europeu, o termo “enseada” é utilizado para denominar uma pequena baía de formato côncavo que se encontra na costa marítima. Isto serve apenas de exemplo a respeito das diferenças entre as linguagens especializadas de duas variantes da mesma língua. Como tal, “enseada” para um leitor brasileiro continuará a ter a mesma conotação que *cove* tem para um leitor americano, mas esse não será o caso de um leitor português, o qual não se dará conta da verdadeira importância que o rio representa na obra original.

“This alters the representation of the River, which is deprived of its tributaries. The Water Basin is made less complex, its ramifications are cut off. This results in a partial erasure of the opposition between River and land around which the text is built.”

(Jenn, 2003:60)

De facto, como diz Jenn, a redução da complexidade do papel do rio que se dá na tradução da linguagem especializada leva a que o leitor compreenda mais dificilmente onde realmente se encontram as personagens em cada momento. Esse será o caso na tradução de *tow-head*, um termo muito específico e exclusivamente usado para se referir ao rio Mississippi, que é definido e exemplificado em *A Dictionary of Americanisms* da seguinte forma:

“A white ripple or foam in a river produced by snags or other obstructions; An account of the blowing up of a steamboat on the Mississippi in 1858, says: The Pennsylvania drifted down about two miles and a half, where, being stopped by tow-head, she speedily burnt to the water’s edge.”

(Bartlett, 1859:524)

Este termo, que é traduzido o mais fielmente possível como “banco de areia”, ocorre com alguma frequência ao longo da obra, sendo particularmente importante para as personagens de Huck e Jim, que usam esses locais para se esconderem durante o dia (Jenn, 2003:61). Nas traduções de Monteiro Lobato e Maura Sardinha, *tow-head* aparece sob a forma de “banco de areia”. De facto, “banco de areia” pode ser utilizado para denominar uma acumulação de areia no meio de um curso fluvial ou marítimo, mas ainda assim pode referir-se à acumulação de areia junto às margens de um rio, e como tal não é um termo tão específico quanto *tow-head*, que compreende apenas a acumulação de areia em rios, num formato que se assemelha a uma pequena ilha. No entanto, isto coloca um problema que dificulta situar a ação de modo específico. Relativamente a isto Jenn commenta:

“The main problem with this set resides in the fact that it is implied that Huckleberry and Jim are ashore whereas they really are in the middle of the River. This confusion is due to the absence of an explicit definition of the term inside the novel.”

(Jenn, 2003:60)

Para traduzir *tow-head*, teremos de procurar uma definição na obra de *The Adventures of Huckleberry Finn*. No capítulo XII, o termo aparece na seguinte frase: *A tow-head is a sandbar that has cottonwoods on it as thick as harrow-teeth* (Twain, 1884). Como foi mencionado anteriormente, a diferença entre *sandbar* e ilha é significativa:

“An island is a sizeable land mass covered with mature vegetation, like Jackson’s Island; its location is stable although its size may vary. A tow-head is made of an accumulation of alluvion or sand on which cottonwoods then willows grow; over time the tow-head may turn into an island or dissolve, whittled down by the River. The erasure or mistranslation of tow-heads has literary implications, since the fact that they are used as hiding places reinforces the opposition between River and land that provides a structure to the novel.”

(Jenn, 2003:61)

Desta forma, e é possível observar a importância dos *technolects* dentro do próprio livro e língua de partida e adicionalmente sublinhar o desafio que representam para os tradutores que se proponham traduzir *The Adventures of Huckleberry Finn*. Tal como acontece com *tow-head*, há outros *technolects* que implicam uma acrescida dificuldade na tradução, os quais estão relacionados com a indústria da madeira anteriormente mencionada – *log* e *rafts*. Apesar de parecer uma palavra acessível para muitos, a sua tradução leva a inúmeras complicações.

