

# “Feliz! Feliz! Feliz!”: um exercício de tradução da poesia em dialeto de Paul Laurence Dunbar<sup>1</sup>

*Emerson Oliveira Cardoso*  
*Universidade Federal de Pelotas*

*Juliana Steil*  
*Universidade Federal de Pelotas*

**Resumo:** Este trabalho apresenta uma tradução do poema “Happy! Happy! Happy!”, de Paul Laurence Dunbar, refletindo sobre os recursos utilizados pelo autor e as soluções encontradas na tradução. O artigo está dividido em três seções: a primeira apresenta uma síntese sobre a vida e a carreira literária de Dunbar; a segunda trata de “*Happy! Happy! Happy!*”, apontando possíveis interpretações do poema e algumas questões estilísticas, com destaque para o dialeto empregado por Dunbar; por fim, na terceira seção, são abordadas questões de tradução do poema para a língua portuguesa, em especial a tradução do dialeto.

**Palavras-chave:** Tradução de poesia. Paul Laurence Dunbar. Poesia epistolar em dialeto. Tradução comentada.

**Abstract:** This paper presents a translation of the poem “Happy! Happy! Happy!” by Paul Laurence Dunbar, reflecting on the techniques used by the author and the solutions adopted in the translation. The paper is divided into three sections: the first presents an overview of Dunbar’s life and literary career; the second discusses “*Happy! Happy! Happy!*”, pointing out possible in-

---

1 Nossos agradecimentos à Universidade Federal de Pelotas, que, por meio do Programa de Bolsas de Iniciação à Pesquisa em Áreas Estratégicas (2020), apoiou a realização do presente estudo.

terpretations of the poem and some stylistic issues, with emphasis on the dialect used by Dunbar. Finally, in the third section, the poem's translation into Portuguese is discussed, especially the translation of the dialect.

**Keywords:** Poetry translation. Paul Laurence Dunbar. Epistolary dialect poetry. Translation with commentary.

## Introdução

Em uma época marcada pelo racismo e pelas leis de Jim Crow, Paul Laurence Dunbar (1872-1906) foi um dos primeiros autores afro-americanos a fazer carreira literária. Apesar de ter falecido muito cedo, aos trinta e três anos, o autor produziu diversas obras, deixando um enorme legado que vai além do contexto do realismo literário estadunidense. Sua escrita se destacou por representar a vida do povo negro pós-escravidão, suas dores, os romances, o dialeto e a religiosidade (SILVA, 2020).

Embora a obra de Dunbar tenha um lugar estabelecido na crítica de língua inglesa e já tenha sido abordada por alguns críticos no Brasil (ver AVELAR, 1989 e ROCHA, 2010), ainda há poucas traduções de seus textos em português brasileiro. Nesse sentido, nossa pesquisa não deixa de representar uma contribuição para a tradução e para o estudo da obra de Dunbar no Brasil. Por meio de uma tradução comentada do poema “Happy! Happy! Happy!” de Dunbar, buscamos refletir sobre a obra do escritor estadunidense, em particular sobre a sua poesia, e também sobre a própria tarefa de traduzi-la. Nosso comentário irá concentrar-se na questão do dialeto na escrita de Dunbar, uma vez que o dialeto é um traço importante em sua obra e um elemento central em “Happy! Happy! Happy!”.

Dividimos o artigo em três seções. Para fins de contextualização, apresentamos, na primeira seção, uma breve biografia do autor, uma síntese de sua obra e do lugar que ela ocupa na literatura estadunidense. Em seguida, na segunda seção, discutimos sobretudo a problemática acerca da escrita em dialeto de Dunbar, que é o foco da pesquisa. Para analisar essa questão e apresentar uma leitura crítica de “Happy! Happy! Happy!”, tomamos como base o estudo de Nurhussein (2007; 2013). Por fim, apresentamos a tradução proposta em português brasileiro, bem como refletimos sobre o seu processo tradutório. Nesta terceira seção também comentamos a correspondência proposta, na língua de chegada, para o dialeto usado por Dunbar.

## 1. Carreira literária intensa em uma vida breve

Poeta, contista, romancista e dramaturgo, Paul Laurence Dunbar é leitura obrigatória no currículo escolar estadunidense. Acredita-se que ele foi um dos primeiros escritores negros a ter uma carreira literária sólida. Cabe lembrar que ele viveu em uma “época em que descendentes de escravos encontravam espaço nas artes mais como animadores de palco, musicistas, dançarinos ou comediantes. Raramente como grandes literatos” (SILVA, 2020, p. 129).

