

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE LÍNGUAS ESTRANGEIRAS E TRADUÇÃO
CURSO DE LETRAS – TRADUÇÃO

LORENA TORRES TIMO

**OS ÓBICES TRADUTÓRIOS E AS POSSIBILIDADES DE
TRANSPOSIÇÃO CULTURAL EM *WUTHERING HEIGHTS* – UM
COMPARATIVO COM A TRADUÇÃO DE RACHEL DE QUEIROZ**

Brasília

Dezembro/2013

LORENA TORRES TIMO

**OS ÓBICES TRADUTÓRIOS E AS POSSIBILIDADES DE TRANSPOSIÇÃO
CULTURAL EM *WUTHERING HEIGHTS* – UM COMPARATIVO COM A
TRADUÇÃO DE RACHEL DE QUEIROZ**

Trabalho apresentado como requisito parcial à obtenção de menção na disciplina Projeto Final de Curso Letras-Tradução, sob orientação da Prof.^a Amarílis Macedo Lima Lopes de Anchieta, do curso de Letras-Tradução, da Universidade de Brasília.

Brasília

2013

LORENA TORRES TIMO

OS ÓBICES TRADUTÓRIOS E AS POSSIBILIDADES DE TRANSPOSIÇÃO
CULTURAL EM *WUTHERING HEIGHTS* – UM COMPARATIVO COM A TRADUÇÃO
DE RACHEL DE QUEIROZ

Trabalho apresentado como requisito parcial à
obtenção de menção na disciplina Projeto
Final de Curso Letras-Tradução, sob orientação da
Prof.^a Amarílis Macedo Lima Lopes de Anchieta, do
curso de Letras-Tradução, da Universidade de
Brasília.

Data: 17 de dezembro de 2013

Resultado: _____

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Amarílis Macedo Lima Lopes de Anchieta (UnB)

Prof. Mark David Ridd (UnB)

Prof.^a Válmi Hatje-Faggion (UnB)

RESUMO

Este projeto objetiva tecer uma análise do romance *Wuthering Heights*, de Emily Brontë, e levanta questões que possam configurar dificuldades ao longo do processo tradutório. Para estabelecer uma análise comparativa, tomaremos por base a tradução da obra assinada pela escritora Rachel de Queiroz, reconhecida no Brasil pelo título *O Morro dos Ventos Uivantes*. Além disso, este projeto também oferece uma proposta de tradução de dois capítulos do romance, evidenciando os tais óbices tradutórios que ele apresenta e assinalando as peculiaridades que o texto expõe. A tradução das marcas culturais, extremamente presentes no texto original, bem como a tradução dialetal, aqui representada pelo dialeto de Yorkshire marcado no texto original, são elementos centrais que compõem a discussão do presente trabalho.

Palavras Chave: Tradução Literária. *Wuthering Heights*. *O Morro dos Ventos Uivantes*. Emily Brontë. Rachel de Queiroz. Dialeto de Yorkshire.

ABSTRACT

This research project focused on the analysis of Emily Brontë's *Wuthering Heights* and raised a number of issues which may constitute difficulties along the translation process. In terms of comparative analysis, the research project was based on the rendition of the novel into Portuguese, known as *O Morro dos Ventos Uivantes*, by writer Rachel de Queiroz. Furthermore, this project also provided a draft translation of two chapters of the novel, highlighting the translation obstacles presented and noting the peculiarities the text exposed. The translation of cultural aspects, remarkably present in the original text, as well as the translation of dialects, represented by the Yorkshire dialect, were key elements to the discussion of this work.

Keywords: Literary Translation. *Wuthering Heights*. *O Morro dos Ventos Uivantes*. Emily Brontë. Rachel de Queiroz. Yorkshire Dialect.

AGRADECIMENTOS

A princípio, devo confessar que julguei ser um tanto desnecessária – e desconfortável – a inserção de uma seção como esta em um trabalho acadêmico, justamente por este último ser um texto tão... não-literário. Foi aí que percebi que seria bastante injusta com aqueles que, juntamente comigo, tornaram tudo isso possível. Então, vejo-me “obrigada” a mesclar todas essas [nada agradáveis] exigências normativas de um texto científico à personalidade, sensibilidade e emoção que estes agradecimentos trazem consigo.

Em primeiro lugar, devo agradecer Àquele a quem atribuo a minha existência. Sem Sua inspiração, sem Seus ouvidos atentos aos meus anseios e temores, provavelmente não teria chegado nem ao início dessa jornada acadêmica. Eu, que escolhi esse caminho de lidar com tantos autores, das mais diversas obras, não poderia deixar de dar todo mérito ao Autor da Vida por ter, antes de tudo, me escrito – e transformado a minha vida nesse belo poema ainda em construção.

Em seguida, agradeço de forma toda especial àqueles a quem Deus confiou a minha vida: meus pais, Rubens e Eliane. Como é difícil para mim expressar o amor que devo a vocês! Por todo esforço para tirar do melhor de vocês para me dar, eu, que nem correspondo a vocês como deveria, deixo o meu muito, infinitas vezes, muito obrigada! E meus irmãos, Rafael e Lahísa... junto com meus pais, vocês compõem o alicerce do meu existir. Sem vocês, minha “estrutura” jamais estaria de pé.

Guilherme: obrigada por me ensinar tanto, principalmente como ser humano. Seu incentivo, sua compreensão e seu auxílio são grandes responsáveis por eu ter cumprido essa etapa. Por ser a melhor parte de mim, muito obrigada! (Obs.: ainda firme esperando pelo trem naquela estação! Um dia ele chega...)

Não posso deixar de agradecer todo o carinho e apoio dos meus padrinhos, Max e Conceição (“você sabia que padrinho também é pai?!”). Desde minha caminhada para ingressar na Universidade vocês estiveram comigo, me dando suporte, auxílio, conselhos (e casa, comida e roupa lavada, quando necessários!). Se cheguei até aqui hoje, é porque vocês também foram meus grandes incentivadores. E Gabriel e Matheus: obrigada por dividirem essas joias raras comigo... e por serem “primãos” tão prestativos.

Família: avós, tios e primos tão queridos e amados! Vocês são o que me move a ser melhor. Especialmente meu vovô[zeco], Petrônio Timo, por todos os ensinamentos que nenhum diploma poderia me garantir – obrigada por sua simplicidade e amor tão sincero por mim. Também agradeço de forma toda especial à minha avó Erondina, e meu “vôdrasto” Márcio por serem tão amorosos e abençoadores.

E é quando eu acho que minha vida já poderia estar completa, surgem aqueles que, sem ao menos perceber, já se tornaram parte – indispensável – de minha vida. (E grandes responsáveis por essa conquista!):

Às de sempre: Thandy, Mahy, Thanninha e Jays – como tenho sorte em ter vocês! Rebeca e Lucas G., amigos do coração que sempre guardo comigo! André, Marcel, Lucas B., Clarinha... Vocês fizeram com que tudo fosse mais divertido!

Na UnB, minhas parceiras *from the very beginning*: Ana Luiza e Iana! Obrigada pelo companheirismo, “confidentismo” e, claro, brilhantismo que vocês me prestaram. Poxa, foi muito mais fácil com vocês ao meu lado! Obrigada! E de modo geral, agradeço a todos os colegas da Tradução que, de alguma maneira, participaram dessa jornada.

Prof. Germana... você não existe. Foi a grande mentora de toda essa história! Mil vezes obrigada por ser essa pessoa tão compartilhadora do saber. Meu crescimento no âmbito acadêmico só aconteceu porque você acreditou que eu poderia dar em alguma coisa! (risos) Você faz parte disso! Muito obrigada por essa “cilada do bem” em que me meteu.

A todos os mestres que fundamentaram meu crescimento como ser humano, aluna e futura profissional na UnB. Devo destacar os que me marcaram positivamente ao longo do curso: Alessandra Harden, Alessandra Querido, Alice Ferreira, Cynthia Ann-Bell, Elizabeth Hazin, Ofal Fialho e Válmi Hatje-Faggion – muito obrigada!

Prof. Mark Ridd, obrigada pelos esclarecimentos para a execução deste trabalho; mas antes disso, pelas aulas de Tradução de Textos Literários que foram tão ricas e motivadoras. No primeiro dia de aula, anotei uma frase que disse, mais ou menos assim: “*you don’t play the text; the text plays you. That’s the difference between literary texts and the others*”. Acho que foi aí que finalmente me encontrei na tradução. Mais uma vez, obrigada!

Agradeço, por fim, à minha querida orientadora, Amarílis Anchieta: Lilis, obrigada pela atenção, pela preocupação e prontidão em me auxiliar nesse processo tão exaustivo. Deu certo! Que bom que a escolhi – e que me escolheu também. Agradeço de coração.

E enfim, a todos quantos participaram de forma direta ou indireta para que esse trabalho fosse possível:

Gratidão!

Lorena Timo.

“A considerar as virtudes que se pede a um tradutor, haverá muitos escritores dignos de ser tradutores?”

Paulo Ronái

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1. O DESAFIO DA TRADUÇÃO LITERÁRIA	15
1.1 Traduzindo Textos Literários	16
1.2 Rachel de Queiroz: Tradutora e Escritora	18
1.3 Emily Brontë: Revelando-se através da Escrita	19
1.4 O Morro do(s) Vento(s) Uivante(s)	21
2. OS ÓBICES TRADUTÓRIOS EM WUTHERING HEIGHTS: TRADUZINDO O “INTRADUZÍVEL”	23
2.1 As Marcas Locais	24
2.1.1 O cenário	24
2.1.2 A cultura	25
2.1.3 Nomes próprios	28
2.1.4 Referências externas	29
2.2 O Dialeto de Yorkshire	30
3. PROPONDO UMA TRADUÇÃO: SOLUÇÕES	33
3.1 Contextualizando	33
3.2 O processo tradutório	34
3.2.1 Contextualizando	34
3.2.2 Capítulo 9	35
3.2.3 Capítulo 13	42
3.2.4 O dialeto de Yorkshire e a proposta de transposição cultural	46
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS	56
5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	58
6. ANEXOS	60
6.1 Anexo A	60

6.2 Anexo B	61
6.3 Anexo C	65
6.4 Anexo D	68
6.5 Anexo E	76
6.6 Anexo F	78

INTRODUÇÃO

Para ser considerada um clássico da literatura, uma obra conta com alguns aspectos particulares para que se justifique tal definição. O tempo passado desde sua publicação, o pioneirismo em determinado tema, a originalidade na forma, e também, a quantidade de traduções desta obra para outras línguas, são alguns dos fatores que podem responder pelo seu prestígio. Observamos que, na maioria das compilações dos assim classificados “clássicos da literatura”, um fator comum é o número de traduções existentes dessas obras para diversos idiomas.

O romance *Wuthering Heights*, de Emily Brontë, é um exemplo também inserido no rol dos grandes clássicos da literatura mundial. A obra foi publicada há mais de 160 anos e perdura nas prateleiras de grandes livrarias e bibliotecas até os dias de hoje. Seu enredo denso, repleto de aspectos que representam o interior da Inglaterra dos séculos XVIII e XIX, seus personagens fortes e marcantes, a narrativa interpolada, entre outros, são elementos presentes na obra que caracterizam sua originalidade e conseqüente consagração. Esses fatores que exaltam a obra e que a torna tão única podem porventura representar dificuldades quando no processo de tradução. No entanto, esses impasses não impediram que a obra fosse amplamente traduzida ao redor do mundo.

Wuthering Heights possui mais de 400 traduções, para mais de 40 idiomas¹. De acordo com esses dados, podemos perceber que existe mais de uma tradução para cada idioma. Com a língua portuguesa não é diferente – o romance apresenta cerca de dez traduções para a língua, divididas entre o Brasil, Portugal e Espanha². O mercado editorial é, sem dúvida, um fator determinante para esse fato. Diferentes editoras procuram lançar a própria tradução das obras que fazem parte do domínio público, e acabam proporcionando não cópias umas das outras, mas diferentes textos. Do ponto de vista brasileiro, especialmente em meados do século XX, um recurso muito utilizado pelas editoras para que esses textos fossem bem recebidos pelo público leitor, foi a validação das traduções pela assinatura das tais por tradutores de renome no cenário literário nacional.

É o caso da editora José Olympio, que entre as décadas 1930 e 1940, propôs a criação da coleção “Fogos Cruzados”, que seria composta por traduções de grandes clássicos da literatura

¹ Index Translationum < <http://www.unesco.org/xtrans/bsresult.aspx?lg=0&stxt=Wuthering%20Heights&fr=0> > acesso em novembro de 2013.

² Ver anexo A, p. 59.

e também alguns *best-sellers* da época. Rachel de Queiroz foi uma das escritoras convidadas para assinar as traduções, e foi responsável por pouco mais de 40 títulos da coleção, entre os quais, o romance de Emily Brontë. Na época de sua publicação, já existia a tradução de Oscar Mendes do mesmo título, datada de 1938. Queiroz trouxe em sua tradução novos recursos, como prefácios, biografia e notas de rodapé.

O vínculo de Rachel de Queiroz com a escrita pode ter sido um fator contribuinte com o resultado final da obra traduzida. Essa característica é perceptível ao analisarmos suas escolhas, tendenciosas a promover a fluência do texto na língua de chegada, principalmente pelas construções sintáticas. Por outro lado, observamos que a tradutora também opta pela não tradução de certos termos, distribuindo ao longo do texto algumas notas de rodapé. Na ocorrência de socioletos, característica bastante marcada no original de Brontë, Queiroz opta pela padronização na língua de chegada. Considerando o papel que a escritora representa no cenário literário brasileiro, e levando em conta essas estratégias utilizadas para a tradução de *Wuthering Heights*, escolhemos a tradução de Rachel de Queiroz como base para a análise comparativa entre original e nossa proposta de tradução. Vale ressaltar que, todos esses pormenores levantados nesta introdução, serão detalhados *a posteriori*.

Este trabalho é a extensão de um Projeto de Iniciação Científica (PIBIC) vinculado ao CNPq intitulado “Rachel de Queiroz tradutora: O caso *O Morro do(s) Vento(s) Uivante(s)*”. O projeto fazia parte da pesquisa “*Tradução e sistema literário – história da tradução no Brasil: a tradução dos clássicos e os escritores/tradutores*”, orientado pela Profa. Dra. Germana Henriques Pereira de Sousa, cujo objetivo era investigar a relação entre literaturas nacional e traduzida através do estudo das traduções feitas por escritores/tradutores brasileiros e analisar criticamente as traduções dos clássicos, passadas e contemporâneas, feitas por escritores de renome ou não. A partir dessa pesquisa, elaboramos o presente trabalho, trazendo, além de uma análise crítica, uma proposta de tradução.

Este projeto será dividido em três partes principais. A primeira trará a discussão sobre a tradução literária, gênero escolhido para a execução deste trabalho. Nessa seção também apresentaremos um breve perfil de Rachel de Queiroz, responsável pela tradução com a qual trabalharemos, de Emily Brontë, autora do romance, e também uma sinopse da obra. A segunda seção apresentará os “óbices tradutórios” que encontramos na obra original. Definimos óbice, segundo o Dicionário Houaiss, como “obstáculo, empecilho” (2001, p. 2036) ou seja, elementos que podem suscitar dificuldades no processo tradutório e que podem porventura travar o

fluxo da tradução, exigindo do tradutor maior reflexão acerca de suas escolhas, além de meramente traduzir palavra por palavra. Esses óbices dividir-se-ão entre as marcas locais e o dialeto marcado na obra, este último sendo um dos grandes pontos discutidos na proposta de tradução. Por fim, a terceira seção deste projeto apresentará a proposta de tradução, precedida de uma breve contextualização para facilitar a compreensão na leitura dos excertos escolhidos, e seguida de um relatório, justificando essas escolhas.

Partindo do pressuposto de que não existe algo como uma tradução ideal ou absoluta, procuramos apresentar essa proposta de tradução não para reparar *erros* em escolhas anteriores, nem tampouco para exaltar uma escolha a despeito da outra. Justamente por acreditar que a tradução oferece essa infinidade de caminhos, e que o tradutor, na posição de responsável por esse trabalho, tem a opção de julgar qual seria a melhor direção a ser tomada, apresentamos este projeto nada mais do que como uma nova perspectiva acerca de uma obra de tamanha difusão no sistema literário. Quanto ao destino dessa caminhada, cabe ao leitor avaliar se o percurso foi bem aproveitado.