O termo utilizado para traduzir *log* e *raft* nas traduções portuguesas da obra é respetivamente, e com maior ocorrência, “tronco de árvore” e “jangada”. A complicação não está em *log* ou *raft* por si só, mas na combinação destes termos, como acontece em *log-raft*. Estes últimos termos enumerados apenas nos permitem observar o quão vasta é a linguagem especializada relacionada com a indústria da madeira que estava ligada ao rio Mississippi. No caso concreto de *log-raft*, que foi traduzido vastamente (também por Lobato e Sardinha) como “jangada”; no entanto, o termo *log-raft* não tem o mesmo significado no universo Mississippiano que “jangada” tem para um falante da língua portuguesa. A

definição principal de “jangada” está associada a um meio de transporte, o que não é o caso do inglês americano, em que os *log-rafts* do Mississippi surgiram como uma estratégia utilizada pelos trabalhadores da indústria da madeira; esta estratégia consistia em atar uns aos outros os troncos de árvore que não eram úteis para a indústria e que eram descartados. Deste modo, evitava-se a obstrução dos cursos de água e diminuía-se o risco de acidentes fluviais. Consequentemente, estes *log-rafts* passaram a ser utilizados também como meios de transporte, mas esse não é o seu propósito principal (Jenn, 2003: 64). Nas duas traduções estudadas, o termo especializado *log-raft* passa a “jangada”, e desta forma o tradutor influencia o leitor, mesmo que inconscientemente, a fazer uma interpretação muito específica do termo na língua de chegada. Assim, mais uma vez testemunhamos a perda de *technolects* de uma língua para outra, o que inevitavelmente levará ao empobrecimento do dialeto que é traduzido.

#### 4.1 A linguagem *white trash*

“There are few better critical openings onto the operations of whiteness than through its meaty, soft underbelly, as represented by “rednecks”, “hillbillies”, and “white trash”. These terms are applied to vast numbers of white people, in each instance emphatically inscribing a charged form of difference marked off from the privileges and power of whiteness; each term demarcates an inside and an outside to mainstream white society.”

(Doane e Bonilla-Silva, 2003: 96)

A expressão (*poor*) *white trash* surgiu pela primeira vez nos EUA, no século XIX, utilizado inicialmente pela população branca de classe alta, nomeadamente aristocratas e alta burguesia, como termo depreciativo para denominar a população branca e pobre que vivia predominantemente no *Deep South* dos Estados Unidos. Esta população era frequentemente alvo de chacota tanto por parte da classe alta

americana, como por parte dos escravos negros, principalmente por viverem em comunidades fechadas, onde a prática de consanguinidade era frequente e justificada com base na convicção supremacista de serem *full-blood whites*.

Devemos sublinhar também que o clima de coexistência entre os assim chamados *white trash* e os escravos era marcado essencialmente por um forte e mútuo ódio. De facto, episódios de violência irrompiam frequentemente entre membros dos dois grupos. Esta animosidade pode ser explicada em parte pelo facto de grande parte do pessoal vigilante nas plantações serem *poor whites*, que tinham por prática regular exercer violência como forma de controlo sobre os escravos. São vários os relatos de conflitos violentos entre escravos negros e *poor whites*, estando alguns dos mais memoráveis destes conflitos descritos no artigo do historiador americano Jeff Forret, intitulado *Slave-Poor White Violence in the Antebellum Carolinas*.

Além disto, existem testemunhos de que nem sempre os brancos pobres e os escravos se encontravam em contextos de desigualdade: na realidade, muitos deles trabalham e bebiam juntos, faziam apostas e realizavam trocas entre si. Porém, estas interações interracialis entre as populações do sul não estavam imunes a desentendimentos, roubos, deslealdades e demais situações que predispunham os seus participantes a cair em conflitos físicos.