Carey (2000) informa que Dunbar nasceu no dia 27 de junho de 1872, em Dayton, Ohio, filho de pais ex-escravizados; seu pai serviu ao exército durante a Guerra Civil, e a mãe ficou responsável por sustentar a família. Alfabetizado pela mãe, Dunbar teve, desde cedo, forte influência religiosa, o que o fez cogitar ser pastor. Ainda na infância, mostrou-se talentoso com as palavras, tendo escrito seu primeiro poema aos seis anos de idade e participado de seu primeiro recital aos nove. Na escola, Dunbar era o único aluno negro da turma. Foi colega e amigo pessoal dos irmãos Wilbur e Orville Wright. Seu talento e popularidade fizeram com que fosse eleito presidente da sociedade literária da escola, além de editor no jornal local e membro do clube de debates (CAREY, 2000).

Quando tinha dezesseis anos, Dunbar publicou dois poemas no jornal *Dayton Herald*: “Our Martyred Soldiers” e “On the River”. Dois anos depois, Dunbar escreveu *The Tattler*, o primeiro semanário afro-americano da cidade, com a ajuda dos irmãos Wright. Conforme Silva (2020), depois de concluir seus estudos, Dunbar começou a trabalhar como operador de elevador em um prédio de Dayton, mas não parou de escrever.

Em 1893 Dunbar publicou seu primeiro livro de poemas, *Oak and Ivy*. O livro foi dividido em duas seções, sendo a maior delas dedicada a poemas escritos em inglês padrão e a menor, a poemas em inglês em dialeto, variedade escrita que se tornou um dos traços mais marcantes de sua obra (SILVA, 2020). Segundo Silva (2020), o autor vendeu os exemplares do livro para pessoas com as quais convivia no trabalho, cobrindo os gastos da impressão com o que recebia de suas vendas.

Sua poesia chamou a atenção de autores como James Whitcomb Riley, William Dean Howells e Frederick Douglass, tendo o próprio Howells escrito uma resenha sobre seu livro *Majors and Minors* (1895). Jarrett (2004) conta que Howells, que era o crítico cultural, editor e resenhista mais respeitado da época, conheceu a obra de Dunbar por meio de um amigo, o dramaturgo e ator James A. Herne, a quem o jovem poeta havia presenteado o seu livro mais recente. Em sua resenha sobre *Majors and Minors*, Howells avalia o livro como interessante, mas

sugere que, para garantir sucesso de público e de crítica, o poeta deveria dedicar-se exclusivamente à escrita de poesia em “Black dialect” (JARRETT, 2004, p. 497). Assim, o apoio de Howells, embora tenha sido muito importante para a carreira de Dunbar, colocou o poeta em uma situação um tanto conflituosa com os seus ideais. De acordo com Borges (2007), os poemas de Dunbar escritos em inglês padrão não eram apreciados da mesma forma que seus poemas escritos em dialeto. Além da demanda do público leitor por versos em dialeto, a crítica literária da época ajudou a limitar o espaço de Dunbar entre os escritores. Ainda conforme Borges (2007), Dunbar expressava seu receio de que as críticas positivas à sua lírica em dialeto negassem a qualidade de sua escrita em inglês padrão.

De acordo com Gilroy (2007), apesar de suas frequentes publicações e do sucesso nas vendas, Dunbar enfrentou sérios problemas financeiros para sustentar a si mesmo e a mãe. O poeta não recebia remuneração adequada por suas leituras públicas e não tinha um controle de suas dívidas.

No final dos anos 1890, Dunbar investiu na escrita de contos e romances, retratando de forma crua a sociedade estadunidense perante as questões raciais da Era Jim Crow, motivo pelo qual é considerado um dos grandes nomes do realismo afro-americano. Além dos vários livros de poemas, Dunbar publicou quatro volumes de contos, letras para espetáculos na Broadway, um drama e quatro romances, entre eles *The Sport of the Gods* (1902), traduzido recentemente para o português brasileiro por Felipe Vale da Silva (DUNBAR, 2020).

Em março de 1898, Dunbar casou-se com a professora e poeta Alice Dunbar Nelson. Dois anos após o casamento, Dunbar foi diagnosticado com tuberculose. Pouco tempo depois, o casal divorciou-se. O álcool tornou-se um vício que veio a abalar a saúde física e mental de Dunbar. Em 1904, o poeta voltou a morar com a mãe e morreu no dia 9 de fevereiro de 1906 (GILROY, 2007).