1 O DESAFIO DA TRADUÇÃO LITERÁRIA

Talvez por se tratar de um tipo de texto que se relaciona a uma atividade de entretenimento, dotado de elementos que envolvem a emoção, a sensibilidade aliadas à estética e à poeticidade, é que muitos possam julgar o texto literário como sendo o “melhor” gênero a ser traduzido. O prazer da tradução literária reside justamente na ausência de equivalentes fixos e na infinidade de possibilidades que esse tipo de texto oferece ao tradutor. De modo geral, o texto literário possui características que o desvincula do pragmatismo que outros gêneros apresentam, razão que pode justificar essa preferência. Patrícia Rodrigues Costa (2013) assinala que o texto literário, constituído de forma complexa e dinâmica, uma vez que é histórico,

tem como objetivo emocionar, tocar, levar o leitor a mergulhar fundo no universo criado pelo autor. O texto literário não teria, portanto, funções científicas e pragmáticas – estaria mais ligado à subjetividade, ao imaginário, à emoção, ao fantástico, ao lúdico. (COSTA, 2013, p. 106)

Podemos resumir essa afirmação com a consideração de Bastos e Araújo (2011) de que “tomar um texto como literário quer dizer tomá-lo como um texto no qual as funções pragmáticas da linguagem embora não sejam abolidas, ficam subordinadas à função estética ou poética” (*apud* COSTA, 2013, p. 106).

Justamente por apresentar tais características é que a tradução de um texto literário representa um desafio para o tradutor. Ela exige de sua parte uma dose de sensibilidade, a atenção voltada não só para o texto propriamente dito, mas para tudo o que envolva o seu universo, inclusive o autor e seu contexto histórico. Para o tradutor, é válido observar atentamente que esse tipo de texto possui a função de conectar valores socioculturais, intenções e outros detalhes da obra. Uma vez que o texto literário recria uma realidade, dispondo de recursos estilísticos particulares de quem o escreve, é esperado do tradutor que percorra um trajeto semelhante quando no processo de transposição a uma outra língua. Ainda sobre a natureza do texto literário, Costa acrescenta:

Ao não apresentar registros pragmáticos como seu cerne, embora os utilize para outros fins, a configuração artística, em seus desdobramentos linguísticos e culturais, permite que as obras não envelheçam e que sejam recontextualizadas e realocadas em sua própria cultura de origem, bem como alocadas em outra cultura por meio de sua tradução (COSTA, 2013, p. 108)

Portanto, mesmo contendo uma série de aspectos que demandam cuidado no processo de tradução, a tarefa do tradutor de transpor, de transformar na língua de chegada

a arte do original, não é utópica. Nas palavras de Mauri Furlan (1996, p. 91), em sua análise sobre o trabalho de Walter Benjamin³: “se a tarefa é possível, a tradução é possível!”

1.1 Traduzindo Textos Literários

Cada texto tem uma individualidade, o que torna a discussão metodológica concernente à tradução muito mais ampla. Alba Olmi aponta alguns pontos que devem ser considerados de texto para texto:

O tratamento dado à tradução de uma obra literária depende de fatores os mais diversos: da tipologia do texto em si, do autor, da época da sua criação e publicação, da ideologia subjacente ao texto (e do próprio tradutor), das diferenças entre língua-fonte (LF) e língua-alvo (LA), da distância temporal que se separa o original da tradução, dos objetivos da tradução, do enfoque tradutório que depende, em grande parte, da formação e da filosofia do tradutor, do conhecimento do autor/obra, das línguas e das culturas em jogo. [...] a cada tradução correspondem diversos fatores que englobam tanto aspectos relacionados com a modalidade escolhida para tradução, isto é, a forma dada à tradução [...] bem como aspectos socioculturais, ideológicos e até econômicos. (OLMI, 2001, p. 21)

Pelo fato de dar importância a essa interpretação e sensibilidade que se espera de um tradutor, é que alguns teóricos se preocupam com sua qualificação. Daniel Gile (1995, p. 132) diz ser necessário para um tradutor: i) informação terminológica, para entender melhor termos da língua de partida e “reexpressar” referentes desses termos na língua de chegada; ii) informação estilística, para reformular uma mensagem na língua de chegada de acordo com as mesmas linhas estilísticas utilizadas por escritores nativos do mesmo tipo de texto na língua de chegada; iii) informação extralinguística, para quando as definições linguísticas na língua fonte não forem suficientes para que o tradutor compreenda bem o bastante o termo a ser traduzido. Além desses itens, o autor acrescenta o uso de ferramentas de tradução, glossários, dicionários, artigos *online* – claro, atentando para a confiabilidade das fontes.

Existem alguns teóricos que acrescentam outros quesitos nos quais o tradutor pode se respaldar. Segundo Douglas Robinson (2003), o [bom] trabalho do tradutor depende da *experiência*, e com ela são consideradas a *intuição* e a *dedução*. Ao discorrer sobre a *experiência* do tradutor, ressalta que, sem ela, não é possível que haja um resultado claro

³ BENJAMIN, Walter. “Die Aufgabe des Übersetzers”, in *Gesammelte Schriften. Band IV-1*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1980.

do trabalho proposto. Traduzir com base na *intuição* é um ato perigoso, no entanto, não deve ser completamente evitado. Muitas vezes, a intuição é relevante no processo tradutório, sendo esta um elemento chave para o uso do tradutor, se usado com cautela e a segurança de ter feito uma boa escolha. Por fim, o autor cita a *dedução*, que seria um método menos utilizado e quase sempre ineficiente. A dedução parte do princípio de observar todo o contexto de um texto e traduzi-lo através de uma perspectiva geral, não palavra-por-palavra. Embora não demonstre partidarismo a nenhuma dessas estratégias, Robinson conclui que tanto a dedução quanto a intuição são essenciais para o processo tradutório, quando aliadas à experiência.

Considerando os aspectos citados até então, os pré-requisitos necessários para se trabalhar com um texto literário seriam possíveis de adquirir com estudo e prática. Porém, existem aqueles que também consideram a capacidade criativa do tradutor, e com isso, o poder de influenciar a recepção de uma obra na cultura de chegada. Haroldo de Campos (1992) afirma que a tradução de textos criativos será sempre recriação, ou criação paralela, que atuaria de forma autônoma, porém recíproca. Campos ainda acrescenta que “quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação” (Campos, 1992, p. 35). O desafio seria, portanto, dar uma nova forma ao que já existe, preservando suas marcas originais.

André Lefevere (2007), de semelhante modo, trata a tradução como sendo uma reescritura, ou seja, não apenas a transposição de um texto de uma língua para outra, mas uma recriação. O autor traça um comparativo entre o tradutor e o escritor – para ele, os tradutores são “co-responsáveis, em igual ou maior proporção que os escritores, pela recepção geral e pela sobrevivência das obras literárias [...]” (Lefevere, 2007, p. 13). A perpetuação de uma obra estrangeira pela sua inserção no cânone literário na cultura de chegada estaria diretamente ligada à reescritura, ao fenômeno da tradução.

Isso pode justificar a preferência de algumas editoras do Brasil em contratar escritores já consagrados na literatura nacional para exercer a função de tradutores. A exemplo disso, conta Laurence Hallewell (2005), que Jose Olympio, dono da editora homônima,

(...) assegurava-se não só de que todos os textos estariam bem escritos, como também de que os trabalhos seriam feitos com cuidado e com preocupação pela correção precisa, uma vez que o tradutor devia pensar na própria reputação como escritor. (HALLEWELL, 2005, p.460)

Por considerarmos os aspectos acima citados, julgamos válido acrescentar, paralela à nossa discussão sobre tradução literária e posterior proposta de tradução, uma análise comparativa com uma já existente tradução da obra com a qual trabalharemos. Elencamos a tradução de Rachel de Queiroz por esta se enquadrar nesse grupo de escritores e “reescritores” que muito contribuíram para a dinâmica do sistema literário brasileiro, tanto escrevendo como traduzindo. O romance em questão, *Wuthering Heights*, é um dos títulos que compõem a lista dos grandes clássicos da literatura universal.⁴

1.2 Rachel de Queiroz: Escritora e Tradutora

A escritora cearense Rachel de Queiroz assina grandes títulos da literatura regionalista brasileira, como os romances *O Quinze* (1930) e *Memorial de Maria Moura* (1992). A convite de José Olympio, a escritora dirigiu um projeto que visava traduzir obras de literatura estrangeira, para a coleção *Fogos Cruzados*, ao lado do também escritor José Lins do Rego. A partir da década de 1940, quando foi dado início ao projeto, Rachel de Queiroz traduziu pouco mais de 40 obras pela editora⁵. Na lista de autores traduzidos, figuram Balzac, Dostoiévski, Jane Austen, Agatha Christie, entre outros autores de grandes clássicos da literatura mundial, incluindo a britânica Emily Brontë.

A editora José Olympio recorreu ao escritor José Lins do Rego e à Rachel de Queiroz para serem os organizadores da coleção de traduções, intitulada *Fogos Cruzados*, que propunha traduções de clássicos da literatura mundial, bem como alguns *best-sellers* da época. Do que se tem registro, a escritora assina pouco mais de 40 títulos traduzidos pela editora, contando com parcerias e traduções indiretas. Sua atividade enquanto tradutora era tida pela própria como uma via de mão dupla, em que, além de contribuir para a visibilidade da obra, de acordo com o projeto inicial de José Olympio, também refletia de modo a aperfeiçoar seu ofício como escritora. Rachel de Queiroz, portanto, reflete sobre a tradução:

⁴ “The top 100 books of all time”: “*This list of the 100 best books of all time was prepared by Norwegian Book Clubs. They asked 100 authors from 54 countries around the world to nominate the ten books which have had the most decisive impact on the cultural history of the world, and left a mark on the authors' own thinking.*” Disponível em: <<http://www.theguardian.com/world/2002/may/08/books.booksnews>> acesso em novembro de 2013.

⁵ Bibliografia de Rachel de Queiroz. In: <<http://www.academia.org.br/abl/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=260&sid=115>> acesso em dezembro/2013.

Quanto à importância da atividade para a literatura, eu diria que é realmente grande, uma vez que através da tradução o escritor se familiariza com os procedimentos dos autores traduzidos – e pode aprender com eles. Eu lembro que na época em que eu traduzia, eu me sentia como se estivesse desmanchando a costura, desmanchando o crochê de certos escritores, descobrindo os pontos, os truques prediletos deles. (CADERNOS DE LITERATURA, 1997, p.25)

Alguns críticos percebem influências dos autores que Queiroz traduziu em suas próprias obras, como é o caso de Wilson Martins, que diz:

Os seus trabalhos de tradução devem tê-la familiarizado com processos narrativos de alta qualidade, diferentes dos seus: Dostoiévski, Cronin, Samuel Butler, Tolstói, John Galsworthy, Santa Teresa, Elizabeth Gaskell, Emily Brontë. Não devemos minimizar o que a intimidade com essas obras terá concorrido para novas perspectivas em sua própria arte de romancista: afinal de contas, a tradução é uma reescrita. (CADERNOS DE LITERATURA, 1997, p. 85)

Certamente, essa proposta foi um divisor de águas para a vida profissional da escritora. Já reconhecida por grandes contribuições para a literatura brasileira, no período que compreende as décadas de 1940 e 1970, Queiroz traduziu o cerca de 50 títulos, tornando-se assim, uma grande responsável pelo acesso dos brasileiros aos grandes títulos da literatura universal, dentre os quais encontra-se *O Morro dos Ventos Uivantes*, de Emily Brontë.

Sobre a escritora britânica, Queiroz comenta em nota à 1ª edição brasileira do romance:

Cada pessoa tem os seus ídolos particulares e Emily Brontë há muito tempo que é o meu; por isso ser-me-ia difícil, se não impossível, falar a respeito dela com regular clareza de julgamento [...] E nesse culto, nessa adoração, claro que se perde de todo o senso crítico. O que aos demais pode parecer falha, ou erro, ou excesso, a nós nos parecem qualidades mal reconhecidas, sutilezas não apanhadas, virtudes incompreendidas.⁶

1.3 Emily Brontë: Revelando-se através da Escrita

Emily Jane Brontë nasceu em Thornton, Inglaterra, em 1818. Era a quinta dos seis filhos do casal Patrick Brontë e Maria Branwell. Aos dois anos de idade, Emily Brontë e sua família mudam-se para Haworth, na região de Yorkshire, onde Brontë e seus irmãos estudaram os clássicos da literatura e tiveram acesso a artigos contemporâneos publicados

⁶ In: BRONTË, Emily. Nota à 1ª edição brasileira. *O Morro do Vento Uivante*. 2 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1955. Tradução: Rachel de Queiroz.

na imprensa. O hábito de escrever compunha as brincadeiras de infância dos irmãos. Juntos, criavam novos mundos e, a partir desse costume, suscitavam as mais variadas estórias.

Em 1821, a mãe de Emily Brontë falece por ocasião de um câncer, e ela e suas irmãs foram enviadas pela rígida tia Branwell para Clergy Daughter's School, um colégio interno em Cowan Bridge, que as fazia viver em condições precárias. Devido aos sofrimentos e castigos constantes, graças ao severo regime imposto pelo colégio, duas das irmãs de Emily, Maria e Elizabeth, morreram, vítimas de tuberculose. Patrick Brontë então resolveu levar as filhas de volta para casa.

Além da sensibilidade adquirida por causa da saúde frágil da família, Emily Brontë era uma menina também caracterizada pela timidez – pouco falava, e evitava contatos diretos com quem não fizesse parte do seu núcleo familiar. De alguma maneira, converteu essa personalidade comedida em versos, e também no único romance que assina. Suas irmãs, Charlotte e Anne Brontë também se tornaram conhecidas por suas publicações.

Em 1842, a convite de Charlotte, Emily parte para a Bélgica, onde aprendeu francês, alemão e literatura, tendo como ambição a fundação de uma escola própria. No entanto, a empreitada não obteve o sucesso esperado por falta de alunos. Então retorna a Haworth, onde Charlotte descobriu os versos da irmã e teve a ideia de reuni-los, juntamente com os seus e os de Anne, para publicá-los sob os pseudônimos de Currer, Ellis e Acton Bell, temendo um preconceito pelo fato de serem mulheres e também precavendo-se de uma exposição pessoal. Em 1846, uma pequena editora aceitou publicar os poemas, com a condição de que as irmãs se responsabilizassem pelos custos. Os tais foram pagos com a herança da tia Branwell, falecida pouco antes daquela ocasião. Apenas dois exemplares foram vendidos, a despeito do elogio e da crítica. As irmãs, no entanto, prosseguiram na produção de novos textos, cada uma com a sua narrativa. Charlotte publicou *Jane Eyre*, Anne publicou *Agnes Grey* e Emily, em 1847, publicou o famoso *O Morro dos Ventos Uivantes* (como é conhecido no Brasil), que, graças à densidade e complexidade da narrativa, foi mal compreendido na época de seu lançamento. Com o

passar do tempo, porém, a obra foi se tornando mais conhecida, consagrando-se então e, assim, fazendo parte do cânone da literatura inglesa.⁷

Aos 30 anos de idade, em 19 de dezembro de 1848, a notável escritora, tida como a mais introspectiva das irmãs Brontë, morre em decorrência de uma tuberculose. Apesar do falecimento precoce, Emily Brontë permanece eternizada pela assinatura de sua maior criação – *Wuthering Heights*.

Sobre a relação autor-obra, Rachel de Queiroz escreve:

[...] não acontece com *Wuthering Heights* o que sucede com muita obra célebre: a desassociação do autor e do livro. [...] *Wuthering Heights* é como o prolongamento da própria personalidade de Emily, é sua tradução ou transposição em termos artísticos. [...] O principal que Emily deu de si não foi a anedota, nem as figuras, nem o ambiente do seu livro – foi o livro no seu todo, foi ela própria, sua alma estranha de vivente de um outro mundo transferida, por obra do milagre artístico, para aquela terrível história de amor.⁸

1.4 *Wuthering Heights* – O Morro dos Ventos Uivantes

O romance *Wuthering Heights* conta a turbulenta história de amor entre os personagens Catherine e Heathcliff em um cenário do norte da Inglaterra do século XIX. Disposto entre duas narrativas principais, a do narrador representado pelo personagem Sr. Lockwood, quem inicia o romance, e a do relato da criada Nelly Dean, que traz a história “principal” em seu testemunho a Lockwood, então locatário de uma das propriedades onde o enredo se desenrola.