Desprezada pelos demais grupos sociais (e raciais), a população *white trash* não tinha nenhum fator a seu favor que lhes permitisse fugir ao seu meio precário. Devido ao seu quotidiano limitado e desprovido de quaisquer perspectivas, a grande maioria dos *poor whites* mal tinha acesso à escolarização, o que apenas levava ao agravamento das suas dificuldades. O próprio presidente Theodore Roosevelt, que apesar da sua mãe ser originária do sul dos EUA, era incapaz de encontrar uma linguagem em comum com os políticos e cidadãos dos estados do sul, acerca dos quais exprime a sua opinião numa carta ao teólogo congregacionalista Lyman Abbott:

“(…) The Mississippian’s foul language and kennel filth are worse than that of the lowest blackguard wallowing

in the gutters of New York City. Such unspeakable lowness puts this southerner beyond the pale of American values.”

(Roosevelt:2016)

A comparação que Roosevelt faz da linguagem utilizada pela população do Mississippi à da “mais indigna ralé que chafurda nas sarjetas de Nova Iorque” permite-nos entender de um modo geral a degradação à qual o resto da população branca americana associava os *southerners*.

Quanto ao pequeno Huck, o protagonista do romance de Twain, fazia parte precisamente deste grupo demográfico tão desprezado pelo resto da população americana. Como acima mencionado, uma das principais razões para este desprezo global face aos brancos dos estados do sul era a linguagem que estes empregavam, a qual fugia de um modo bastante evidente às normas regentes do inglês padrão que se estudava nas escolas. Assim, o autor consegue reproduzir, por meio da personagem de Huck, o registo da linguagem característica da população branca pertencente à classe baixa, que habitavam os espaços rurais situados junto às margens do Mississippi.

#### **4.2 *Blackness*, a linguagem *nigger* e o papel de Jim**

“(...) En trash is what people is dat puts dirt on de head er dey fren's en makes 'em ashamed.”

Jim, capítulo XV, (Twain:1884)

O tema da raça tem uma presença constante e um peso considerável na obra de Twain, manifestando-se por meio das diferentes personagens e das situações com as quais se deparam ao longo da narrativa. Recentemente, com o aumento do estudo da obra de *The Adventures of Huckleberry Finn*, tem surgido um maior diálogo em torno da temática racial, expressa na justaposição de *whiteness vs blackness*, presente principalmente na linguagem utilizada no texto.

Nos últimos anos, tem-se gerado uma grande controvérsia em torno do uso frequente da palavra *nigger* em *The Adventures of Huckleberry Finn*, daí provindo muitas das acusações de racismo contra o autor, que levaram à censura da obra em diversos países. Mas como poderia o autor reproduzir a linguagem de cada uma das suas personagens omitindo as características que as fazem precisamente quem são? Julgar um autor pertencente a uma muito diferente época histórica da atual e dele exigir que o mesmo escreva de acordo com as expectativas e sensibilidades do leitor moderno é no mínimo uma demanda absurda.

Durante muito tempo existiu uma discussão em torno do tema da representação que Twain faz da personagem de Jim, e mais precisamente no que se refere à exposição que o autor faz do mesmo, enquanto espécime representativo da sua condição de escravo e homem negro. Mark Twain, no entanto, coloca uma verdadeira dificuldade à leitura desta personagem, pois não sugere aos leitores a fazer uma ou outra interpretação, ou qual a mais correta. De qualquer dos modos, o dialeto de Jim, que Twain chama de “Missouri Negro dialect” (Twain, 1884:2), é sem dúvida o que mais se destaca no livro, principalmente pela representação gráfica das suas características raciais. Assim, e seja qual for a interpretação que se faça desta personagem e do seu discurso, e se nos distanciarmos da hipersensibilidade do leitor moderno, não podemos negar que a mesma lança uma luz sobre a problemática do racismo e da ideologia racial.

A ligação que existia entre escravidão e racismo, como se de uma relação interdependente se tratasse, era uma característica do *Deep South* no século XIX. Um claro exemplo disto é, aquando do desaparecimento e da presumida morte de Huck por parte da população branca, a imediata culpabilização de Jim. Apesar da falta de evidências, esta suspeita é consolidada pela coincidência do desaparecimento dos dois, que acontece numa mesma noite, e à qual se vem juntar a comum diabolização que a população branca tinha por hábito fazer dos negros.