## 2. Um poema epistolar em dialeto

A poesia em dialeto foi uma tendência popular na literatura estadunidense no final do século XIX e início do século XX. Nesse estilo de lírica, buscava-se emular a oralidade através dos versos, muitas vezes marcando-os com palavras com a grafia incorreta em relação ao padrão escrito (NURHUSSEIN, 2013).

A popularidade da poesia em dialeto chamou a atenção dos críticos literários da época e dividiu opiniões. Embora essa categoria de poesia rendesse mais leitores para os jornais e revistas, muitos criticavam a execução desses poemas. Havia uma preocupação de que tal tendência incentivasse o uso de variedades não-padrão,

gírias e regionalismos, o que ia de encontro com os interesses dos escritores e críticos mais conservadores, aqueles que acreditavam na pureza da língua inglesa (NURHUSSEIN, 2013). De acordo com Nurhussein (2013), havia também a preocupação de que esse tipo de poesia pudesse interferir na fala em inglês padrão, visto que na época era comum que se recitassem os poemas em dialeto.

Nurhussein (2013, p. 90) mostra que Dunbar considerava a sua obra em dialeto como pertencente, ao menos em parte, à tradição literária do Oeste e, assim como muitos dos autores afro-americanos do fim do século XIX, como os irmãos Thompson e James Edwin Campbell, tinha como referência um dos principais representantes de tal tradição, James Whitcomb Riley (1849-1916), que praticava a sua popular escrita em dialeto Hoosier. Dunbar recebeu o apoio do poeta de Indiana e muito se falou sobre a parceria e afinidade literária entre os dois.

Apesar desta afinidade e do fato de ser natural do Centro-Oeste, “a correlação de Dunbar com as suas vozes negras inventadas do Sul era tão forte que os livros e artigos às vezes o associavam a escritores sulistas, embora ele nunca tenha vivido no Sul”<sup>2</sup> (NURHUSSEIN, 2013, p. 91, tradução nossa). Para a maior parte do público leitor e muitos dos críticos de Dunbar da virada do século XIX para o século XX, o poeta representava coerentemente a cultura e o falar do Sul; já periódicos sulistas, contudo, pareciam incomodados com a sua representação do negro sulista. Neste contexto, como informa Nurhussein (2013, p. 93), um dos resenhistas, por exemplo, aponta a suposta falha do poeta em reproduzir na escrita o dialeto de pessoas negras como um sinal de perda da negritude, e atribui isso ao fato de Dunbar estar imerso demais na cultura advinda da educação formal.

Percebe-se, assim, um pouco da complexidade da escrita em dialeto de Dunbar e de sua recepção, que frequentemente renderam, e ainda rendem, discussões quanto à sua “(in)autenticidade”. Nesse sentido, Nurhussein (2013, p. 93-94, tradução nossa) argumenta que,

como escritor que chamava a atenção tanto do público branco quanto do público negro, Dunbar abrange em sua poesia a tradição do dialeto literário regional branco do final do século XIX, representada por Riley, de um lado, e, de outro, a tradição do início do século XX, implicitamente não-regional, embora visivelmente centrada na tradição do dialeto literário negro do Harlem desenvolvida mais tarde por Langston Hughes. Sendo ao mesmo

---

2 [Dunbar's correlation with his invented Southern black voices was so strong that books and articles sometimes grouped him with southern writers although he never lived in the South.]

tempo um escritor negro e um escritor de cor local, Dunbar pertence a categorias que são tratadas praticamente como excludentes entre si, e que são tratadas como tal em parte devido à sua recepção inicial por leitores brancos e negros.<sup>3</sup>

Em sua poesia, Dunbar elege como uma das formas para representar o dialeto os meios letrados, como a carta. Segundo Nurhussein (2007), essa estratégia não só contesta o estereótipo do sujeito negro analfabeto, como também afasta o poeta do modelo de escrita de Riley. Ao trabalhar um meio por excelência escrito de comunicação em conjunto com a oralidade, Dunbar acaba criando um subgênero literário: a poesia epistolar em dialeto.