Logo no início da história contada por Nelly, o patriarca da família Earnshaw decide partir em viagem. Na volta, contrariando os pedidos de presentes que as crianças – Hindley e Catherine – haviam lhe feito, o pai lhes traz um pequeno órfão, de aparência misteriosa. Muitos acreditavam ser ele um cigano, mas até o fim do livro sua origem não é revalada. A esse menino é dado o nome de Heathcliff. A afeição do pai prestada ao menino recém chegado causa ciúmes em Hindley. Catherine, por sua vez, lhe demonstra simpatia.

Com a morte do Sr. Earnshaw, Hindley passa a sujeitar Heathcliff a humilhações, reduzindo-o à categoria de servo. Passado algum tempo, quando já estavam alcançando a

⁷ In: < <http://www.biography.com/people/emily-bront%C3%AB-9227381?page=2> > acesso em dezembro/2013

⁸ In: BRONTË, Emily. Nota à 1ª edição brasileira. *O Morro do Vento Uivante*. 2 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1955. Tradução: Rachel de Queiroz.

fase adulta, Catherine aceita a proposta de casamento feita por Edgar Linton, herdeiro da propriedade próxima à sua, apesar de seus sentimentos por Heathcliff. Não suportando a notória rejeição da moça, o rapaz decide fugir.

Heathcliff se ausenta por três anos, e por algum motivo não declarado na obra, volta bastante rico. A felicidade de Catherine em revê-lo desperta o ciúmes em seu, então, marido, que mesmo assim permitia suas visitas.

Catherine fica com a saúde fragilizada e, grávida de Linton, apresenta várias complicações, por fim, culminando em sua morte durante o parto. Dera, no entanto, luz a uma menina.

Heathcliff, desolado por ter perdido seu grande amor, decide pôr em prática o plano de se vingar de Hindley e Linton – e todos quantos, de alguma maneira, o teriam humilhado. Casa-se com a irmã de Edgar pelo mero prazer da vingança, e com ela tem um filho. Muito tempo depois, após a morte de muitos de seus alvos de vingança, e de muito arruinar suas vidas, Heathcliff é encontrado morto, e é enterrado ao lado de Catherine, como se fosse um último pedido realizado.

Além de apresentar um enredo denso, uma trama conflituosa e uma narração intercalada temporalmente – que pode gerar certa confusão na leitura – o romance é repleto de índices marcadamente culturais, os quais se apresentam como um dos principais óbices tradutórios que a obra revela.

2 OS ÓBICES TRADUTÓRIOS EM WUTHERING HEIGHTS: TRADUZINDO O “INTRADUZÍVEL”

Um tradutor, de fato, pode ter maior domínio e profundo conhecimento sobre uma língua estrangeira a despeito de outros profissionais da área. Sem dúvida, essa qualificação do tradutor pode fazer com que sua interpretação do texto original ocorra de forma mais natural e com maior fluidez. No entanto, consideramos que o tradutor não conta apenas com uma habilidade de interpretação e leitura; ele tem de saber como reproduzir o que lê na língua de chegada. E aí está o desafio. Paulo Ronái (1981) elenca alguns itens que representam esses obstáculos os quais é suscetível a qualquer tradutor:

A fé na existência autônoma das palavras. Ilusões do instinto etimológico. Perigos da polissemia. Emboscadas dos ‘falsos amigos’. Armadilhas do poliglotismo. Ciladas dos homônimos. Intraduzibilidade dos trocadilhos? A desatenção, outro perigo. O que são parônimos. A sinonímia, questão de estilo. Holófrases e características nacionais. Incongruência das noções designadas pela mesma palavra. Dessemelhança das conotações. O problema dos nomes próprios, antropônimos, nomes simbólicos, hipocorísticos, adjetivos pátrios, topônimos. Metáforas vivas e congeladas; sua tradução, adaptação e compensação (RONÁI, 1981, p. 35).

Neste capítulo, apresentaremos alguns elementos que podem porventura representar dificuldades do processo tradutório. Sabemos que os fatores culturais representam uma parcela significativa no que configura um impasse tradutório. Mona Baker assinala que

dada palavra de uma língua de partida pode expressar um conceito que é totalmente desconhecido na cultura de chegada. Esse conceito pode ser abstrato ou concreto, estar relacionado a uma crença religiosa, um costume social ou até mesmo a um tipo de comida. São, pois, específicos de dada cultura. (BAKER, 1992, *apud* HATJE-FAGGION, 2011, p. 73)

Dividimos os dados levantados entre as marcas locais, que são fatores que caracterizam o contexto e os elementos culturais da obra, e o socioleto literário, representado pelo dialeto da região de Yorkshire, Inglaterra. Dispostos as escolhas de Rachel de Queiroz, comparando-as com o texto original⁹, para ilustrar melhor os tais óbices tradutórios que identificamos no romance.

⁹ Todas as citações do texto original pertencem à edição de 1994, da Penguin Books. (ver Bibliografia).

2.1 As Marcas Locais

2.1.1 O cenário

O cenário é um elemento chave do romance, uma vez que colabora com a atmosfera da trama. Brontë descreve o local em diversos períodos da obra, caracterizando a paisagem, a vegetação, o clima, etc. Os “*moors*”, tipo de vegetação bastante citada na história, aparecem na maioria das vezes em que a cena se passa em área externa a uma das casas onde é montado o enredo. Esse ambiente descrito pela autora é uma combinação de áreas que ela mesma conhecia, comuns nas proximidades de Haworth, onde morava. Trata-se de um local aberto, não cultivado, com vegetação rasteira, principalmente urzes. Representa o vale de Shibden, onde Brontë trabalhava, e a zona rural próximo à Cowan Bridge, onde passou a infância. Tudo indica que Haworth foi o local escolhido para inspirar o cenário de *Wuthering Heights* e o vale de Gimmerton.¹⁰

Em português, esse tipo de vegetação atende pelo nome de *charneca* como definição imediata. Diz-se das regiões rochosas cobertas de urzes, plantas comuns a esses locais pedregosos. Por outro lado, no Brasil, a palavra *charneca* denota um significado quase oposto: remete-se a regiões mais úmidas, pantanosas, também conhecidas como brejos.

O plano de fundo dessa história é bem característico da região, e é constantemente representado ao longo do romance. Desse modo, traduzir esse cenário figura um grande impasse no processo tradutório, pois conduz o tradutor à difícil decisão de escolha entre adotar o termo de referência imediata, mesmo não representando as mesmas características para a língua de chegada, ou adaptar para uma vegetação semelhante na cultura de chegada, *aclimatando* a história.

A tradução de Queiroz¹¹ adota o termo *charneca* para situar o romance, como vemos no exemplo:

<i>Original</i>	<i>Tradução de Rachel de Queiroz</i>
<i>But it was one of their chief amusements to run away to the moors in the morning and remain there all day, and the after</i>	Uma das principais diversões dos garotos era correrem de manhã para a <i>charneca</i> , ficando lá o dia inteiro; o castigo que

¹⁰ Ver anexo B-I, p. 60.

¹¹ Todas as citações da tradução de Rachel de Queiroz pertencem à edição de 1995, da editora José Olympio (ver Bibliografia).

<i>punishment grew a mere thing to laugh at.</i> (p. 52)	vinha depois só lhes causava gargalhadas. (p. 75)
---	--

2.1.2 A cultura

Ao longo do texto, a cultura e as tradições que caracterizam o cenário onde a história é situada acentuam ainda mais a particularidade da obra. São alimentos, arquitetura das casas, móveis e demais hábitos e costumes que não possuem equivalentes diretos em português. Isso pode ter levado Rachel de Queiroz a optar pela não-tradução, seguida de uma nota de rodapé para alguns deles, os quais dispomos em uma lista completa em anexo¹². Notas de rodapé são ferramentas que o tradutor dispõe para, de um modo geral, justificar suas escolhas para os leitores da língua de chegada. Apesar de parecer uma boa estratégia para auxiliar o processo tradutório (e justifica-lo), as chamadas Notas do Tradutor (N.T.) são comumente mal quistas pela perspectiva tradicional. Sobre essa questão, Solange Mittman discorre:

Ao ler o texto traduzido, o leitor estabelece uma espécie de pacto com o tradutor: lê como se fosse o original, ou uma cópia do original. Nessa ilusão, a leitura corre numa fluidez que, às vezes, é interrompida por uma N.T. A ilusão se desfaz, o processo tradutório vem à tona. Por isso, na perspectiva tradicional, as N.T. são tão mal vistas quanto o próprio tradutor, já que negam que o texto traduzido seja uma cópia ou o próprio original. (MITTMANN, 2000, p. 189)

Além disso, as N.T. também podem ser condenadas sob outras perspectivas. Há aqueles que consideram a N.T. como justificativa de uma incompetência da parte do tradutor por não conseguir esclarecer por meio de sua tradução a mensagem que o autor propusera. Mittmann sumariza:

Em outras palavras, na N.T. o tradutor ocuparia a função de esclarecedor, aquele que evita equívocos de interpretação pelo leitor, já que fixa ali o sentido legítimo das palavras. Quer dizer, a N.T. é utilizada pelo tradutor com objetivo de controlar o sentido que não pôde ser controlado no texto. (MITTMANN, 2000, p. 190)

Para exemplificar essa problemática e as notas que Queiroz acrescenta ao longo do romance, destacamos¹³:

¹² Ver anexo B-II, p. 61.

¹³ Os termos destacados nesse item referem-se ao texto original, vide nota 8.

- *Porridge* (p. 28), alimento comum à cultura britânica, por vezes comparado ao mingau, mas com ingredientes e modo de preparo bastante particulares.

Sobre esse prato, Rachel comenta, em nota:

A palavra *porridge* pode-se talvez traduzir por “papas” – mas quer dizer também uma espécie de comida feita de verduras cozidas, com ou sem carne. Em geral prepara-se com farinha, aveia, centeio, etc., desfeitos em leite ou água. É o alimento característico da primeira refeição, nos povos de língua inglesa. (In: BRONTË, 1955, N.T. p. 58)

- *Brandy* (p. 31), destilado comparado ao conhaque, mas que não possui referente exato em português. Rachel apenas dispõe o termo em itálico, como se segue no exemplo:

Heathcliff ordenou a Zillah que me desse um copo de *brandy* e entrou no outro aposento; a criada, condoída, lamentando o meu triste estado, cumpriu a ordem do patrão, e eu, tornado à vida com o calor do *brandy*, deixei que ela me conduzisse à cama. (p.35)

- *To bleed someone* – no texto aparece na expressão “*He bled her [...]*” (p. 86): Colher sangue era um procedimento médico comum na época, pois acreditava-se que com isso seria garantido o equilíbrio do funcionamento dos órgãos vitais do corpo.¹⁴ Rachel traduziu de forma literal; no entanto, não deixou nota: “[...] assim que a viu, achou-a gravemente enferma. Tinha febre. O doutor sangrou-a [...]
- *Sizar* (p. 88), título atribuído a um estudante que recebe auxílio para pagar as despesas na universidade. Rachel explica o termo também em nota:

Assim no original. *Sizar* – estudante que nada paga pelo que come e paga muito pouco pela moradia, nas Universidades de Cambridge e Dublin. (Antigamente o *sizar* servia os colegas à mesa, mas já se extinguiu essa obrigação). Provavelmente o seu nome decorre do fato de serem os *sizars* distribuidores do *size*, ou provisões. (In: BRONTË, 1955, N.T., p. 134)

- *Coroner* (p. 98), no original, registrado como “*crowner*”, para marcar o modo como o personagem a pronunciava. Rachel de Queiroz opta pela não tradução: “Nelly, qualquer dia vai o *coroner* lá em casa fazer um inquérito.” (p. 148). E em nota, define o termo: “Magistrado encarregado de investigar casos de morte, especialmente mortes súbitas” (Brontë, 1955. N.T., p. 148).
- *Elf-bolts* (p. 114), também chamados de *elf-arrows* ou *elf-shots*, são ferramentas pontiagudas feitas de pedra, de origem pré-histórica, utilizadas

¹⁴ Fonte: < <http://www.bookdrum.com/books/wuthering-heights/746/bookmark/49893.html> > acesso em novembro de 2013.

por aborígenes irlandeses, que segundo o folclore da região, eram “armas” de criaturas fantásticas, como elfos ou duendes.¹⁵ Rachel não traduz o termo, deixando uma nota explicativa semelhante à dada definição: “[...] e você está apanhando *elf-bolts* para com elas matar nosso gado.” (p. 170).

- *Michaelmas* (p. 195): festa de origem cristã em honra a São Miguel Arcanjo. É celebrada no dia 29 de setembro e está muito presente na cultura da Inglaterra, Escócia e Irlanda. A festividade também marca o início do outono, sendo referência até mesmo para o início das aulas nas universidades. Queiroz dispõe assim: “Passara o dia de S. Miguel, mas a safra atrasara-se naquele ano e os nossos campos ainda não tinham sido segados.” (p. 299). No entanto, a escritora não deixa nota.
- *Benefit of clergy* (p. 230), nas palavras de Rachel de Queiroz:

A lei inglesa assegurava às pessoas clericais o “privilégio de clerezia”, isto é, a isenção de comparecer perante o juiz secular quando acusadas de crime. Esse privilégio era extensivo a todos que sabiam ler, uma vez que aos olhos das leis eram essas pessoas *clerici* ou “clerks”. Foi esse privilégio limitado e modificado por vários estatutos e afinal abolido no reino de George IV. (In: BRONTË, N.T., 1955, p.353)

“O que ele faz é crime capital, sem privilégio de clerezia!” (p. 353)
- *Quaker* (p. 246), nome dado ao participante da seita religiosa dos pregadores *quakers*, também conhecida como “Sociedade dos Amigos”. Fundada pelo inglês George Fox (1624-1690), a seita *quaker* prega a simplicidade na alimentação, no vestuário e demais costumes.
- *Methodists, Baptists* (p. 246) denominações religiosas derivadas do Protestantismo, originárias da Inglaterra e Irlanda.
- *Chevy-chase* (p. 251), refere-se a uma tradicional cantiga (*ballad*) da Inglaterra, que reconta a história de uma caçada (*chase*) liderada por um conde inglês, até que se vê impedido por um conde escocês, travando assim uma batalha.¹⁶ Queiroz não traduz o termo, definindo em nota apenas como “antiga balada popular”. Sua tradução ficou como segue: “Queria que você tornasse a dizer a *Chevy-Chase*, como fazia ontem: era engraçadíssimo.” (p. 386).

¹⁵ Fonte: Encyclopedia Britannica < <http://global.britannica.com/EBchecked/topic/184516/elf>> acesso em dezembro de 2013.

¹⁶ Fonte: The Ballad of Chevy-Chase < http://en.wikipedia.org/wiki/The_Ballad_of_Chevy_Chase> acesso em dezembro de 2013.

Outras ocorrências registraremos e discutiremos no relatório, no capítulo seguinte. Vale ressaltar que, por estarmos trabalhando com uma nova perspectiva de tradução do romance traçando um paralelo com a tradução de Rachel de Queiroz, preferimos suprimir as N.T., ainda que seu uso parecesse, de alguma maneira, necessário.