Quanto ao dialeto de Jim, como vimos no capítulo 3.4, o mesmo é caracterizado por uma abundância de abreviações e aglutinações de palavras, bem

como de óbvias marcas fonéticas. Observemos o curto excerto que se segue, que corresponde a uma fala de Jim:

“Who dah?... Say, who is you? Whar is you? Dog my cats ef  
I didn’ hear sum- f’n. Well, I know what I’s gwyne to do: I’s gwyne  
to set down here and listen tell I hears it agin.”

(Twain:1884: sublinhado meu)

Neste fragmento deparamo-nos com uma totalidade de quinze divergências da norma do Standard English, que se encontram sublinhadas, algumas das quais se repetem ao longo da fala de Jim. Assim, atentaremos apenas àquelas que se distinguem entre si, de modo a evitar repetições.

Logo na primeira frase deparamos-nos com “dah”, que já observámos nos capítulos anteriores, que origina de uma simplificação do som “th” da palavra “that”, cuja grafia aqui passa a apresentar-se como “d”, e conseqüentemente a palavra passa a “dah”. Além desta alteração do som inicial da palavra, repararemos na escolha de Twain em alterar também o resto da palavra “that”, nomeadamente o som “at”, por “ah”. Esta decisão explica-se pela forte abertura da vogal final e supressão da última consoante (caso a mesma exista), ambas características do dialeto do Sul, e aqui ainda mais destacado para evidenciar o *Missouri Negro dialect* de Jim.

Seguidamente, Jim faz uma conjugação incorreta do ponto de vista gramatical do verbo *to be*, empregando o verbo na terceira pessoa do singular para se referir à segunda pessoa do singular. Assim, em vez de dizer “who are you?”, ele utiliza incorretamente “who is you?”, o que apenas serve para reafirmar a iliteracia da personagem. De novo, na frase imediatamente a seguir, encontramos a mesma construção gramatical em “Whar is you?”, desta vez antecedido por “whar”, que nada mais é do que uma adaptação gráfica da pronúncia da palavra “what” em que o “t” final assume a forma da aproximante pós-alveolar “r”, também representado fonologicamente pelo símbolo ⟨ɹ⟩, e traço típico da língua inglesa.

Distanciemo-nos um pouco dos aspetos linguísticos associados ao dialeto falado por Jim e contemplemos as verdadeiras proporções de Huck Finn. Estas proporções não são unicamente históricas, apesar de existirem na obra aspetos históricos em abundância. O espaço a que *The Adventures of Huckleberry Finn* se refere é na realidade muito mais do que um pequeno e específico território americano do século XIX. Este espaço equivale, de maneira metafórica, à vasta e profunda visão que as personagens de Jim e Huck representam. Estar neste território é, de certo modo, escapar às forças desumanizantes das vilas do *Deep South*; é despojar-se do orgulho e manter-se inabalavelmente humilde face às forças cruéis que eram uma práticas convencionadas e encorajadas. Podemos até afirmar que Huck e Jim são as únicas personagens com densidade a nível de humanidade no romance – porque sentem e porque possuem uma maior sensibilidade às promessas e terrores do mundo.

A falta de perceção das presumidas personagens respeitáveis torna-se num espaço propício aos aventos; a pretensão de justiça de uns somente encoraja o sensacionalismo brutal de outros. Apenas Huck e Jim possuem uma plenitude espiritual de entre toda a horda de personalidades fragmentadas que vão passando ao longo da obra. A sociedade que tanto persegue Huck e Jim tem consciência que eles possuem algo que ela não tem – é por isto que deseja desesperadamente possuí-los. No romance Jim não é somente o companheiro de aventuras de Huck; ele está para Huck do mesmo modo que Huck estava para a personagem de Tom Sawyer, no romance que precede *The Adventures of Huckleberry Finn*. É Jim que Huck procura sempre que algo acontece, como se do seu “salvador” se tratasse. É Jim que cuida de Huck enquanto vão navegando pelo rio e é ele que, sabendo secretamente que o pai de Huck estava morto, assume uma responsabilidade quase paternal sobre ele. Jim assume assim o papel de pai adotivo de Huck, demonstrando-lhe o carinho e a gentileza que este nunca conheceu e que contrasta fortemente com a masculinidade brutal do seu pai biológico. Jim é também uma das duas grandes forças humanas no livro. Por meio da sua sinceridade e honestidade, as crueldades do mundo parecem deixar de existir. Um dos exemplos da função da personagem de Jim enquanto norma moral é o episódio que se