Esse subgênero representou uma inovação, um novo meio de explorar a variação linguística na literatura. Nurhussein (2013, pp. 100-101, tradução nossa) avalia que,

pelo fato de as imitações de Dunbar dos dialetos de Riley terem sido consideradas artificiais, enquanto suas imitações de dialetos negros do sul eram elogiadas como autênticas, Dunbar passou a tornar evidente o artifício de todo o processo, projetando representações da fala em formas letradas de maneiras que Harte e Riley não faziam, e produzindo como resultado uma poesia em dialeto mais complexa.<sup>4</sup>

“Happy! Happy! Happy!” (MARTIN; PRIMEAU, 2002, p. 266), poema epistolar que Dunbar escreveu por volta de 1890<sup>5</sup>, apresenta a correspondência entre dois amantes: Mandy e Julius. Como observa Nurhussein (2007, p. 235), na primeira das três estrofes, escrita em inglês padrão, Mandy busca notificar o

---

3 [as a writer appealing both to white and black audiences, Dunbar straddles in his poetry the late-nineteenth-century regional white literary dialect tradition epitomized by Riley on the one hand, and the early-twentieth-century-implicitly non-regional, though ostensibly centered in Harlem-black literary dialect tradition developed later by Langston Hughes on the other. Both a black writer and a local color writer, Dunbar belongs to categories that are treated as practically mutually exclusive, treated so in part because of Dunbar's original reception by both black and white readers.]

4 [because Dunbar's imitations of Riley's dialects were perceived as artificial while his imitations of black Southern dialects were praised as authentic, Dunbar turned to making the artifice of the entire endeavor clear, projecting representations of speech onto literate forms in ways that Harte and Riley did not, and producing as a result a more complex dialect poetry.]

5 O poema, selecionado da Coleção Paul Laurence Dunbar pertencente à Ohio Historical Society (Reel III, Box 10), foi publicado pela primeira vez em livro em 2002 na antologia *In his own voice: the dramatic and other uncollected works of Paul Laurence Dunbar* (NURHUSSEIN, 2013, p. 237; MARTIN; PRIMEAU, 2002).

parceiro, aparentemente de baixa escolaridade, sobre o fim da relação; na segunda estrofe há uma transição em voz ambígua e, por fim, na terceira estrofe, vê-se a resposta de Julius:

### **Happy! Happy! Happy!**

“Dear Julius” I’ve been cogitating,  
 Long before expatiating,  
 On the hopeless alterations,  
 In our mutual relations  
 Having mounted in position,  
 To a loftier condition,  
 And because I cannot flattah  
 I must say you are “non grata.”

Happy, happy, oh my best of queens,  
 Makes me feel as mealy as a pot of beans!  
 Tell you what’s the matter  
 I’m my lady’s own “non grata”  
 An’ I’m happy, happy, happy cause I do not know what it means.

Dear Mandy I been readin’  
 With a pleasure most exceedin’  
 All the pleasant bits of writin’  
 Dat yo’ han’ has been inditin’  
 But you mo’ dan fill my measure  
 Wid de sugar-drip of pleasure,  
 When you say without a flattah,  
 I’s you’ lovin’ own “non grata.”

Enquanto a resposta de Julius é escrita em dialeto, a carta de Mandy é formal, fazendo uso, como destacado por Nurhussein (2007), de palavras latinas, tais como “cogitating”, “expatiating”, “alterations”. Essa escolha de palavras, segundo Nurhussein (2007, p. 235), desafia as normas de etiqueta dos guias para correspondências do século XIX, que recomendavam simplicidade e clareza. O uso da

linguagem rebuscada no texto de Mandy faz com que o receptor, aparentemente, não perceba que a carta comunica, na verdade, o término do relacionamento.

É possível notar também que, por empregar um inglês rebuscado e um tom formal em sua carta, e também por ostentar sua nova condição social – deixando escapar, por assim dizer, traços de dialeto, com o uso de “flattah”, no sétimo verso da primeira estrofe –, Mandy é mostrada como uma personagem esnobe. Aliás, uma possibilidade de interpretação levantada por Nurhussein (2007, p. 236) é a de que, ao incluir uma palavra do mesmo dialeto de Julius (“flattah”) na representação da fala da personagem falante de inglês padrão, Dunbar está apontando o inglês padrão como um dialeto também. O humor decorrido da presunção de Mandy configura-se no contraste com a resposta de Julius, que parece não entender a mensagem. É importante levar em conta o uso de palavras como “readin” “writin” e “inditin” (e estas três, não por acaso, todas ligadas ao universo letrado), no texto de Julius: Nurhussein (2007, p. 236) argumenta ser improvável que alguém escreva dessa forma em uma carta, a menos que seja propositalmente. Nesse sentido, como a intenção por trás da linguagem utilizada pela personagem que escreve a carta em dialeto parece ser representar foneticamente a própria fala, e sendo a carta uma forma de comunicação letrada,

O escritor da carta representa o poeta e toma decisões que espelham as do dialeto do poeta. O que Dunbar está fazendo, basicamente, é transformar os falantes de seus poemas epistolares em poetas de dialeto. Para transcrever a fala, estes personagens teriam de ter experiência o bastante com inglês escrito para experimentá-lo e reconhecer onde a fala diverge da escrita. A escolha de Dunbar de representar a escrita de seu personagem não como analfabeta, mas como dialeto e ao mesmo tempo como altamente letrada, resiste à associação entre fala em dialeto e analfabetismo, fundamental para boa parte da poesia em dialeto da época<sup>6</sup> (NURHUSSEIN, 2007, p. 236; tradução nossa).