2.1.3 Nomes próprios

Os nomes próprios são outros elementos que devem ser considerados durante a tradução do romance. A começar pelo personagem central, Heathcliff, cujo nome possui uma enorme representatividade e correlação com o caráter do personagem e também com o cenário, uma vez que é composto de *Heath* (outra nomenclatura relativa a *moors*) e *Cliff* (penhasco). Não somente nomes dos personagens, mas também de locais, como a própria *Wuthering Heights*, propriedade dos Earnshaw que dá título ao romance. Entrando nessa discussão de tradução de nomes próprios, observamos a citação de Franco Aixelá, considerando as possibilidades tradutórias para esse caso:

Teoricamente falando, parece haver ao menos quatro maneiras de transferir nomes próprios de uma língua para outra. Eles podem ser copiados, ou seja, reproduzidos na língua meta exatamente como estavam no texto fonte. Podem ser transcritos, ou seja, transliterados ou adaptados em nível de pronúncia, fonologia, etc. Um nome formalmente independente pode ser substituído na LM por qualquer nome dado na LF [...] e na medida em que um nome próprio na LF está enredado no léxico daquela língua e adquire ‘significado’, ele pode ser traduzido. Combinações desses quatro modos de transferência são possíveis, assim como um nome próprio pode, por exemplo, ser copiado, transcrito e ainda traduzido em uma nota (do tradutor). Além disso, do ponto de vista teórico, várias outras alternativas deveriam ser mencionadas, duas das quais são talvez mais comuns do que se possa imaginar: a não tradução, ou seja, a eliminação de um nome próprio na LM, e a substituição por um substantivo próprio por um substantivo comum (geralmente denotando um atributo estruturalmente funcional do personagem em questão). Outras possibilidades teóricas, como a inserção de um nome próprio na LM, onde não há nenhum na LF, ou a substituição de um substantivo comum da LF por um nome próprio na LM, podem ser considerado menos recorrente, exceto talvez em determinados gêneros e contextos (AIXELÁ, 2000, *apud* CÁMARA AGUILERA, 2008, tradução nossa)¹⁷

¹⁷ *Theoretically speaking there appears to be at least four ways of transferring proper names from one language into another. They can be copied, i.e. reproduced in the target text exactly as they were in the source text. They can be transcribed, i.e. transliterated or adapted on the level of spelling, phonology, etc. A formally unrelated name can be substituted in the TT for any given name in the ST [...] and insofar as a proper name in the ST is enmeshed in the lexicon of that language and acquires ‘meaning’, it can be translated. Combinations of these four modes of transfer are possible, as a proper name may, for example, be copied or transcribed and in addition translated in a (translator’s) footnote. From the theoretical point of view, moreover, several other alternatives should be mentioned, two of which are perhaps more common than one might think: non-translation, i.e. the deletion of a source text proper name in the TT, and the replacement of a proper noun by a common noun (usually denoting a structurally functional attribute of the character in question). Other theoretical possibilities, like the insertion of the*

Traduzir nomes próprios é uma estratégia perigosa, visto que pode descaracterizar bastante os referentes a uma cultura externa. *Wuthering Heights*, enquanto título do romance, foi consagrado no Brasil como *O Morro do(s) Vento(s) Uivante(s)* – assim grafado por considerar versões no plural e no singular. Sobre essa escolha, Queiroz relata na nota à 1ª edição brasileira:

O título desta tradução O MORRO DO VENTO UIVANTE devem-no a tradutora e os editores à preciosa *trouaille* literária de Tasso da Silveira, no seu poema “Balada de Emily Brontë”¹⁸, publicado no livro “As imagens acesas” em 1928. Muito gratos ficamos ao ilustre poeta por nos haver permitido usá-lo, certos de que outra versão mais feliz não existe para o WUTHERING HEIGHTS original. (QUEIROZ In: BRONTË, 1955)

Queiroz não traduz nenhum nome próprio, salvo o título – ao longo do texto, mantém o nome da propriedade como no original. Além disso, a tradutora também mantém os pronomes de tratamento. Citaremos, portanto, essas ocorrências:

- Personagens: (Miss/Mistress) Catherine (Cathy); (Mr/Master) Heathcliff; (Mr.) Lockwood; Ellen (Nelly); (Mr.) Earnshaw; (Mr/Master) Hindley; Joseph; (Miss) Isabella; (Mr.) Edgar; Hareton; Zillah.
- Locais: Wuthering Heights; Thrushcross Grange; Gimmerton; Blackhorse [marsh] (p. 74); Peniston Crag (p. 165); Fairy Cave (p. 166).

2.1.4 Referências externas

Emily Brontë insere algumas referências a outras obras, personagens de outras histórias, sobretudo da Bíblia, nas falas do personagem extremamente religioso, Joseph. Essas referências podem ser tentadoras ao tradutor em termos de inserção de notas explicativas, visto que muitas podem denotar referenciais extremamente comuns ao universo do leitor original e estranhos na língua/cultura de chegada. Também é preciso levar em consideração a relevância dessa referência ao texto, caso uma tentativa de substituição venha à tona, é imprescindível que haja a pesquisa acerca dessa menção, pois não devemos julgar a escolha do autor em inseri-la como algo meramente aleatório.

Em *Wuthering Heights*, destacamos os seguintes referentes externos:

- King Lear (p. 30) – tragédia teatral de autoria de Shakespeare.

proper name in the TT where there is none in the ST, or the replacement of a ST common noun by a proper noun in the TT, may be regarded as less common, except perhaps in certain genres and contexts.

¹⁸ Ver anexo B-III, p. 63.

- Testament, Bible, gospel (p. 32) – testamento (divisão da Bíblia entre o antigo e o novo); Bíblia; Evangelho.
- [the fate of] Milo (p. 81) – mais conhecido no português como Mílon de Crotona, diz-se de um atleta da Antiga Grécia, conhecido por sua habilidade esportiva e excepcional força muscular. Teve uma morte trágica, quando, tentando partir uma árvore ao meio com as próprias mãos, as partes do tronco se unem, prendendo seus braços. Sem poder se livrar, é surpreendido por lobos, que o matam.
- Noah, Lot (p. 83) – personagens do Antigo Testamento da Bíblia. Ambos foram livrados da morte – o primeiro do Dilúvio, e os segundo, da destruição de Sodoma e Gomorra.
- Jonah (p. 84) – personagem da Bíblia que é salvo de um naufrágio por ser engolido por um grande peixe.
- Paul, Peter, John, Matthew (p. 99) – apóstolos do Novo Testamento, seguidores de Jesus.
- Judas (p. 104) – o discípulo de Jesus que o traía, ocasionando sua morte.
- [labour of] Hercules (p. 135) – personagem da mitologia grega, filho de Zeus com uma mortal, reconhecido por sua admirável força.

2.2 O Dialeto de Yorkshire

Um elemento que torna o romance de Brontë ainda mais singular é a marcação dialetal pela autora. Brontë transcreve o dialeto de Yorkshire na fala de alguns personagens, transmitindo ao leitor sua oralidade característica. Esse artifício utilizado pela autora estabelece uma diferenciação entre os personagens em termos de cultura, classe social, conhecimento e literacia.

Conta-se¹⁹ sobre o dialeto Yorkshire que os primeiros colonos da região eram os celtas, cuja migração para a Grã-Bretanha do continente começou por volta de 500 a.C. Apesar disso, a influência linguística dos celtas no dialeto de Yorkshire não foi muito expressiva. Isso se deve, em grande parte, à chegada dos anglo-saxões no século V. Os recém-chegados não absorveram muito da língua céltica, apenas trinta palavras aproximadamente foram inseridas no *Old English*. Ainda assim, muitas delas não “sobreviveram”, e então, o que ainda permaneceu hoje se apresenta em forma de dialeto. Devido à configuração territorial dos reinos em meados do século VII, a região de Yorkshire sofreu influências de dinamarqueses e também dos vikings. Tradicionalmente, não havia um dialeto de Yorkshire, mas vários. Com o tempo, o discurso tornou-se mais

¹⁹ In: < <http://www.yorkshiredialect.com/> > acesso em: dezembro/2013.

perto do inglês padrão e algumas características que o distinguia de uma região para outra foram desaparecendo.

A pronúncia do dialeto é bem característica, e suas variações são percebidas nas vogais, consoantes, e outros vocábulos particulares que foram inseridos graças a essa mistura cultural²⁰. No entanto, a forma aceita pelas classes dominantes era a do inglês falado nas grandes cidades e Universidades, como Oxford e Cambridge, fato que pode justificar a marginalização do dialeto. Segundo aponta Carvalho (2006, p. 49): “[naquela época] a divisão da sociedade inglesa em classes era muito mais acentuada que nos dias atuais, e as pessoas podiam ser automaticamente ‘categorizadas’ como membros de uma determinada classe social [...] devido à sua forma de falar.”

Justamente pelo fato de ter sido formado graças a condições extremamente particulares é que o dialeto implica uma dessas impossibilidades na tradução. Clifford Landers (2001) é categórico quando afirma que

Nenhum dialeto faz boa viagem na tradução. [...] O dialeto está inextricavelmente enraizado no tempo e no espaço. Seja baseado no vocabulário ou no sotaque, o ouvinte, inconscientemente, associa tais padrões de fala com uma região ou período cronológico. [...] Em suma, o dialeto está sempre ligado, geográfica e culturalmente, a um meio social que não existe na configuração da língua meta. A substituição por um dialeto “equivalente” é fadada ao fracasso. O melhor conselho sobre a tentativa de traduzir o dialeto é: não o faça. (LANDERS, 2001, p. 117, tradução nossa)²¹

De fato, essa singularidade que o dialeto possui por definição torna a sua tradução praticamente utópica, graças à sua natureza extremamente ligada a um grupo, contexto histórico, cultura e localização específicos. Em vista disso, é de se surpreender que as traduções brasileiras de *Wuthering Heights*, incluindo a de Queiroz, remontem o dialeto presente no original de acordo com a norma culta da língua portuguesa. Exemplo:

“Aw wonder how yah can faishion to stand thear i’ idleness un war, when all on ‘em’s goan out! Bud yah’re a nowt, and it’s no use talking – yah’ll niver mend o’ yer ill ways, but goa raight to t’ devil, like yer mother afore ye!” (p. 28)

- Admiro-me como é que fica preguiçando à beira do fogo quando os outros estão lá fora... Mas você não serve mesmo pra nada e não adianta estar falando... não tem consêrto... há de ir para o inferno como sua mãe já foi! (p. 32)

²⁰ Ver anexo C, p. 64.

²¹ Do original: *No dialect travels well in translation. [...] Dialect is inextricably rooted in time and space. Whether based on vocabulary or on accent, the listener unconsciously associates such speech patterns with a region or a chronological period. [...] Summing up; dialect is always tied, geographically and culturally, to a milieu that does not exist in the target-language setting. Substitution of an ‘equivalent’ dialect is foredoomed to failure. The best advice about trying to translate dialect: don’t.*

No entanto, não podemos ignorar que optar por uma padronização na língua de chegada implica a *perda* de um elemento que o autor procurou destacar. Se um personagem, como é o caso, é caracterizado como um ignorante, iliterato, grosseiro, tacanho, for traduzido de acordo com a norma padrão de uma língua, toda essa personalização será perdida. Considerando justamente essa problemática que a tradução dialetal suscita, procuramos propor em nossa tradução uma demarcação dessa diferença que o dialeto evidencia entre os personagens. Ilustrando nossa intenção, Paulo Ronái afirma, em sua *Escola de Tradutores* (1952):

O objetivo de toda arte não é algo impossível? O poeta exprime (ou quer exprimir) o inexprimível, o pintor reproduz o irreproduzível, o estatuário fixa o infixável. Não é surpreendente, pois, que o tradutor se empenhe em traduzir o intraduzível. (RONÁI, *apud* CAMPOS, 1992, pp. 34-35)

Para melhor sinalizar esse fenômeno, compilamos uma lista contendo todas as ocorrências das marcas dialetais ao longo da obra, seguida da tradução de Rachel de Queiroz, que as transfere para o português padrão.²²

²² Ver anexo D, p. 67.

3 SOLUÇÕES: PROPONDO UMA TRADUÇÃO

Neste capítulo, apresentaremos uma tradução de nossa autoria. Um dos objetivos para essa proposta é o de mostrar que o texto literário oferece novas possibilidades de tradução, ainda que a obra em questão seja um clássico da literatura. Como afirma Ortega y Gasset, nas palavras de Batalha e Pontes Jr: “a tradução é um caminho para a obra original e, toda vez que quisermos abrir novos caminhos até ela, temos que levar em conta os que já foram abertos por outros tradutores” (BATALHA, PONTES JR, 2007, p. 96). Nos trechos escolhidos para a execução desse trabalho, enfatizaremos a questão da tradução dialetal, por ser um objeto geralmente ignorado em traduções anteriores.

Selecionamos os capítulos 9 e 13 do romance porque, além de retratarem o clímax da história, também apresentam muitos dos elementos que consideramos serem óbices tradutórios, principalmente no que diz respeito à tradução dialetal. Antes do relatório, disporemos uma breve contextualização, caso porventura o desconhecimento acerca do enredo afete na interpretação das escolhas na tradução.

3.1 Contextualizando

No capítulo que antecede o nono capítulo do livro, uma grande tragédia muda o curso da trama: Frances, cunhada de Catherine, morre após dar à luz a um menino. Isso fez com que seu marido, Hindley, entrasse em desespero e ficasse mais agressivo, fator ainda mais agravado pela bebida. Nelly assume os cuidados do bebê, e passa a maior parte do tempo evitando encontros entre pai e filho, dado o estado de humor oscilante de Hindley. Este já era o senhor da propriedade devido à morte de seu pai, Sr. Earnshaw; e Heathcliff havia se tornado um servo seguindo suas ordens. A esse tempo, Catherine passara a receber frequentes visitas de Edgar Linton, que agora a cortejava. Apesar de ela e Heathcliff terem o hábito de ridicularizar os costumes faustosos dos Linton, Catherine lhe demonstrava interesse, para o descontentamento de Heathcliff.

Entre os capítulos 9 e 13, Catherine já se encontra casada com Edgar, quando todos são surpreendidos com o retorno de Heathcliff. Voltara rico, e o motivo de sua ascensão não é revelado pela autora. Catherine demonstra afeição

por Heathcliff, deixando seu marido enciumado. Mas o desejo de Heathcliff é de vingança. Aproveita-se da condição deplorável de Hindley e lhe toma Wuthering Heights. Casa-se com Isabella Linton, a quem ludibriou, para o desgosto de seu irmão e reprovação de todos. Catherine se mostra doente, passando a ter alucinações. Isabella passa a morar em Wuthering Heights.

3.2 O Processo Tradutório

Esta seção apresentará as estratégias utilizadas no processo tradutório, tal como segue o capítulo. Os itens discutidos no relatório estarão sinalizados na tradução de forma ordenada, salvo pelas ocorrências do socioleto, que serão discutidas à parte.

3.2.1 Considerações gerais

Antes de adentrarmos em uma discussão mais específica, ressaltaremos alguns aspectos da tradução em sua totalidade. Na tradução de um texto literário, é comum que surja a necessidade de fazer alterações de diversas naturezas com o fim de tornar o texto mais claro na língua de chegada. Sobre essa estratégia, denominada em suas “tendências deformadoras” como “clarificação”, Antoine Berman (2007) escreve:

Trata-se de um corolário da racionalização mas que concerne particularmente ao nível de “clareza” sensível das palavras ou de seus sentidos. Onde o original se move sem problema (e com uma necessidade própria) no *indefinido*, a clarificação tende a impor algo definido. [...] A clarificação é inerente à tradução, na medida em que *todo* ato de traduzir é explicitante [...]” (BERMAN, 2007, p. 50)

Portanto, nesta seção, comentaremos alguns procedimentos que foram mais recorrentes em nossa tradução para conferir clareza ao texto de modo geral.

Em primeiro lugar, procuramos deixar claras as diferenças sociais entre os personagens que a autora assinala através de sua linguagem. A personagem Nelly, a governanta que narra a maior parte da história, é a única dos serviçais que não apresenta o linguajar característico à classe, pois esta tivera acesso aos estudos juntamente com os filhos de seus senhores, fato evidenciado pela autora. Sua

narrativa é presente por vinte e sete dos trinta e quatro capítulos, sendo os outros narrados por Sr. Lockwood, quem começa a contar a história e a conclui. Considerando isto, adotamos na narrativa o português regido pela norma padrão, considerando também, com isso, o período em que a obra foi escrita, meados do século XIX. Respeitamos também as regras de colocação pronominal – ênclise, próclise, mesóclise – quando necessários, ainda que seu uso não seja obrigatório atualmente.