desenrola a bordo da jangada, antes de King e Duke iniciarem a sua façanha de roubar de Peter Wilks. Huck acorda nessa manhã e encontra Jim entristecido. Ao perguntar qual o motivo para tal, Jim conta que enquanto navegavam ouviu um som semelhante a um estalo, que o fez lembrar-se de uma vez em que disciplinou a sua filha, quando era pequena, por não obedecer a uma ordem sua. Após repetir a sua ordem, sem resposta, Jim bateu na criança, acabando depois por descobrir que a escarlatina da qual tinha adoecido recentemente a tinha deixado surda:

“Oh, Huck, I burst out a-crying en grab her up in my arms, en say “Oh, de po’ little thing! De Lord God Almighty forgive po’ ole Jim, kaze he never gwyne to forgive hissself as long’s he live!” Oh, she was plumb deaf en dumb, Huck, plumb deaf en dumb – en I’d ben a-treat’n her so!”

(Twain:1884)

Imediatamente depois desta quebra emocional de Jim, Duke e King põem em prática o assalto às filhas de Wilks, fazendo-se passar por seus familiares estrangeiros. Duke faz-se passar por surdo-mudo. Curiosamente, o autor, que tinha utilizado esta mesma estratégia em *Tom Sawyer*, consegue estabelecer uma ligação entre estes dois episódios. Através da sensibilidade de Jim, acaba por se observar um foco muito preciso sobre o caso de Wilks.

Jim é, sem dúvida, a consciência do romance, a medida espiritual com base na qual todos os outros são avaliados. Enquanto os dois fugitivos navegam pelo rio abaixo, a totalidade do sentido moral de Huck se desenvolve e gira em torno da presença de Jim, e a sua capacidade de chegar à sua altura demonstra o valor de Huck. Todo o seu sentido do que é certo e errado, bem como o seu sentimento de culpa, são produtos da sua associação íntima com Jim – a camaradagem com o escravo em fuga possibilita o seu crescimento moral.

São vários os críticos e estudiosos, entre os quais o académico estadunidense Bernard W. Bell, que considera a personagem de Jim como nada mais do que um símbolo trágico das consequências da escravatura, o que é sem

dúvida uma perspectiva que fica muito aquém da complexidade que o seu papel representa, e que certamente não lhe faz jus. Segundo Bell:

“Twain, like Huck, was a racist, fighting nobly yet futilely against the customs and laws of white supremacy. Even though while writing Huck Finn Twain financed the college education of two blacks as part of the reparation due from every white to every black man.”

(Bell, 1985:15)

Jim faz parte de uma força primitiva e fértil que é libertada ao final do romance, no mesmo momento em que Huck é capturado. O reconhecimento que Twain faz do *negro* enquanto protagonista que assume o seu papel no espaço da literatura americana é evidente não só através da criação da personagem de Jim, mas também no regresso do autor ao problema da escravatura em *Pudd'nhead Wilson*.

## 5. Considerações finais

Este trabalho teve como primeiro objetivo efetuar uma análise da tradução da obra de *The Adventures of Huckleberry Finn* por meio da adaptação (e primeira tradução portuguesa do romance) de Monteiro Lobato, bem como da versão proposta por Maura Ribeiro Sardinha, de modo a considerar os aspetos culturais, temporais e espaciais envolvidos no processo tradutório para a variante brasileira da língua portuguesa. Através destas duas traduções, temporalmente distanciadas uma da outra, pudemos observar as alterações sofridas pela tradução dialetal, desde o início do século passado até à atualidade, em especial justapondo e fazendo contrastar a escolha de Lobato em adaptar inteiramente a obra (realizando todo o tipo de modificações necessárias para tal, entre as quais a uniformização dos

dialetos) com a de Sardinha, que opta por traduzir os diferentes tipos de discursos, buscando transferi-los para uns que se aproximem o máximo possível do grupo sociocultural e do espaço que representam na língua de partida, justificando as suas escolhas. A comparação de excertos das duas traduções possibilita verificar não só as diferentes escolhas linguísticas, mas também as regionalidades presentes nas duas traduções e assim, fazer uma leitura mais compreensiva da obra.