Vale assinalar que a segunda estrofe exibe uma oscilação clara entre inglês padrão e inglês em dialeto, como se houvesse uma transição do estilo de Mandy

---

6 [The letter-writer stands in for the poet and makes decisions that mirror the dialect poet's. What Dunbar is doing, in essence, is making speakers of his epistolary dialect poems into dialect poets themselves. To transcribe speech, these characters would have to be accomplished enough in written English to experiment with it and to recognize where speech departs from writing. Dunbar's choice to represent his character's writing not as illiterate but as simultaneously dialect and highly literate resists the association of dialect-speaking with illiteracy fundamental to so much contemporaneous dialect poetry.]

para o de Julius. Nurhussein (2007) aponta essa questão quando comenta a grafia de “matter”, considerando que nos versos anteriores “flattah” foi usado também para rimar com “*non grata*”. A autora argumenta que o poema conduz à percepção da pronúncia de “matter” como “mattah”, e que isso seria uma estratégia de Dunbar para não deixar evidente se a estrofe está na voz de Julius ou de Mandy.

Há possibilidades para duas interpretações diferentes caso se aceite que Julius é quem está falando na segunda estrofe. No manuscrito original, o último verso da segunda estrofe diz “An’ I’m happy, happy, happy, cause I do’ know what it means”. Tal verso deixa a leitura mais difícil, pois, “se lermos *do’ know* como uma elisão de *don’t know*, o poema se torna cômico, uma vez que Julius é representado como um tolo”<sup>7</sup> (NURHUSSEIN, 2007, p. 237, tradução nossa). De outro lado, se lermos como “do know”, Julius se torna alguém perspicaz, que zomba da rejeição ao afirmar que sabe o que Mandy está dizendo. Se Julius estiver dizendo “don’t know” – na versão final do poema, “do not know” –, é possível, ainda, que ele esteja sendo sarcástico em relação ao comportamento de Mandy. Pode-se dizer que o poema em discussão ironiza a visão que as pessoas tinham sobre a escrita em dialeto, como se fosse algo primitivo, uma representação de pessoas analfabetas. Parece representativo que na resposta de Julius, a propósito, se encontrem os elementos poéticos mais interessantes de “Happy! Happy! Happy!”. Conforme mostra Nurhussein (2007), “Happy! Happy! Happy!” ilustra o quanto a poesia epistolar em dialeto de Dunbar não é resultado de uma adoção superficial de uma forma preexistente, mas um experimento capaz de criar possibilidades complexas de interpretação.

### 3. Questões de tradução

“Happy! Happy! Happy!” está escrito em metro de balada, tendo a maioria dos versos quatro pés de ritmo jâmbico. As exceções em termos de pés são o terceiro verso da segunda estrofe (3 pés), o primeiro verso de cada estrofe (4 pés + 1 catalético; 4 pés + 1 catalético; 3 pés + 1 catalético), o segundo verso da segunda estrofe (5 pés + 1 catalético) e o último verso da segunda estrofe (8 pés, mas dividido em duas partes, ajustando-se à estrutura de 4 pés). O esquema de rimas é *aabbccdd, eeffe, bhijjjkk*.

7 [Reading “do’ know” as an elision of “don’t know” leaves the poem comic, because Julius is portrayed as a fool.]

O metro de balada usado no poema em língua inglesa foi, na presente proposta, traduzido em verso redondilho maior, medida tradicional na poesia em língua portuguesa:

**Feliz! Feliz! Feliz!**

“Caro Julio”, estive pensando,  
Antes de estar confessando,  
Sobre a insanável mudança,  
Em nossa mútua aliança;  
Ao subir em posição,  
Melhorei de condição,  
E me faltando as palavra,  
Devo dizer que és “non grata”.

Feliz, feliz, oh minha rainha,  
Me deixas pálido igual farinha!  
Te digo o que me empata  
Da senhora so “non grata”  
E to feliz, feliz, feliz porque não sei que quisso diz.