Ao longo do texto, também observamos a necessidade de substituir os pronomes quando muito utilizados em um trecho extenso, pois esse recurso não é tão eficaz em português, uma vez que pode acarretar em ambiguidades, sobretudo em termos de pronomes possessivos. Sobre essa estratégia, disporemos alguns exemplos mais adiante.

Outro procedimento bastante recorrente em nossa tradução foi o de modificar aspectos estruturais do texto. Recursos como: desmembramento de trechos muito extensos, mudança na pontuação e realocação de termos foram utilizados para conferir clareza aos períodos.

Também se apresentaram necessárias alterações de natureza morfossintática, como por exemplo, inversão de sentenças (voz passiva/ativa), mudanças nas classes gramaticais (substantivo/adjetivo/advérbio) e adequações de tempo verbal.

Os recursos citados foram utilizados com uma considerável frequência na tradução, sendo, portanto, algo sobremodo exaustivo se cada ocorrência fosse comentada de forma isolada. Para ocorrências mais específicas, discutiremos como se segue:

3.2.2 Capítulo 9

[1] escolhemos o termo “[carinhos] **grosseiros**” para *wild beast's fondness*, por questões de sonoridade no português, e claro, por ilustrar de alguma forma o que a cena alude. Também consideramos que o termo “enxuga” a tradução literal “[carinho de] fera/besta selvagem”, resumindo-a em uma só palavra. Outras opções que tínhamos era “animalescos”, mas percebemos que esta opção

pode denotar um sentido mais ligado a um proceder animal, de forma mais literal; também pensamos em apenas “selvagem”, mas julgamos que este também traria a noção de um comportamento não civilizado, tirando a carga de brutalidade que essa atitude demonstra. O termo “brutal”, por sua vez, já consideramos com uma carga mais ligada à crueldade, ao sofrimento intencional, o que não era o caso.

[2] a expressão “**ora, ora**” foi escolhida por ser comum no português em situações em que haja um flagrante, como foi o caso.

[3] também por questões de sonoridade e recorrência no português, decidimos traduzir “*by heaven and hell*” por “**por Deus e pelo diabo**”.

[4] no original, “*carving-knife*”. Nesse caso, categorizar o tipo de instrumento é fundamental para ilustrar a situação, dada a infinidade de tipos de facas que se tem conhecimento. Mais adiante, o texto fala com o que a faca estava sendo utilizada (vide item 6). Pesquisamos o tipo de faca citado, e o termo recorrente, inclusive no mercado de cutelaria é este – **faca de trinchar**.

[5] no original, “*Black-horse marsh*”. Traduzimos o termo “*marsh*” pelo seu referente imediato no português, e optamos por não traduzir os nomes próprios, com algumas ressalvas que abordaremos mais adiante. A tradução de um nome próprio pode também acarretar na perda da marca local que o texto original traz consigo. A não tradução desses nomes pode sinalizar melhor ao leitor de que a história não pertence ao seu contexto cultural/geográfico. Considerando esses dados, optamos pela escolha de “**Pântano de Black-horse**”.

[6] nossa escolha do termo “**sardinha**” para “*red herrings*” também se justifica por razões de sonoridade e recorrência no português. O primeiro referente que temos para “*herring*” é “arenque”. No original, a autora ainda restringe ainda mais o termo, atribuindo-lhe o adjetivo “*red*”. No Brasil, o arenque não é um peixe comum quando referido ao cotidiano local. Tendo em vista que no texto original é utilizado em um diálogo que não implica muitas formalidades, procuramos oferecer um termo mais corriqueiro, comum à cultura de chegada, que é a sardinha. Vale ressaltar que a sardinha também faz parte da família *Clupidae* da qual o arenque também faz parte²³, o que justifica ainda mais a nossa escolha.

[7] apesar de não ser explícito, o “*to be damned*” já infere uma “condenação ao inferno”. Em vista disso, optamos por apenas “**ir pro inferno**”.

[8] nesse caso, o contexto é um fator que justifica nossa escolha. No texto, o personagem se queixa por que sua casa não é “*decent*”, mas sim “*abominable*”. Sabemos que o referente imediato para este último seria “abominável”, que no português denota repulsa, repugnância, aversão. Considerando sua fala, percebemos que sua reclamação faz referência à moral e aos bons costumes; uma vez que sua casa não se aplica a essas convenções, ela seria uma humilhação para o personagem, uma **vergonha**.

²³ Fonte: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Sardinha>> acesso em novembro de 2013.

[9] no texto original o “*to be cropped*” – optamos por inserir “as orelhas” por não haver sentido sem o objeto do verbo. Além do mais, é mencionado em seguida que é dessa parte do corpo que o personagem está falando.

[10] acrescentamos a expressão “**vejamos...**” para conectar uma frase do personagem a outra. Antes, ele dá ordens para que lhe deem uma tesoura, e logo em seguida faz comentários acerca do resultado esperado para quando utiliza-la. Essa expressão seria para ilustrar essa confabulação do personagem acerca de seu intento em cortar as orelhas do filho.

[11] do original “*there’s a joy*” – essa expressão geralmente se aplica a quando adultos convencem uma criança a cessar o choro, consolando-a. No português é comum a expressão “**pronto, passou**”, que reflete uma função semelhante.

[12] por questões de estilo e sonoridade ao texto, optei por traduzir “*not to come further*” por “**manter distância**”, transformando a negação em afirmação e, para isso, utilizando um verbo antônimo, para manter o sentido original. Heloísa Barbosa (2004, p. 67) denomina este procedimento como *modulação*, que consiste em reproduzir a mensagem do original sob outro ponto de vista na tradução.

[13] escolhemos traduzir o termo “*salvation*” por “**ato heroico**” pelo fato de que no português a palavra “salvação” é comumente associada a algo sofrido e não praticado, como é o caso. Assim, “testemunhamos sua salvação” poderia suscitar essa errônea interpretação. Para evita-la, optamos por um termo que diz respeito a uma ação praticada.

[14] nesse caso, optamos por fazer uma *omissão* (Barbosa, 2004, p. 68), através de uma espécie de transnomação – utilizamos um termo geral para representar um específico. Escolhemos “**destilado**” para representar a bebida, no original “*brandy*”. Não julgamos ser relevante para a história a especificidade da bebida. Como dissemos anteriormente, o *brandy* é uma bebida que não possui um equivalente em português. Omitindo a palavra e substituindo-a por um referente genérico, estaríamos evitando um impasse no processo de transferência do termo para a língua de chegada.

[15] no trecho em questão, procuramos simplificar o texto, mais uma vez por meio da *omissão*. Uma vez que no item anterior justificamos ter substituído *brandy* pelo termo “destilado”, e “*spirits*” é o seu referente imediato na língua inglesa, optamos por colocar apenas “**bebeu**”, pois a informação complementar já foi explicitada anteriormente.

[16] escolhemos traduzir a expressão “*muttering an echo*” por “**arremendendo**”. Quer dizer que o personagem começou a reproduzir em tom de resmungo o que o outro havia dito. De acordo com o dicionário Houaiss, “arremendar” define-se por “[...] 3. *t.d.* imitar de forma caricatural, destorcida, zombeteira. [...]” (HOUAISS, VILLAR, 2001, p.300)

[17] apesar de não estar presente no trecho original, optamos por colocar o adjetivo “**velho**”, para que desse mais ênfase na expressão conjunta com a palavra “*hoary*”, que refere-se a “grisalho”, “de cabeça branca”.

[18] No texto original, a canção dispõe alguns vocábulos com uma grafia que registra a oralidade da língua à época, o que também pode configurar uma dificuldade para encontrar referentes na tradução. Outro elemento passível de discussão nesse trecho é a questão da disposição em versos e também a rima. Sobre a tradução dos termos: de acordo com o Cambridge International Dictionary of English (1995), “*bairn*” é uma palavra do inglês antigo para se referir à “criança”. “*Grat*”, passado do verbo “*greet*”, e refere-se, por sua vez, a algo como “chorar”, “lamentar-se”. “*Mither*” é a forma do *old English* para “mãe” e “*mools*”, faz menção aos “*moors*”, no português, “charneca”, “urzal”. Para a tradução desses versos, não foram encontradas muitas dificuldades para que aliasse a tradução da forma e do conteúdo. Foi possível estabelecer uma rima e também uma métrica semelhante:

Já e/ra/ tar/de/ da/ noi/te e o/ ne/nê/ cho/ ra/ va = 12

E a/ ma/mãe/ lá/ do/ cam/po o/ cho/ro es/cu/ta/va = 12

[19] nesse trecho, escolhemos a colocação “**péssima resposta**” para corresponder melhor à objeção da personagem diante da resposta à sua pergunta. Em seguida, quando no original se apresenta como “*bad, still*”, continuamos: “ainda está péssima.

[20] julgamos ser melhor reformular todo esse trecho, de modo que ficasse mais organizado e soasse de forma natural no português. “*To make a jest of something/someone*” refere-se, no inglês, a “fazer brincadeira”, “caçar de algo ou de alguém”, “fazer algo/alguém de ridículo”. Nesse caso, portanto, escolhemos a seguinte construção: “**Ora, você está brincando! Isso não tem graça nenhuma! Não soa como uma brincadeira para mim!**”.

[21] no original, “*the old lady and gentleman*” – essa expressão seria para referir-se aos pais de Edgar e Isabella, diferenciando-os dos filhos. Escolhemos a tradução para “**o casal de velhos**”, pois a tradução literal do trecho resultaria em uma construção um tanto quanto complexa, sendo então necessária uma simplificação.

[22] optamos por acrescentar a informação “**e este sonho é um desses**” substituindo “*and this is one*” porque o termo a que se refere já tinha sido mencionado anterior a um grande período.

[23] no original, esse período faz uso de pronomes para referir-se aos personagens citados no diálogo, e justamente por acreditarmos que pudesse gerar um desentendimento a respeito de quem se fala, adicionamos os referentes “**tal como Hareton**”, e “[**quanto**] o filho” quando a personagem locutora estabelece comparação entre os dois.

[24] esse foi mais um dos casos em que a sonoridade no português foi fator arbitrário na escolha da tradução. É comum ouvir na linguagem oral, quando diz-se de alguém supersticioso, um superlativo acompanhando o adjetivo. O uso da expressão “eu era supersticiosa” não denota a mesma carga que “**eu era [bastante] supersticiosa**”, ainda mais quando a narrativa em questão é um diálogo em que

existe um interlocutor direto ao narrador que, na categoria de personagem, tende a ser mais enfático na história em que conta, pois a viveu.

[25] mais uma vez, acrescentou-se o substantivo implícito no original na tradução, de modo que fique claro e confira sentido à sentença como um todo. Por isso, em vez de apenas “[...] mas não prosseguiu”, acrescentamos “mas não prosseguiu com **a história**”.

[26] retomando o que discutimos anteriormente a respeito de nomes próprios, decidimos traduzir o nome da propriedade *Wuthering Heights* justamente por se tratar do título da obra. O título do livro é um elemento de extrema importância, afinal, é a primeira impressão que o leitor tem do enredo de uma obra. Para que este fator, assinalado pela autora e bem presente na narrativa, não se perdesse na tradução, optamos por traduzi-lo – **Morro dos Ventos Uivantes** – quando a propriedade é mencionada no romance. Na tradução analisada, Queiroz optou por não traduzir esses nomes ao longo da obra, como mencionamos anteriormente.

[27] nesse trecho, também optamos por adicionar um substantivo referente, temendo que a ideia ficasse um tanto quanto perdida caso não houvesse – e porque não temos construção sintática semelhante a do original na língua portuguesa. Optamos pela palavra “**matéria-prima**”, porque a personagem fala da substância que compõe a alma, de que ela é feita.

[28] em vez de traduzir “*my companion*”, optamos por substituir pelo nome da personagem – **Catherine** – uma vez que, no português, os referentes disponíveis para o termo (p.ex. companheiro, acompanhante, colega) trazem consigo outro sentido, como de um relacionamento (pessoal, profissional, familiar, afetivo) entre duas pessoas.

[29] no inglês, o pronome “*you*” pode ser direcionado a um interlocutor sem denotar relações de poder ou respeito entre os falantes. Isso já não ocorre no português, em que o pronome de tratamento faz a diferença em um diálogo. Considerando isto, optamos por substituir as ocorrências de “*you*” por “**a senhorita**”, uma vez que o diálogo em questão se dá em um relação de senhorio.

[30] mais uma vez, adicionamos uma expressão para conferir mais sentido no português. No original, mesmo sem contê-la, a frase denota uma ameaça; por isso, escolhemos a expressão “**quem se aventurar em fazê-lo**” para deixar essa ideia mais clara.

[31] como mencionamos no capítulo anterior, um dos elementos encontrados no texto original que podem configurar “óbices tradutórios” são os referentes externos. Nesse caso em especial, o referente citado não é de conhecimento geral ao público brasileiro. Esse é um caso clássico em que o tradutor pode pensar em inserir uma nota de rodapé. No entanto, muitas questões devem ser feitas antes de optar por essa estratégia: “a autora explica o termo no original?” “o referente tem relevância para a história?” “o referente em questão pode ser substituído?” – a resposta dessa última pergunta tem a ver com a anterior a ela. O referente em questão não pode ser substituído, como também possui uma relevância para esse trecho da história. A personagem afirma que quem ousar separa-la de

Heathcliff conhecerá “[*the fate of*] *Milo*”, personagem da Grécia Antiga que morreu ao tentar partir uma árvore ao meio, ficando com os braços presos entre as partes do tronco.²⁴ Escolhemos [a sina de] “**Mílon de Crotona**”, por ser este o nome correspondente na língua portuguesa, e optamos por não deixar nenhuma nota de rodapé, por considerarmos ser esta uma quebra no fluxo da leitura que não ocorre no original.

[32] adicionamos a expressão grafada pelo fato de que no português essa expressão traduzida de forma literal soaria incoerente. Julgamos ser essa expressão condizente com a intenção da personagem – “pois não há nenhuma criatura mortal **que possa nos separar**”.

[33] outra ocorrência de substituição pronominal. Optamos por colocar o nome a que se refere para não confundir com outro personagem, além de esclarecer de quem se trata, **Heathcliff**.

[34] para não repetir outra vez o pronome citado anteriormente, substituímos também neste caso pelo nome do personagem, **Catherine**.

[35] nesse caso, em vez do nome da personagem, procuramos substituir o pronome por algo que a caracterizasse, no caso “**velho**”.

[36] sobre este termo, a estratégia escolhida é semelhante ao que ocorre no ponto [14]. De modo a evitar uma caracterização errônea e não familiar ao leitor da tradução, optamos por traduzir por um termo menos específico, que abarca o termo referido no original. Portanto, nas ocorrências de “*moors*”, muito frequentes no texto, optamos por traduções como “**campo**”, ou, em outros casos, “campina”. Para ilustrar melhor nossa escolha, disporemos as definições do Dicionário Houaiss para cada termo: a) “**campina**: [...] 1.formação herbácea contínua e desprovida de árvores; campo, prado [...]”; b) “**campo**: [...] 1.1 terreno plano, extenso, com poucos acidentes e poucas árvores; campina [...] 4.vegetação constituída essencialmente de plantas herbáceas, destituída de formas arbóreas ou arbustivas; campina [...]”; c) “**charneca**: [...] 1.vegetação xerófila que cresce nas regiões incultas e arenosas, caracterizada por arbustos e plantas herbáceas resistentes. [...] 3. *B. m.q.* Pântano [...]” (HOUAISS, VILLAR, 2001, pp. 589; 693)²⁵

[37] Sobre os referentes externos assinalados, todos são personagens do Antigo Testamento, e foram traduzidos por seus respectivos correspondentes na língua portuguesa, **Noé**, **Ló** e **Jonas**. Nesse caso, também é passível de discussão a inserção ou não de nota de rodapé. Nosso objetivo não seria discutir a capacidade do leitor de assimilar a mensagem, pois trata-se um conhecimento arbitrário. Fizemos nossa escolha com base no proposto pela autora – se não consta explicação no original, não colocaremos na nossa tradução.