Além dos aspetos relacionados com a tradução, é explorada a obra original na língua de partida, buscando entender os fatores que influenciaram a sua criação. A tradução de uma obra literária de referência como é *The Adventures of Huckleberry Finn* implica muito mais do que uma simples tradução literal, ou de uma adaptação; a sua tradução requer um conhecimento profundo do espaço histórico e geográfico que serve de cenário à narrativa. Isto porque a dialética das personagens é de tal modo simbólica e intrinsecamente ligada à sucessão de eventos e à natureza que as rodeia, que se torna inevitável debater questões como a moralidade e as interações humanas; a obra comporta uma imensa complexidade cultural e um considerável conhecimento da *psyche* humana, e analisá-la é fundamental para criar uma opinião crítica acerca de qualquer tradução que se lhe proponha fazer.

Naturalmente, um tradutor que reúna todos os critérios que a obra exige para se apresentar no seu esplendor original a um público cuja língua materna seja diferente do inglês será sem dúvida um grande desafio. Para um tradutor, dominar a língua da partida e ter conhecimentos históricos e culturais é insuficiente por si só para proceder à tradução de *Huckleberry Finn*; há que reparar na estrutura e no estilo quase perfeitos do texto, bem como ter em consideração o lado humano do autor e as suas falhas (que por mais minuciosas que sejam, alteram e modelam o carácter da obra). Outra questão que merece a atenção tanto do leitor como do tradutor é o estudo de cada uma das principais personagens, já que o seu papel é imperativo para a criação da dinâmica em cada momento do texto, e a sua compreensão requer uma abordagem psicológica. Assim, todos estes aspetos fazem inevitavelmente parte da tradução, pois fazem parte da obra original.

A pesquisa efetuada procura também demonstrar a dimensão do universo de Mark Twain, a complexidade da sua ordem e arte. Algo curioso acerca da obra, em termos estruturais, é a sua simplicidade, que quase se assemelha a um romance picaresco, e que vai acompanhando os diferentes episódios que se vão sucedendo ao longo da viagem do protagonista. Reparemos no andamento da narrativa, que nos aparece sob a forma do caminho que Huck vai percorrendo; o caminho acaba por assumir um papel central no romance, e cada afastamento e eventual regresso ao rio compõe um subtil mas importante padrão para o ritmo da obra.

No entanto, ao contrário da simplicidade linear que se observa nos romances picarescos, o livro apresenta uma distinta organização dramática, pois tem princípio, meio e fim, e ainda uma grande dose de suspense. Quanto ao estilo, é possivelmente dos mais definitivos de toda a literatura americana. A prosa de Huckleberry Finn tem um papel central para a literatura estadunidense, sendo responsável pela introdução do discurso coloquial na prosa americana. Isto não está de forma nenhuma relacionado com gramática ou pronúncia, mas com uma facilidade e liberdade no uso da língua. Acima de tudo está relacionado com a estrutura da frase, e com o objetivo de fazê-la simples e fluente, ao utilizar discursos e entoações o mais naturais possíveis.

Temos também de considerar que a literatura americana apresenta um problema particular no que toca à língua. Muitos identificavam a literatura com uma grandiosidade e elegância que não existem no discurso comum e quotidiano. Isto levou a que surgisse uma diferença colossal entre a linguagem considerada literária e a linguagem vernacular. No entanto, a linguagem literária estava frequentemente sujeita a uma pomposidade que dificultava que os leitores se relacionassem com o que liam, enquanto que o leitor americano demonstrava cada vez mais uma preferência por um discurso atual e simples. São poucas as literaturas que, como a americana, sofreram tantas alterações em termos de discurso.