Cara Amanda, eu tive leno  
Cum grande agrado excedeno  
Cada parte boa escrita  
Pelas mão da senhorita  
E cê vem satisfazer  
Cuma gota de prazer,  
Quando diz essas palavra,  
Seu amor é qué “non grata”.

(Tradução de Emerson Oliveira Cardoso)

Como se sabe, esta é a estratégia defendida por Britto (2006): ele argumenta que o verso redondilho maior é um correspondente adequado para o metro de balada tradicional da língua inglesa, uma vez que é a forma utilizada em canções populares e na poesia de cordel.

A tradução manteve a estrutura geral do poema, ficando dividida em três estrofes, duas de oito versos e outra de cinco, como o original. Na tradução, os versos, em sua maioria, são de sete sílabas. Fugindo ao esquema, têm nove sílabas o primeiro verso da primeira estrofe e os versos primeiro e segundo da segunda estrofe. Além disso, o último verso da segunda estrofe tem hemistíquios de oito sílabas. Pode-se dizer que estas variações correspondem aos desvios presentes no poema original.

Consideramos fundamental refazer as rimas no poema traduzido. As posições das rimas nas estrofes primeira e terceira foram conservadas, mas não na segunda estrofe. Nesta, enquanto o original apresenta esquema de rimas *eeffe*, a tradução forma um esquema *eeffg(g)*, uma vez que o verso longo ao final da estrofe se divide em dois de oito sílabas e, na falta de uma solução adequada de correspondência para a rima que ocorre, no original, entre este último verso e os dois primeiros da referida estrofe, foi feita uma compensação, acrescentando a rima entre os dois membros do verso longo.

### 3.1. Traduzindo o dialeto

Um elemento tão importante quanto as questões de ritmo, ou até mais, em “Happy! Happy! Happy!” é a escrita em dialeto, mais evidente nos versos que mostram a voz de Julius. Se concordarmos com Britto (2017) e considerarmos que a tradução de poesia envolve a recriação dos efeitos de sentido e forma do texto original na língua de chegada, ou ao menos a maior parte deles, concluímos que marcar a variação linguística na tradução é fundamental para a recriação do texto.

Ao tratarem do dialeto afro-americano, Araújo e Hanes (2020) observam que esse dialeto muitas vezes é apagado na tradução. As autoras afirmam ser comum que, durante a tradução dos diálogos, os discursos que desviam da norma padrão sejam elevados para a norma culta, descartando assim o contraste existente no texto de partida. Um dos motivos para essa solução tradutória é o forte conservadorismo linguístico da nossa cultura, que resiste em aceitar variedades não-padrão da língua; portanto, buscar meios de representar esses elementos no texto traduzido iria além de uma maior aproximação com o texto de partida: significaria também um ato de resistência contra esse apagamento.

Em relação ao dialeto usado por Dunbar, deve-se levar algumas questões em consideração. Conforme assinalado na seção anterior, um dos dilemas da poesia em dialeto era a autenticidade do dialeto representado no texto literário. Em outras palavras, discutia-se o grau de veracidade do dialeto representado em comparação

com a fala de determinado grupo. Esse é um tópico interessante para a discussão do dialeto, uma vez que “qualquer poesia em dialeto – boa ou ruim – chama a atenção para a sua inautenticidade”<sup>8</sup> (NURHUSSEIN, 2013, p. 7, tradução nossa).

Nurhussein (2013) aponta a representação feita por Dunbar dos afro-americanos que viviam no Sul como um dos elementos menos autênticos de sua poesia. Ainda de acordo com Nurhussein (2013), em função dessa forte relação do autor com o dialeto que representava em sua lírica, Dunbar era associado aos poetas do Sul, embora nunca tenha morado lá. Em suma, pode-se dizer que, independentemente de Dunbar seguir o modelo de Riley quanto a uma variedade do centro-oeste ou de escrever um dialeto afro-americano do Sul, essas representações nunca serão autênticas. Por essa razão, Nurhussein (2007) destaca a relevância do poema epistolar em dialeto de Dunbar, já que, ao mostrar o dialeto na representação de um meio de comunicação escrito por excelência, o poeta aceita a inautenticidade da variedade que está usando e se dispõe a contrastar elementos da fala e da escrita, das formas padrão e não padrão da língua.

Para traduzir o poema epistolar em dialeto de Dunbar, pensamos em soluções tradutórias que pudessem suscitar o contraste entre a língua escrita e a língua falada. Com isso, buscamos por variedades linguísticas existentes em português brasileiro que sofrem semelhante discriminação. A ideia foi empregar uma representação de um registro identificável em nossa língua; um registro que pudesse lembrar o que Bagno (2007) descreve em sua teoria do preconceito linguístico.