[38] nesse trecho, identificamos uma referência a um versículo do Novo Testamento. Em inglês, de acordo com a *King James Version*, temos: “And we know that all things work together for good to them that love God, to them who are the called according to {his} purpose (Romans 8:28).”²⁶ Em português, segundo a

²⁴ Ver ponto 2.1.4.

²⁵ Ver anexo E, p. 75.

²⁶ In: <<http://www.biblionline.com.br/kjv/rm/8>> acesso em dezembro/2013.

versão Católica, temos: “Aliás, sabemos que todas as coisas concorrem para o bem daqueles que amam a Deus, daqueles que são os eleitos, segundo os seus desígnios. (Romanos 8:28)”²⁷. Tomamos como base as versões citadas por razões distintas, afinal, lidamos com culturas distintas. É sabido que a versão *King James*, datada de 1611, é a segunda mais popular na língua inglesa, e provavelmente a versão a qual Brontë tomou por base (pois a primeira mais popular é bem mais recente, de 1970).²⁸ Para a versão em português, tomamos como base a Bíblia Católica, não pela popularidade da versão, mas sim, pela representatividade da religião no Brasil²⁹. Levando em consideração o personagem, de caráter marcadamente interiorano, e assumindo que no Brasil o Catolicismo é ainda a religião predominante, sobretudo nas regiões do interior, julgamos ser melhor basear-nos em uma versão que atendesse a esse público. Vale ressaltar, que temos consciência de que no texto original, o personagem não professe exatamente a fé Católica (Apostólica Romana), por razões culturais e tradicionais de sua localidade. No entanto, no presente trabalho, como já citamos, estaremos lidando com o princípio da transposição cultural, em que este faz parte de um dos casos.

[39] do original, “*I’m starving*” – a princípio, poderia julgar-se um tanto quanto incoerente a personagem pedir que se lhe fechasse a janela e depois exclamar que está “faminta”, que é a primeira recorrência do termo para o português. No entanto, segundo o Cambridge International Dictionary of English, uma possibilidade (do inglês arcaico) para o termo seria: “[...] (*Br regional*) Starving also means very cold: *could you put the heating on – I’m starving!*” (1995, p. 1414).

[40] como mencionamos anteriormente³⁰, a expressão “*to bleed someone*” quer dizer exatamente como no literal: colher o sangue de alguém. Nesse caso, era comum que o fizesse para fins terapêuticos. De modo que evitasse o estranhamento, optamos pela forma geral “**ele a medicou**”. De acordo com o Dicionário Houaiss (2001, p. 1877), uma das definições para medicar seria “[...] tratar de um enfermo; aplicar remédio, curar [...]”.

[41] o que comentamos no ponto [26] se aplica a este caso: traduzimos o nome da propriedade destacada por ser concorrente à Morro dos Ventos Uivantes. A história basicamente gira em torno dessas duas propriedades; deixar de traduzir o nome desta, causaria uma perda desse paralelismo. A escolha desse nome devemos, em primeiro lugar, à tradução literal (*Thrush* = tordo; *Cross* = cruz; *Grange* = granja) e por já ser utilizada em outras traduções que optam por transferir os nomes próprios, como a do tradutor Oscar Mendes.³¹

²⁷ In: <<http://www.biblionline.com.br/vc/rm/8>> acesso em dezembro/2013.

²⁸ In: <http://en.wikipedia.org/wiki/Bible_translations_into_English> acesso em dezembro/2013.

²⁹ In: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Catolicismo_no_Brasil> acesso em dezembro/2013

³⁰ Vide seção 2.1.2

³¹ BRONTË, Emily. *O Morro dos Ventos Uivantes*. Tradução de Oscar Mendes. São Paulo: Abril Cultural, 1982.

3.2.3 Capítulo 13

[1] do original, “*flattering his too sanguine hopes*” – de acordo com o Dicionário Michaelis, define o verbo “*flatter*”:

“[...] lisonjear, elogiar com excesso, incensar, exaltar, bajular, adular, cortejar. [...] gabar por interesse próprio, persuadir com lisonjas, engabelar, animar, estimular. *I flatter myself that*/creio que, alimento a esperança ou a ilusão de que. *I flatter myself on*/posso gabar-me de ou ufanar-me de [...]”. (MICHAELIS, 2009)³²

Nesse caso, a tradução não deve ser feita de forma palavra por palavra, uma vez que trata-se de uma expressão idiomática. Como exemplificado na definição acima, um correspondente no português seria “alimentar a esperança”. Também consideramos que, nesse caso, o adjetivo “otimistas” estaria melhor colocado com “expectativas”. Partindo desse pressuposto, escolhemos como solução: “**alimentava suas expectativas sobremodo otimistas**”.

[2] do original, “*the earliest flowers*” – essa expressão diz respeito às primeiras flores a surgirem no início da primavera. Julgamos ser melhor a inserção do verbo “**desabrochar**”, para deixar clara essa proposição.

[3] este é outro caso em que demos uma solução diferente para “*moors*” (vide ponto [36] da discussão do capítulo 9). Para resumir a razão de nossa escolha, consideramos: 1) a relevância do tipo da vegetação para a história: apesar de bastante presente no romance, não é uma característica de importância indispensável para o desenrolar da trama, apenas ilustra com mais exatidão a vegetação que compõe o cenário do história. 2) a ambiguidade que o termo “charneca” suscita no português – também é associado a ambientes pantanosos, totalmente oposto às características dos *moors*. 3) a abrangência que os termos “campo” ou “**campina**” possuem, pois também compreendem a vegetação posta em questão.

[4] nesse caso, também optamos por uma solução mais usual no português para a dada expressão. Portanto, “[*she*] *let the tears collect on her lashes*” foi traduzido como “**deixou que as lágrimas pesassem em seus olhos**”.

[5] esse caso assemelha-se ao ponto [1] desta seção. Segundo o Dicionário Michaelis, “*to cherish*” faz referência a: “[...] estimar, apreciar; tratar com carinho, afagar, acariciar; cuidar, tratar, criar; lembrar (com prazer), ter sentimentos por; nutrir, alimentar (esperança etc.)”. (MICHAELIS, 2009)³³. Nesse caso, optamos pelo termo “**nutríamos** [a esperança]”.

[6] nesse caso, não substituímos o pronome por um termo anteriormente mencionado, mas adicionamos um termo que pudesse adequar-se à sentença. O

³² In: < <http://michaelis.uol.com.br/moderno/ingles/index.php?lingua=ingles-portugues&palavra=flatter> > acesso em: dezembro/2013.

³³ In: < <http://michaelis.uol.com.br/moderno/ingles/index.php?lingua=ingles-portugues&palavra=cherish> > acesso em: dezembro/2013

termo “*it*” faz referência ao “*note*”, que, traduzimos por “recado”. Prosseguindo no texto, a personagem relata as impressões que esse recado lhe causara – “seco e frio”. No português, é comum dizer da impressão trazida por uma mensagem como sendo o “**seu tom**”, ou seja, a sensação que as palavras despertaram no leitor ou ouvinte, a depender da situação.

[7] nesse caso, também utilizamos do princípio da utilização de uma expressão correspondente no português. Portanto, optamos por não traduzir de maneira literal – “ela agora não tinha poder nenhum de revoga-lo” – aplicamos a expressão “**não lhe restavam meios de voltar atrás**”.

[8] por mais que pareça comum o uso da expressão “seguir o coração”, nesse caso optamos pelo verbo “**acompanhar**”, pois anteriormente a personagem menciona que o seu coração estava na outra casa, apesar de que ela não estivesse. Utilizar o verbo “seguir” carregaria bastante a noção de “dar ouvidos ao coração”, ou ainda “tomar decisões de acordo com os próprios instintos”. O verbo “acompanhar”, além de estar relacionado com uma ideia semelhante ao conotativo de “seguir”, está mais próximo da noção de transposição, uma mudança espacial.

[9] temos aqui mais um caso de expressões idiomáticas – o Dicionário Michaelis define a expressão “**to lay something at someone’s door**” como “atribuir a culpa a outrem”.³⁴

[10] nesse caso, tivemos de encontrar uma palavra que pudesse definir melhor o termo “*common sympathies*”. Não é fácil encontrar uma bibliografia que defina a expressão; pudemos localizá-la em alguns textos, sobretudo a respeito de relações políticas entre dois países. Portanto, partimos do princípio da análise do contexto. Pensamos também na opção “convenções sociais”, mas o período ficou um tanto extenso. Então resumimos para “**civilidade**”, que segundo o Houaiss, também quer dizer: “[...] conjunto de formalidades, de palavras e atos que os cidadãos adotam entre si para demonstrar mútuo respeito e consideração; boas maneiras, civilidade, cortesia [...]” (HOUAISS, VILLAR, 2001, p. 734).

[11] nesse caso, inserimos a palavra “**pessoalmente**” para enfatizar a solicitação da personagem: “*don’t write, but come*”. Ou seja: “não mande recados, venha ‘em pessoa’.”

[12] aqui inserimos as aspas entre a expressão “**novo lar**”, para enfatizar a ironia da personagem, e até mesmo para sinalizar do que se trata quando ela diz “como sou obrigada a considerar Morro dos Ventos Uivantes”.

[13] esse caso traz a mesma problemática levantada no ponto [28] da seção anterior. Mais uma vez, substituímos “*my companion*”, devido a todas as considerações feitas acima, pelo nome do personagem referente, a saber, “**Heathcliff**”.

[14] devido à diferença que uma “*dip candle*” tem de uma vela comum, julgamos ser válida a restrição da qualidade do objeto. A “**vela de sebo**” era feita da gordura de animais; produzia um odor muito forte quando acesa. Naquele

³⁴ In: <<http://michaelis.uol.com.br/moderno/ingles/index.php?lingua=ingles-portugues&palavra=lay>> acesso em dezembro/2013.

período, velas de cera eram caras, portanto, era comum que se fabricassem as velas em casa, aproveitando a gordura de seus animais.³⁵

[15] “*ruffianly*” – para essa expressão, derivada do adjetivo “*ruffian*” que designa, segundo o Cambridge Dictionary: “[...] violent, wild and unpleasant person [...]” (1995, p. 1239), optamos pelo adjetivo “**selvagem**”, precedido de “**de aspecto**” para demarcar o advérbio.

[16] “*jargon*”: “[...] special words and phrases which are used by particular groups of people [...]” (CAMBRIDGE, 1995, p. 760). Apesar de a definição original trazer a noção de palavras e expressões específicas, optamos por “**linguajar**”, por representar de modo geral a fala do personagem. Alguns trechos mais adiante, a autora evidencia o seu dialeto, por isso, julgamos ser uma melhor escolha para abarcar essa característica também.

[17] para o trecho em questão, além da realocação da frase, optamos por traduzir “*rewarded*” por “**em troca da minha insistência**” para estabelecer a ideia de causa/consequência.

[18] “*frame off*” já é marcado no original como uma expressão informal. Aqui, partimos do princípio da análise do contexto. Considerando o contexto, que é de ameaça, e as declarações a respeito do linguajar do personagem, optamos pela expressão em português “**cascar fora**”. Essa expressão traz o sentido de “expulsar”, “mandar embora”, “pedir que se afaste”, e é adaptável ao contexto.

[19] para a expressão “*listen to detect*”, utilizamos a expressão em português que infere uma escuta atenta, a fim de identificar uma fala, um ruído, etc: “**ficar à escuta**”.

[20] “*double-edged spring knife*” – para esse termo, o adjetivo inicial possui um referente comum: “dois gumes”. Para “*spring knife*”, tivemos de fazer uma pesquisa semelhante ao que ocorreu no ponto [4] da seção anterior; valeria a referência mais recorrente no português. No caso, identificamos o termo “**canivete de mola**”, para designar um canivete de acionamento automático – a lâmina desponta quando a mola é acionada.

[21] “*retrieval*”: “[...] recuperação; possibilidade de recuperação.”³⁶ Nesse caso, escolhemos a expressão “**recuperar o que é meu**” por ser mais recorrente em português para esse tipo de contexto (desejo de vingança, revanche, restituição).

[22] para evitar a repetição da palavra “fogo”, procuramos uma opção que fosse semelhante. No Houaiss, define-se por “**lume**”: “[...] FOGO (calor e luz produzidos por combustão) [...] aquilo que arde, fica incandescente, esp. para fins utilitários, domésticos [...]” (HOUAISS, VILLAR, 2001, p. 1790).

³⁵ In: <http://www.arq.ufsc.br/arq5661/trabalhos_2003-2/iluminacao_artificial/historiadasvelas.htm> acesso em dezembro/2013.

³⁶ In: Dicionário Michaelis <<http://michaelis.uol.com.br/moderno/ingles/index.php?lingua=ingles-portugues&palavra=retrieval>> acesso em: dezembro/2013

[23] aqui entramos no impasse da equivalência. Como já dissemos anteriormente³⁷, o “*porridge*” é um alimento tradicional da cultura do norte europeu, e não possui um correspondente exato em português. Nesse caso, nos vemos obrigados a trabalhar com aproximações. Por isso, foi escolhido o termo “**mingau**”. Tomamos como base as seguintes definições: a) “*porridge*”: “[...] a thick soft food made from oats boiled in milk and/or water.” (CAMBRIDGE, 1995, p. 1097) b) a dish made by boiling ground, crushed, or chopped cereal in water, milk, or both. It may be sweetened with sugar, or served as a savoury dish³⁸. c) “*porridge*”: mingau de cereal. (MICHAELIS)³⁹ d) “mingau”: “[...] alimento cozido, de consistência cremosa, pastosa, feito geralmente de leite e açúcar, engrossado com cereais ou farinhas variadas (aveia, maisena, fubá de milho, arroz, etc.) [...]” (HOUAISS, VILLAR, 2001, p. 1926).

[24] no trecho grafado, decidimos “enxugar” a frase, visto que a sentença traz essa possibilidade: portanto, de “*I own, when poured into the basins; four had been provided*”, temos na tradução “**confesso que a comida estava um tanto grosseira quando a distribuí nas quatro tigelas dispostas à mesa**”, que transforma em uma só as divisões feitas no original.

[25] “*parlour*” – acreditamos ser este mais um problema de falta de correspondentes na língua portuguesa. Na definição original do termo, temos: “[...] a room in a private house used for relaxing, esp. one which was kept tidy for the entertaining of guests [...]” (CAMBRIDGE, 1995, p. 1027). Optamos pela opção “**saleta**” por trazer esse aspecto mais “íntimista” que o termo acarreta, apesar de o significado não corresponder ao mesmo do original com exatidão.

[26] “*garret*”: 1) very small uncomfortable room at the top of the house (CAMBRIDGE, 1995, p. 583). 2) sótão, quarto imediatamente debaixo do telhado (MICHAELIS, 2009)⁴⁰. Não quisemos optar por “sótão” pois a palavra está no plural no original; uma casa costuma ter apenas um sótão. Portanto, decidimos aplicar um termo mais geral, “**cômodos superiores**”.

[27] “*lumber-hole*” – nesse caso, dispomo-nos da análise do contexto. Ainda que “*lumber*” designe um tipo de material, no caso, madeira, utilizamos a estratégia de inserir um termo que se encaixe no contexto – trata-se de um quarto onde são estocados os cereais. A partir desse princípio, chegamos ao termo “**dispensa**”.

[28] a palavra “*bedroom*”, comumente associada à “quarto” no português, é composta por duas outras palavras: *bed* (cama) e *room* (sala, quarto). Nesse trecho em questão, a escritora procura evidenciar que é o cômodo a que o personagem se refere é um quarto para dormir, “com cama”, diferentemente do que os cômodos que lhe foram apresentados. Considerando que isso poderia comprometer o

³⁷ Vide item 2.1.2

³⁸ In: Wikipédia <<http://en.wikipedia.org/wiki/Porridge>> acesso em: dezembro/2013

³⁹ In: <<http://michaelis.uol.com.br/moderno/ingles/index.php?lingua=ingles-portugues&palavra=porridge>> acesso em: dezembro/2013

⁴⁰ In: <<http://michaelis.uol.com.br/moderno/ingles/index.php?lingua=ingles-portugues&palavra=garret>> acesso em dezembro/2013

resultado final da tradução, escolhemos “**quarto com cama**”, justamente para deixar claro esse elemento que a autora quis destacar.