Até a publicação de *Huckleberry Finn*, os dialetos eram apenas utilizados pelos escritores para introduzir características humorísticas na sua obra. No fundo, nenhum aspeto social é tão notório como os diferentes tipos de fala nos EUA –

desde o sotaque típico dos imigrantes irlandeses, à má pronúncia dos alemães, à famosa fala de Boston, em que se pronunciam todos os sons das palavras (ao contrário da nasalização característica dos Yankees em Nova Iorque), à fala arrastada típica do Deep South, em que se insere *Huckleberry Finn* (Cassidy, 1985).

A partir do conhecimento que tinha do verdadeiro discurso que se utilizava nos EUA, Mark Twain cunhou uma prosa clássica. Pode ser que chamar a sua escrita de “clássica” seja debatível, mas é na realidade adequado: se nos abstrairmos dos erros gramaticais e ortográficos, o texto avança com a maior das simplicidades, de forma fluida, e sem que seja forçada. Estas características não são aleatórias, se considerarmos a preocupação que Twain tinha com o estilo.

Era esta mesma prosa que Hemingway tinha em mente quando disse: “All modern American literature comes from one book by Mark Twain called *Huckleberry Finn*.” A própria prosa de Hemingway foi influenciada pela de Twain, tal e como foi o caso de Gertrude Stein e de Sherwood Anderson. Também a prosa de Faulkner é fortemente inspirada pela de Twain, e como ele procura manter viva a tradição da língua coloquial na prosa americana.

Com efeito, podemos afirmar que quase todos os autores contemporâneos de fala inglesa que tenham um cuidado intencional para com a sua prosa devem sentir, consciente ou inconscientemente, a influência de Mark Twain, por mais ínfima que seja. Twain é um mestre do estilo, sabendo fazê-lo movimentar-se para fora da página do livro como ninguém e reproduzir uma voz viva – a voz da verdade, simples e despretensiosa.

*All modern American literature comes from one book by Mark Twain called “Huckleberry Finn”. (...)  
All American writing comes from that. There was nothing before. There has been nothing as good since.*

Ernest Hemingway

## Referências bibliográficas

- BARTLETT, R. 1859. *Dictionary of Americanisms: A glossary of words and phrases, usually regarded as peculiar to the United States*. Boston. Little, Brown and Company. 524.
- BELL, B. 1985. *Twain's "Nigger" Jim: The Tragic Face Behind the Minstrel Mask* Texas. *Mark Twain Journal* Vol. 23, No. 1.
- BERMAN, A. 1999. *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*. Paris. Seuil. 144.
- BETTI, M. 2003. *Patriotas e traidores: antiimperialismo, política e crítica social*. São Paulo. Fundação Perseu Abramo.
- BLAIR, W. 1958. *When was Huckleberry Finn Written?* em *American Literature*, vol XXX, Nº1. Chicago. Duke University Press.
- BUDD, L. 1987. *The Recomposition of "Adventures of Huckleberry Finn"*. Columbia. *The Missouri Review*, vol. X, nº 1, 116.
- CARKEET, D. 1979. *The Dialects in Huckleberry Finn*. *American Literature*, Vol. 51, No. 3. Missouri. Duke University Press. 315.
- CASSIDY, F. 1985. *Dictionary of American Regional English*. Cambridge. Harvard University Press.
- CAVALHEIRO, E. 1956. *Monteiro Lobato – Vida e Obra*. Rio de Janeiro. Ed. Nacional.
- CHEVREL, Y. 2006. *La lecture des œuvres littéraires en traduction : quelques propositions*. Paris. Les Belles lettres. 50-57
- DOANE, A. e BONILLA-SILVA, E. 2003. *White Out: The Continuing Significance of Racism*. Sussex. Psychology Press.
- ELIOT, T. S. 1943. *Four Quartets*. New York. Harcourt Publishing Company.