Britto defende, para o que ele chama de “marcas de oralidade”, o uso de uma variedade que não reforce regionalismos, o que é difícil, já que não temos um português homogêneo falado em todo o território nacional (BRITTO, 2012). O autor sugere que as marcas da oralidade sejam recriadas a partir da variedade existente na região Sudeste. O motivo para esta escolha é que “boa parte da produção audiovisual brasileira – as novelas e os seriados de televisão, a música popular – é criada nos estados de São Paulo e Rio de Janeiro” (BRITTO, 2012, p. 91).

De acordo com Britto (2012), em uma tradução literária ideal, tudo aquilo que causa estranhamento no texto original deve ser traduzido de forma que cause um efeito correspondente na língua alvo. Considerando o argumento do autor sobre traduzir o “marcado” pelo “marcado”, tentamos utilizar uma variedade “sub-padrão” da língua portuguesa. Essa variedade, de acordo com Britto (2012), é uma representação supostamente usada por pessoas com baixa escolaridade ou que não

---

8 [any dialect poetry– “good” or “bad”–calls attention to its inauthenticity.]

pertencem à elite. Tal como ocorre no caso do original, é improvável que alguém escreva “leno” ao invés de “lendo”, ou “excedeno” ao invés de “excedendo” – escolhas utilizadas na tradução aqui proposta –, embora na fala isso possa acontecer, o que estabelece um contraste entre oralidade e a escrita de uma carta. Em certos momentos, a marca do dialeto literário fica mais discreta, como no apagamento do “s” em “mãos”, até chegar em alternativas mais evidentes, como em “cuma”: contração de “com” + “uma”. Apesar da grafia que foge da norma culta, a expressão é entendível para um leitor de língua portuguesa.

## Considerações Finais

Como discutido anteriormente, a poesia em dialeto de Dunbar inspirava-se no dialeto Hoosier como representado na obra de Riley e no que o poeta de Ohio reconhecia como dialeto negro sulista. Vale ressaltar, conforme Nurhussein (2013), que os dialetos presentes na tradição da poesia em dialeto diferem de qualquer discurso oral. Não se trata de transcrição da fala, mas de variação criativa, de dialetos literários. Portanto, apesar da eventual semelhança entre a língua falada e a representação desta no texto escrito, esses dialetos – assim como qualquer dialeto literário – não podem ser tomados como “autênticos”.

Pym (2000) aponta que é possível traduzir as marcas de variação linguística não buscando reproduzir tais marcas em si, mas seu grau de variação; em outras palavras, é possível estabelecer um grau de estranheza correspondente na língua alvo. Para a tradução de “Happy! Happy! Happy!”, experimentamos soluções que pudessem lembrar uma variedade subpadrão do português brasileiro, procurando, assim, restabelecer no poema traduzido o grau de estranheza do uso que Dunbar faz do dialeto literário em contraste com o inglês padrão a partir do emprego de um dialeto literário na língua de chegada.

Além de provocar essa estranheza entre as diferentes formas de expressão, buscamos por palavras formais que pudessem ser marcadas foneticamente, sem recorrer a recursos que evidenciassem uma artificiosidade exagerada do poema traduzido. Ao traduzir, consideramos o meio de comunicação, a carta, escolhendo expressões que ao mesmo tempo que pudessem ser marcadas pelo dialeto literário subpadrão, remetessem a um certo grau de letramento. Essa intenção deve-se à interpretação de que, embora Julius escreva com marcação fonética, afastando-se da gramática normativa, ele domina a leitura e a escrita, tanto no sentido de ser claro em sua mensagem, quanto em apresentar um vocabulário rico e um estilo mais artístico que o estilo apresentado por Mandy.

Essa questão foi um dos principais desafios de tradução do poema, visto que o texto fonte traz um equilíbrio entre o dialeto literário possivelmente falado pelas personagens e a expressão escrita. Ao traduzir considerando esse equilíbrio entre o léxico marcado e o léxico não-marcado e as representações da fala e da escrita, acreditamos ter mantido as principais características do poema em questão. Nesse sentido, está evidente que tanto o apagamento do(s) dialeto(s) representado(s) quanto uma tradução que não levasse em conta os pontos de semelhança e divergência entre a fala e a escrita não seriam capazes de promover as possibilidades de interpretação sobre as intenções de Mandy e Julius sugeridas no poema.