[29] “**ao de vocês**” – mesmo que no original o pronome não se direcione ao interlocutor da personagem, optamos por essa solução porque o termo estabelece uma conexão com o que foi dito anteriormente, afinal, o personagem Joseph também se enquadra nas proposições feitas por Isabella. Além disso, o referencial do pronome estava distante, podendo gerar ambiguidades.

[30] nesse caso, apenas para justificar uma possível dupla interpretação do termo “**festões**”. “Festão” é popularmente conhecido como um enfeite para a fabricação de guirlandas natalinas, e outros artigos envolvidos com essa festividade. Nesse caso, faz referência a esse objeto de decoração, não tão comum nos dias atuais, como define Houaiss:

“[...] ramallete de flores, e folhagens entrelaçadas com fitas em um cordão que fica suspenso pelas extremidades, us. ger. em ornamentação de fachadas e recintos; grinalda. [...] em costura, faixa bordada ger. com recortes arredondados e/ou pontiagudos, em geral localizada na extremidade de certas roupas de cama, mesa e banho [...]” (HOUAISS, VILLAR, 2001, p. 1332)

[31] “*whelphood*” não é uma palavra comum no inglês. Não consta nos dicionários da atualidade, nem existem recorrências que a definam em *sites* de busca. Encontramos, no entanto, a definição da palavra “*whelp*” no Merriam-Webster’s Dictionary: “any of the young of various carnivorous mammals and especially of the dog”.⁴¹ Considerando que o sufixo “*hood*” é designado para formar substantivos que correspondam a um determinado grupo, classe, estágio da vida, p. ex., “*priesthood*”, “*neighborhood*”, “*childhood*”, etc., inferimos que o termo em questão se refira a algo como “a infância do cachorro”. Nossa solução foi aplicar algo que remetesse a essa fase de vida do animal, portanto, aliado ao contexto, essa foi uma razão para escolhermos a expressão “**foi criado**” para “[*spent its whelphood*]”.

3.2.4 O dialeto de Yorkshire e a proposta de transposição cultural

Percebemos que no texto original a autora evidencia a presença do dialeto com recursos gráficos, marcando a pronúncia com alterações na ortografia, na estrutura das palavras e também com o uso de apóstrofos para destacar as *elisions* comuns à oralidade.

Na nossa proposta, procuramos ao máximo reproduzir graficamente a pronúncia característica do falante do português do Brasil interiorano, totalmente

⁴¹ In: <<http://www.merriam-webster.com/dictionary/whelp>> acesso em dezembro/2013.

ou parcialmente iliterato. É importante ressaltar que nossa intenção não foi evidenciar a fala de uma determinada região, afinal, cada uma das variações acarretam aspectos culturais intrínsecos que não podem ser associados diretamente à uma outra cultura, sobretudo de outro país. Nossa estratégia foi a de levantar características comuns aos brasileiros vindos de classes mais baixas, trabalhadores do setor primário, pessoas que não tiveram acesso aos estudos, habitantes das áreas rurais ou periferias.

Portanto, dispomos a seguir uma lista com as estratégias utilizadas para que essas diferenças evidenciadas pela autora fossem também destacadas em nossa tradução. Em seguida, traremos em uma tabela a comparação dos trechos no português padrão e com as marcações dialetais. Na tradução, as ocorrências do socioleto estão grafadas com um [S]. É válido mencionar que foi imprescindível o auxílio de um glossário do dialeto representado pelas falas de Joseph, do *Reader's Guide to Emily Brontë's Wuthering Heights*⁴²

As estratégias utilizadas para destacar a oralidade foram:

1. Redução de ditongo: *carreira* → *carrera*; *paciência* → *paciença*; *outra* → *outra*; *desígnio* → *designo*.
2. Formas sincopadas: *para* → *pra*
3. Redução no gerúndio: *correndo* → *correno*; *rastejando* → *rastejano*.
4. Adições causadas por comodidade articulatória: *vocês* → *cêis*; *três* → *trêis*.
5. Reduções causadas por comodidade articulatória: *também* → *tamém*.
6. Alteração de vogais átonas em sílabas pretônicas:
 - “e” inicial transforma-se em “i”, p. ex.: *escuro* → *iscuro*.
 - “e” medial também é transformado em “i”, p. ex.: *menino* → *minino*; *senhorita* → *sinhorita*.
 - “o” medial transforma-se em “u”, p. ex.: *cozinha* → *cuzinha*.

⁴² Ver anexo F, p. 77.

7. Uso de uma única marcação de plural: as coisas → *as coisa*; dois padrões → *dois patrão*.
8. O “não” átono transforma-se em “*num*”.
9. Supressão dos dígrafos (“lh”, “nh”): vasilha → *vasiia*; filhote → *fiote*; tamanho → *tamain*; todinho → *todin*.
10. Alteração das palavras terminadas em “r” e demais verbos no infinitivo: Senhor → *Sinhô*; fazer → *fazê*; perder → *perdê*.
11. Alteração das palavras com “s” final ou medial: mas → *mar*; mesmo → *mermo*.
12. Palavras terminadas em “l”: saudável → *saudávi*.
13. Marcação do sândi, elisões e demais *liaisons* presentes na oralidade, podem ser comparadas segundo a tabela que segue. A versão em português padrão corresponde à nossa tradução sem as marcações da oralidade.

	Português padrão	Marcação fonética
[S-1]	E por que é que aquele vagabundo não voltou do campo até agora? O que é que ele está fazendo? Preguiçoso!	E pur qui'é qui'aquele vagabundo num voltô do camp'até agora? Quê qui ele tá fazeno? Priguiçoso!
[S-2]	[Eles] só prestam pro mau feito!	[Eles] só presta pru mau feito!
[S-3]	Esse menino não dá trégua! Deixou o portão escancarado e o potro de senhorita Cathy acabou com três carreiras de milho campo adentro! Amanhã o patrão vai fazer uma barulhado dos	Essi minino num dá trégua! Dexô u portão iscancarado e u potro di sinhorita Cathy cabô cum três carrera de milho camp'adentro! Amanhã u patrão vai fazê u'a barulhada dus

	Português padrão	Marcação fonética
	<p>diabos, com razão! Aquilo é a paciência em pessoa com essas criaturas vagabundas e descuidadas, isso sim! Mas ele não há de ser assim para sempre não! Vocês vão ver! Vocês todos! Não se deve fazer ele perder a cabeça à toa!</p>	<p>diabos, com razão! Aquil' é a paciência em pessoa cu' essas criatura vagabunda e discuidada, issu sim! Mar' ele num há de sê assim pra sempre não! Cêis vão vê! Cêis tudo! Num si deve fazer ele perdê a cabeça à toa!</p>
[S-4]	<p>Sou muito mais ir atrás é do cavalo – respondeu. Faz mais sentido. Mas eu não posso ir atrás nem de homem e nem de cavalo em uma escuridão dessa – mais escuro do que carvão! E Heathcliff não é do tipo que vem no meu assobio não! Às vezes não seja tão arisco se ouvir o seu!</p>	<p>Sô muito mais í atrás' é du cavalo – respondeu. - Far mais sentido. Mar' eu num possu í atrás nem di homi e nem di cavalo num' iscuridão dessa – maiz' iscuro di qui carvão! E Heathcliff num é do tipo qui vem no meu assubiu não! Às veiz num seja tão ariscu se ouví o seu!</p>
[S-5]	<p>Nem, nem, nem. Nada disso. Ele não foi para Gimmerton. Não me admira se ele não caiu em um buraco no meio do brejo. Esse sinal do céu não foi à toa. É melhor a senhorita ficar de olho, dona Cathy – a senhorita</p>	<p>Nem, nem, nem. Nada disso. Ele num foi pra Gimmerton. Num mi' admira si' ele num caiu num buraco no mei do brejo. Essi sinal do céu num foi à toa. É melhor a sinhorita ficá de olho, dona Cathy –</p>

	Português padrão	Marcação fonética
	<p>há de ser a próxima. Louvado seja nosso Senhor! Todas as coisas concorrem para o bem daqueles que amam a Deus, dos eleitos segundo os seus desígnios! Vocês sabem o que diz a Escritura!</p>	<p>a senhorita há di sê a próxima. Louvado seja nosso sinhô! Todas as coisa concorre pru bem daqueles qui amam a Deus, dus eleito segundo seus desígnio! Cêis sabe u qui diz a Escritura!</p>
[S-6]	<p>Correndo atrás dos moços, como de costume! Se eu fosse o senhor, patrão, batia a porta na cara deles todos, simples assim! Mal o senhor sai de casa e o filhote do Linton vem rastejando para cá. E a senhorita Nelly é uma beleza! Fica lá da cozinha esperando pelo senhor, e assim que o senhor entra por uma porta, ele sai pela outra. E nossa bela daminha também dá suas fugidinhas! Muito bonito, ficar perambulando pelos campos depois da meia-noite com aquele diabo daquele cigano do Heathcliff! Eles acham que eu sou cego, mas eu não sou não! Não do</p>	<p>Correno atrásis dus moço, como di custume! Si'eu fossi'u sinhô, patrão, batia a porta na cara deles tudo, simpliz'assim! Mal u sinhô sai di casa i u fiote du Linton vem rastejano pra cá. I'a senhorita Nelly é uma beleza! Fica lá da cuzinha esperano pelo sinhô, e assim qui'o sinhô entra por'uma porta, ele sai pela otra. E nossa bela daminha tamém dá s'as fugidinha! Muito bunito, ficá perambulano pelos campo, depois da meia-noite co'aquele diabo daquele cigano do Heathcliff! Eles acha que eu sô cego, mar'eu num sô não! Não do seu tipo! Vi o fi do Linton entrano e</p>

	Português padrão	Marcação fonética
	seu tipo! Vi o filho do Linton entrando e saindo, e vi a senhora correndo que nem um raio para dentro de casa, assim que ouviu o barulho do cavalo do patrão, sua bruxa desleixada que não serve pra nada!	saino, e vi a senhora correno qui nem um raio pra den'di casa, assim qu'ouviu o barui do caval' du patrão, s'a bruxa dislexada qui num serve pra nada!
[S-7]	E agora, você vai cascar fora?	E agora, cê vai cascá fora
[S-8]	Ai, ai, ai! Tem cristão que entenda uma coisa dessa? Parece até que fala para dentro! Como é que entende o que você fala?	'Ai, ai, ai! Tem cristão qu'intende u'a coisa dessa? Parece até qui fala pra dento! Comé qu'intende o que cê fala?
[S-9]	Eu mesmo que não vou! Tenho mais o que fazer.	Eu mermo qui num vô! Tenho mais o qui fazê
[S-10]	Valha-me, Deus! Se tenho que aturar mais ordens, logo agora que eu estava me acostumando com dois patrões, agora com uma patroa no meu cangote, acho que é hora de eu cair fora. Nunca pensei mesmo que ia chegar o dia em que eu me visse forçado a sair dessa casa velha... mas já estou vendo que esse dia está próximo!	Vala-me Deus! Se tem qui aturar mais ordes, logo agora qu'eu tava mi'acostumano com dois patrão, agora c'uma patroa no meu cangote, acho qui é hora d'eu caí fora. Nunca pensei mermo que ia chegá o dia qu'eu me visse forçado a saí dessa casa velha... mas já to veno qu'esse dia tá próximo!

	Português padrão	Marcação fonética
[S-11]	<p>Olha só isso! Hareton, [você] não vai comer seu mingau hoje... não vai ter nada além de uns pedaços do tamanho do meu punho. Repare bem isso aqui! Eu jogava fora a vasilha com tudo dentro, se eu fosse você! Se tirar a nata de cima, não sobra mais nada. (-) Foi um milagre o fundo da panela não ter se despregado todinho!</p>	<p>Ói só isso! ‘Hareton, tu num vai comer teu mingau hoje... num vai tê nada além di uns pedaço do tamain du meu punho. Repara bem iss’ aqui! Eu jogava fora a vasiia cum tudo dento s’eu fossi’ocê! Si tirá a nata de cima, num sobra mais nada. Ara! Ara! Foi um milagre o fundo da panela num tê se dispregado todin!</p>
[S-12]	<p>O garoto era tão saudável e até mesmo mais asseado.</p>	<p>O garoto era tão saudávi’ ‘e té memo mais assiado’</p>
[S-13]	<p>Saleta! Saleta! Não, a gente não tem saleta nenhuma. Se nossa companhia não agrada a senhora, vá atrás do patrão. Se o patrão também não lhe agrada, vai ter que se contentar conosco mesmo.</p>	<p>Saleta! Saleta! Não, a gente num tem saleta nenhuma. Se nossa cumpanhia num agrada a sinhora, vá atrás du patrão. Si’o patrão tamém num lhe agrada, vai tê qui si contentá cum nós memo.</p>
[S-14]	<p>Aqui tem um quarto. Está bom demais para comer seu mingau. Tem um saco de milho catado ali no canto; se tiver medo de sujar os vestidos de seda,</p>	<p>Aqui tenh’um quarto Tá bão demais pra cumer seu mingau. Tem um saco di milho catado ali no canto; se tivé medo di sujá us vistid’i</p>

	Português padrão	Marcação fonética
	jogue um lenço por cima.	seda, jog'um lenço por cima.
[S-15]	Quarto com cama! Você já viu todos os quartos com cama que tem aqui – menos o meu.	Quarto com cama! Cê já viu todos os quarto com cama qui tem aqui – menos u meu.
[S-16]	Ah! É o do senhor Heathcliff que você tá querendo? Por que é que não disse logo de uma vez? Eu já teria contado, sem todo esse alvoroço, que esse é o único quarto que não se pode ver – ele sempre deixa trancado, e ninguém entra lá dentro, só ele.	Ah! É o du Seu Hathecliff que cê tá quereno? Pur qui é qui num disse logo de u'a vez? Eu já teria contado, sem todo ess'alvoroço, qu'esse é o únicu quarto qui num si pode vê – eli sempri dêxa trancado, e ninguém entra lá dento, só ele.
[S-17]	Esse daqui é o quarto do patrão.	Esse daqui é o quarto du patrão.
[S-18]	Mas em que diabo de lugar? O Senhor tenha piedade! Deus que nos livre! Para onde é que diabos a senhora vai? Além de ser mimada, agora vem me atormentar! Já mostrei tudo, menos o quarto do Hareton. Não tem mais buraco nenhum para procurar nessa casa!	Mais em qui diabo de lugar? O Sinhô tenha piedade! Deus qui nus livre! Pr'ondi' é qui diabos a senhora vai? Além de ser mimada agora vem mi'aturmentá! Já mostrei tudo, menos o quarto do Hareton. Num tem mais buraco nenhum pra procurá nessa casa!
[S-19]	Ora, ora, ora! Muito bem,	Ora, ora, ora! Muito bem,

	Português padrão	Marcação fonética
	<p>senhorita Cathy! Bem feito, senhorita Cathy! Daqui a pouco o patrão chega aqui e tropeça por cima das louças quebradas; e aí vai ver só o sermão que vamos escutar! Que maluquice mais inútil! Merecia era ficar de jejum desde hoje até o Natal para aprender a não ficar jogando no chão o pão nosso que Deus nos dá nesses seus acessos de raiva de gente doida! Mas se não estou enganado, esse seu espírito maligno não há de durar muito. Acha que Heathcliff vai suportar esses seus bons modos? Eu queria era que ele lhe pegasse no flagra. Ah, se eu queria!</p>	<p>sinhorita Cathy! Bem feito, sinhorita Cathy! Daqui a poco o patrão chega aqui e trupeça por cima das loça quebrada; e aí vai vê só o sermão qui vamo iscutá! Qui maluquice mais inútil! Merecia era ficá de jejum desde hoje até o Natal pra aprendê a num ficá jogano nu chão o pão nosso qui Deus nus dá nesses seus acesso de raiva de gente doida! Mais si num tô inganado, essi seu ispirito maligno num há di durá muito. Acha qui Heathcliff vai suportá essis'eus bons modo? Eu quiria era qu'ele te pegasse no flagra. Ô si quiria!</p>
[S-20]	<p>Acho que agora tem espaço para a senhora e seu orgulho aqui na casa. Tá vazio: pode ficar todinho para a senhora, e para aquele que também se faz presente em uma companhia ruim dessa!</p>	<p>Acho qui'agora tem espaço pra senhora e seu orgulh'aqui na casa. Tá vazio: pode ficá todinho pra senhora, e pr'aquele qui também si faz presenti numa</p>

	Português padrão	Marcação fonética
		companhia ruim dessa!