GOFFIN, R., HURBIN, P. e VAN DER MERSCHEN, J. 1968. *La terminologie multilingue et la syntagmatique comparée em Babel*, Volume 14, Issue 3, International Federation of Translators Publishing.

GOFFIN, R. 1971. *Pour une formation universitaire «sui generis» du traducteur em Meta - Journal des traducteurs*. Montreal. Les Presses de l'Université de Montréal.

GRIFFIN, E. 2013. *Jim's secrets: what Mark Twain knew but Huck Finn didn't*. Journal of Opinions, Ideas and Essays. Minneapolis. University of Minnesota.

HARRIS, B. 2011. *Origins and conceptual analysis of the term "traductologie/translatology em Babel*, Volume 57, Issue 1, International Federation of Translators Publishing.

ISENBERG, N. 2016. *White Trash: The 400-Year Untold History of Class in America*. New York. Viking Books - Penguin Books USA.

JENN, R. 2003. *Transferring the Mississippi*. Bordeaux. Belin Revue. 57-68

LANDSBERG, D. e BRITTO, P. 2015. *As traduções de Huckleberry Finn à luz das normas de Toury*. Tradução em Revista. Rio de Janeiro. PUC – Rio Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

LANDSBERG, D. 2016. *Tradução de diálogos em obras literárias: ampliando os limites da verossimilhança*. Rio de Janeiro. PUC – Rio Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

LANE-MERCIER, G. 1995. *Towards a Rhetorical Practice of Mimesis: Writing / Reading/(Re)Translating Fictional Sociolects*. Québec. Recherches sémiotiques/Semiotic Inquiry. 105-128.

LOBATO, M. 1970. *Obras completas de Monteiro Lobato Vol 1. 6ª ed*. São Paulo. Brasiliense.

- NUNES, C. 1960. *Mark Twain e Monteiro Lobato: um estudo comparativo*. Revista de Letras, Vol. 1, pág. 72-113. São Paulo. UNESP Universidade Estadual Paulista Julio de Mesquita Filho
- PARADIS, M. 2004. *A Neurolinguistic Theory of Bilingualism*. Amsterdam. John Benjamins Publishing.
- QUIRK, T. 1993. *Coming to grips with Huckleberry Finn : essays on a book, a boy, and a man*. Columbia. University of Missouri Press.
- SALAMO, L. 2001. *Adventures of Huckleberry Finn: Revised*. University of California Press. Berkeley e Los Angeles.
- SMITH, N. 1962. *Mark Twain: The Development of a Writer*. Cambridge. The Belknap Press of Harvard University Press.
- SMITH, N. 1984. *The Publication of "Huckleberry Finn": A Centennial Retrospect*. Berkeley. American Academy of Arts & Sciences.
- TWAIN, M. 1884. *Adventures of Huckleberry Finn*. New York. Charles L. Webster And Company.
- TWAIN, M. 1940. *Mark Twain in Eruption: Hitherto Unpublished Pages about Men and Events*. New York. DeVoto, B. Harper & Brothers.
- TWAIN, M. 1967. *Selected Mark Twain-Howells Letters (1872-1910)*. Anderson, F., Gibson, W., Smith, H. Cambridge. The Belknap Press of Harvard University Press.
- TWAIN, M. 2004. *The Letters Of Mark Twain, Volume 3 (1876-1885)*. Anderson, F., Gibson, W., Smith, H. Cambridge. The Belknap Press of Harvard University Press.
- TWAIN, M. 2005. *As Aventuras de Huckleberry Finn* (Tradução de Monteiro Lobato). São Paulo. Companhia Editora Nacional.
- TWAIN, M., 2010. *Adventures of Huckleberry Finn, 125th Anniversary Edition: The only authoritative text based on the complete, original manuscript*. Fischer. V,

TWAIN, M. 2011. *As Aventuras de Huckleberry Finn* (Tradução de Maura Ribeiro Sardinha). Rio de Janeiro. Ganesha Consultoria Editorial/BestBolso.