Em outras palavras, ao tomar essas decisões tradutórias, buscamos um texto em que a diferença no modo de expressão fosse evidente ao mesmo tempo em que os eventuais “erros” ortográficos de Julius fossem verossímeis. Ao nos preocuparmos com essa questão, consideramos tanto o uso de uma linguagem identificável e legível quanto o lugar social das personagens. Afinal, é pelo modo com que se comunicam pelas cartas que é possível compreender aquilo que está implícito ou sugerido no texto, como o fato de os dois pertencerem a classes distintas. Certamente, esse fato afeta a perspectiva que Mandy tem de Julius, ao ponto de ela supostamente usar o discurso dele como forma de zombaria; e ao zombar da forma com que Julius se expressa, Mandy subestima as capacidades intelectuais do amante. Sendo assim, um dos pontos mais interessantes do poema é a resposta de Julius, em que é possível perceber que ele se desvia da imagem que a amante tem dele.

Nesse sentido, percebemos que o humor da obra não está na escrita não-padrão, mas sim na ideia equivocada de uma superioridade da “norma culta”. Apesar do longo histórico de associação entre escrita em dialeto e analfabetismo, tratamos o dialeto literário de Dunbar neste poema epistolar como um sofisticado recurso estilístico que requer um conhecimento atento das relações de fala e escrita, tanto em língua inglesa, quanto no português brasileiro.

## Referências bibliográficas

ARAÚJO, Diana Ribeiro; HANES, Vanessa Lopes Lourenço. “A tradução do inglês afro-americano em obras fílmicas: reflexões sobre três estudos de caso”. In: *Translatio*, Porto Alegre, n. 20, dez. 2020.

AVELAR, Idelber Vasconcelos. “A literatura afro-americana sob a ótica da tradução”. In: *Estudos Germânicos*, Belo Horizonte, v. 10, n. 1, p. 36-39, dez. 1989.

BAGNO, Marcos. *Preconceito Linguístico – O que é, como se faz*. 49ª ed. São Paulo: Edições Loyola, 2007.

BORGES, Antônio Cristiano. *De Jim Crow a Langston Hughes: Quando a música passou a ser outra*. Universidade de Lisboa, 2007.

BRITTO, P. H. *A tradução literária*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

BRITTO, P. H. “Correspondência formal e funcional em tradução poética”. In: Souza, Marcelo Paiva de, et al. *Sob o signo de Babel: literatura e poéticas da tradução*. Vitória: PPGL/MEL / Flor&Cultura, 2006.

BRITTO, P. H. “Para uma avaliação mais objetiva das traduções de poesia”. In: *Eutomia*, Recife, 20 (1): 229-245, Dez. 2017.

CAREY, C. “Dunbar, Paul Laurence (1872-1906), author”. In: *American National Biography*. Disponível em: <https://www.anb.org/view/10.1093/anb/9780198606697.001.0001/anb-9780198606697-e-1600486>.

DUNBAR, Paul Laurence. *O Jogo de Deus*. Tradução de Felipe Vale da Silva. São Paulo/ Londrina: Aetia, 2020.

GILROY, Joseph William et al. *Understanding Paul Laurence Dunbar: A Life and Career in Context*. 2007.

JARRETT, Gene. “‘Entirely Black Verse from Him Would Succeed’: Minstrel Realism and William Dean Howells”. In: *Nineteenth-Century Literature*, 59.4 (2004): 494-525.

MARTIN, Herbert Woodward; PRIMEAU, Ronald, eds. *In His Own Voice: The Dramatic and Other Uncollected Works of Paul Laurence Dunbar*. Athens: Ohio UP, 2002.

NURHUSSEIN, Nadia. “Paul Laurence Dunbar’s Performances and the Epistolary Dialect Poem”. In: *African American Review*, Volume 41, Number 2, 2007.

NURHUSSEIN, Nadia. *Rhetorics of Literacy: The Cultivation of American Dialect Poetry*. The Ohio State University, 2013.

SILVA, Felipe Vale da. “O romance como um acerto de contas. Um retrato de Paul Laurence Dunbar no final de sua carreira”. Posfácio de *O Jogo de Deus (The Sport of the Gods, 1902)*. São Paulo/Londrina: Aetia Editorial, 2020, p. 129-145.

PYM, Anthony. “Translating Linguistic Variation: Parody and the Creation of Authenticity”. In: *Traducción, metrópoli y diáspora*. Ed. Miguel A. Vega & Rafael Martín-Gaitero, Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2000. 69-75.

ROCHA, Gilda Morais. “Poesia negra norte-americana”. In: *Via Atlântica*, v. 18, p. 195-200, dez. 2010.