Em nossas escolhas para a tradução do dialeto, como pode ser observado na tabela acima, procuramos deixar marcada graficamente a diferença social e cultural evidenciada na oralidade.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste trabalho, trouxemos à tona a problemática da tradução literária por meio da análise do romance *Wuthering Heights*, de Emily Brontë. Levantamos as principais características desse gênero, bem como algumas observações acerca do que se espera de um tradutor diante de um texto como esse. Propomos, aliados de alguns teóricos, a noção da tradução como uma recriação, salientando a competência criativa conferida a um tradutor no ato de traduzir.

Com a análise comparativa com a tradução de Rachel de Queiroz, pudemos evidenciar a questão de que a tradução literária é uma atividade que garante ao tradutor o poder da criação, ainda que atado ao texto original. Com isso, também pudemos perceber que, ainda que dotada de exímio talento e experiência na escrita, Rachel de Queiroz não ficou imune aos percalços que a tradução literária apresentou na forma do romance de Emily Brontë. Notamos que Queiroz ignorou a questão dialetal da obra original, padronizando o discurso na língua de chegada, além de distribuir ao longo da obra termos não traduzidos e algumas notas de rodapé – fatores que procuramos modificar em nossa proposta.

Um romance com tamanha riqueza de marcadores locais certamente poderia apresentar obstáculos ao longo do percurso do processo tradutório. Recriar um fator extremamente particular a uma cultura, um modo de falar que a caracteriza, o cenário que a compõe, entre outros, são tarefas que exigem do tradutor tomadas de decisão muito importantes, pois podem interferir na percepção de todo o texto pelo leitor da língua de chegada. Constatamos, pelos exemplos destacados, que a noção da existência de um equivalente para cada ocorrência é um tanto quanto perigosa, uma vez que a compatibilidade absoluta entre línguas diferentes é evidentemente uma utopia. Com o levantamento dessas dificuldades, também foi possível descobrir a importância da pesquisa no ato de traduzir, pois com ela tornamo-nos mais seguros em nossas escolhas e garantimos que as fizemos da melhor maneira possível diante das possibilidades.

Finalmente, na proposta de tradução, pudemos oferecer novas soluções tradutórias para as itens destacados. Com a tradução dialetal, por exemplo, pudemos provar que existem meios diferentes de transpor o tal óbice tradutório; para tal, criamos recursos gráficos que pudessem representar a diferença na oralidade que é marcada no original. Também foram observadas a tradução de referentes externos, nomes próprios e outros elementos que definem a cultura local, apontando para a importância das escolhas tradutórias para cada um deles.

Nesse processo, muitos elementos que interrompem o ritmo de trabalho do tradutor podem surgir ao longo do percurso; no entanto, isso não torna o trabalho impossível de ser realizado. O que nos espera, portanto, no fim desse processo, é a oportunidade dada a um leitor que não tem conhecimento da língua estrangeira de compreender uma mensagem originalmente escrita em um idioma que lhe é estranho, ainda que não transmita exatamente as mesmas sensações que a obra original. Os óbices tradutórios existem, podem figurar uma grande barreira ao longo do processo de tradução e são suscetíveis a todos tradutores. Mas o intuito deste trabalho é justamente demonstrar que, ainda que surjam ao longo do percurso, existe a possibilidade de serem superados – ao tradutor cabe a tarefa de descobrir o melhores desvios.

5 BIBLIOGRAFIA

BARBOSA, Heloísa. **Procedimentos técnicos da tradução**: uma nova proposta. Campina: Pontes Editores, 2004. 128p.

BATALHA, Maria Cristina; PONTES JR, Geraldo. **Tradução**. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2007.

BERMAN, Antoine. **A tradução e a letra ou o albergue do longínquo**. Tradução de Marie-Hélène Catherine Torres, Mauri Furlan e Andréia Guerini. Rio de Janeiro: 7Letras/PGET, 2007.

BRONTË, Emily. **O morro do vento uivante**. Tradução de Rachel de Queiroz. 2 ed. Editora José Olympio. Rio de Janeiro, 1955.

BRONTË, Emily. **Wuthering Heights**. Editora Penguin Books. Londres, 1994.

CÂMARA AGUILERA, E. *The Translation of Proper Names in Children's Literature*. **E-fabulations**: e-journal of children's literature, vol. 2. Porto: Editora Filomena Vasconcelos, 2008.

CAMPOS, Haroldo de. **Metalinguagem e Outras Metas**. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CARVALHO, Solange Peixe Pinheiro de (2006). **A tradução do socioleto literário**: um estudo de *Wuthering Heights*. 218 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Estilísticos e Literários em Inglês) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

COSTA, Patrícia Rodrigues Costa. **Do ensino de tradução literária**. Brasília: Departamento de Línguas Estrangeiras e Tradução, Universidade de Brasília, 2013, 305f. Dissertação de mestrado em Estudos da Tradução.

FURLAN, Mauri. *A Missão do Tradutor – Aspectos da concepção banjaminiana de linguagem e de tradução*, in **Cadernos de Tradução nº1**. Florianópolis: UFSC, 1996. (p. 91-105)

GILE, Daniel. **Basic concepts and methods for interpreter and translator training**. Philadelphia, PA, USA: John Benjamins, 1995.

HALLEWELL, Laurence. **O livro no Brasil**: sua história. EdUSP. São Paulo, 2005.

HATJE-FAGGION, Váلمي. *Tradutores em caminhos interculturais – a tradução de palavras culturalmente determinadas*. In: Váلمي Hatje-Faggion; Cynthia Ann Bell dos Santos e Cristiane Roscoe Bessa (ORG.). **Tradução e Cultura**, 14 p. 2011.

LANDERS, Clifford E. **Literary translation**: a practical guide. Clevedon (UK) Multilingual Matters, 2001.

LEFEVERE, André. **Tradução, reescrita e manipulação da forma literária.** Tradução Claudia Matos Seligmann. Bauru, SP: EDUSC, 2007.

MITTMANN, Solange. Entre o outro e o eu: efeitos de apagamento e de responsabilidade nas N.T. In: INDURSKY, Freda (org.); CAMPOS, Maria do Carmo (org.). **Discurso, memória, identidade.** Porto Alegre: Sagra Luzzato, 2000. P. 188-200.

OLMI, Alba. **Metodologia Crítica da Tradução Literária:** duas versões italianas de Dom Casmurro. Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2001. 327p.

ROBINSON, Douglas. **Becoming a Translator:** An Introduction to the Theory and Practice of Translation. London: Routledge, 2003, 301 pp.

RONAI, Paulo. **A tradução vivida.** 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

VÁRIOS AUTORES. **Cadernos de Literatura Brasileira. Rachel de Queiroz.** Nº 4. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1997.

- Dicionários:

HOUAISS, Antonio. VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa.** Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. 2922 p.

CAMBRIDGE INTERNATIONAL DICTIONARY OF ENGLISH. London: Cambridge University Press, 1995.

6. ANEXOS

Anexo A – p. 11

Traduções de *Wuthering Heights* para o português, de acordo com o Index Translationum:

Tradutor	Editora	País	Ano
Oscar Mendes¹	Abril	Brasil	1979
Maria Franco²	Círculo de Leitores	Portugal	1980
Vera Pedroso³	-	Brasil	1983
Oscar Mendes	Globo	Brasil	1987
Maria Franco e Cabral do Nascimento	Europa- América	Portugal	1993
José Couto Nogueira⁴	S.A.E.P.A.	Espanha	1994
Oscar Mendes	Círculo do Livro	Brasil	1994
Rachel de Queiroz⁵	Nova Cultural	Brasil	1996
David Jardim Junior⁶	Ediouro	Brasil	1998
Ana Maria Chaves⁷	Europa-América (2ª ed.)	Portugal	1997
-⁸	Promoción y Ediciones	Espanha	1999
Margarida Viegas⁹	SAPE	Espanha	2002
David Jardim	Ediouro	Brasil	1993
David Jardim	Ediouro (9ª ed.)	Brasil	1999
Rachel de Queiroz	Record (3ª ed.)	Brasil	2004
Carolina Caires Coelho¹⁰	Landmark (bilíngue)	Brasil	2007
Maria Franco	Círculo de Leitores	Portugal	1988
Maria Franco; Cabral do Nascimento	Europa-América (2ª ed.)	Portugal	1988

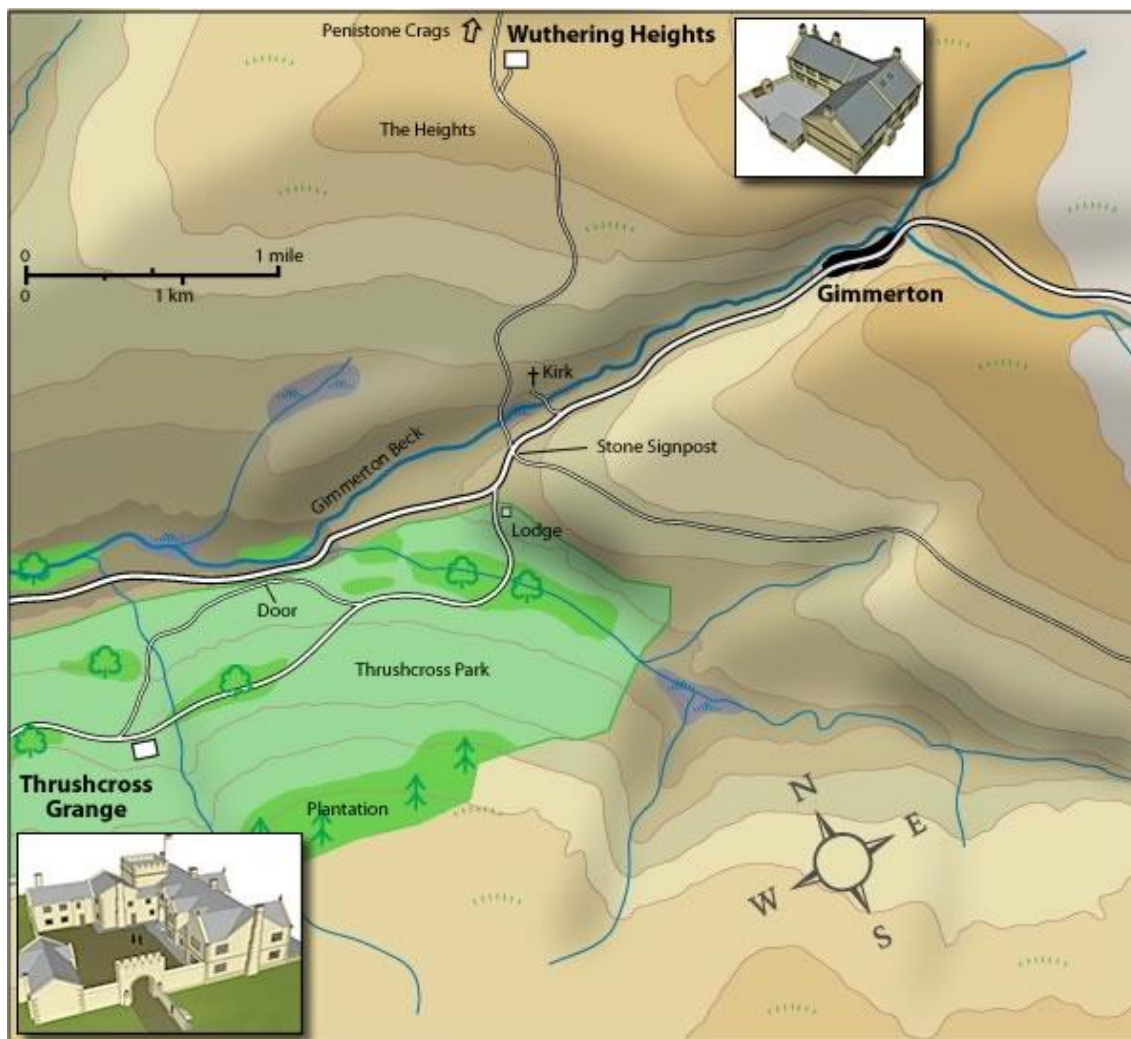
Fonte: Index Translationum. Grifo nosso

Observação: Vale ressaltar que esses dados estão desatualizados. Como já citado neste trabalho, existem traduções mais antigas, como a de Oscar Mendes, de 1938. O Index Translationum é apenas uma fonte oficial de levantamento de traduções.

Anexo B

As Marcas Locais em *Wuthering Heights*:

D) Mapa representativo do cenário do romance – p. 23



Fonte: *The Reader's Guide to Wuthering Heights*

II) As não-traduições de Rachel de Queiroz e respectivas notas da tradutora – p. 24:

- i) “gentleman” (p. 18) – Queiroz mantém o termo, que é repetido em seguida, põe em itálico e não lhe deixa nota de rodapé. O sentido pode ser muito bem inferido pelo contexto: “De cara, é moreno como um cigano; nas roupas e nas maneiras é um *gentleman*”.
- ii) “brandy” (p. 35) – “Heathcliff ordenou a Zillah que me desse um copo de *brandy* (...)”. Queiroz põe o termo em itálico, porém não esclarece por meio de nota.
- iii) “pêni” (p.42) – Queiroz adapta a moeda “penny”.
- iv) Queiroz também mantém as unidades de medida: “polegadas” (p.50), “jardas” (p.52) e “galão” (p. 194), este último com nota: “Medida de líquidos, equivalente a 4,543 litros.” (N.T.)
- v) “porridge” (p. 58) – Queiroz coloca o termo em itálico, e acrescenta a seguinte nota:

A palavra *porridge* pode-se talvez traduzir por “papas” – mas quer dizer também uma espécie de comida feita de verduras cozidas, com ou sem carne. Em geral prepara-se com farinha, aveia, centeio, etc., desfeitos em leite ou água. É o alimento característico da primeira refeição, nos povos de língua inglesa. (In: BRONTË, 1955, N.T. p. 58)
- vi) “Bull-dog” (p. 77) – Queiroz mantém a raça do cachorro e a dispõe em itálico.
- vii) “pinta” (p.114) – “Tirou do armário uma garrafa com uma pinta de *brandy* (...)”. Queiroz justifica em nota de rodapé a tradução de *pint*: “*Pint*, a medida inglesa de líquidos. (0,568 de um litro)” (N.T.).
- viii) ‘*It was far in the night, and the barnies grat,/ The mither beneath the mools heard that...*’(p.115) – A canção não é traduzida no corpo do texto, Queiroz deixa em nota: “Já tarde da noite, e nenê chorava,/ E o sapo no brejo bem que escutava...” (N.T.).
- ix) “sizar” (p. 134) – Queiroz mantém o termo e o coloca em itálico. Abaixo, insere a nota:

Assim no original. *Sizar* – estudante que nada paga pelo que come e paga muito pouco pela moradia, nas Universidades de Cambridge e Dublin. (Antigamente o *sizar* servia os colegas à mesa, mas já se extinguiu essa obrigação). Provavelmente o seu nome decorre do fato de serem os *sizars* distribuidores do *size*, ou provisões. (In: BRONTË, 1955, N.T., p. 134)

- x) “coroner” (p. 148) – a tradutora mantém o termo, o dispõe em itálico e deixa a nota: “Magistrado encarregado de investigar casos de morte, especialmente mortes súbitas.” (N.T.)
- xi) “hall” (p. 159) – “Leve os dois homens ao *hall*, Ellen.” A tradutora optou por manter a palavra ao invés de propor uma tradução.
- xii) “elf-bolts” (p. 170) – “(...) e você está apanhando *elf-bolts* para com elas matar nosso gado.” Queiroz não traduz o termo, mas deixa a seguinte nota de rodapé: “Pedra em forma de ponta de seta, provavelmente de origem pré-histórica, que o povo, na Inglaterra, supõe que eram usadas pelas fadas.” (N.T.).
- xiii) “nursery” (p. 229) – “Tomei posse da sala abandonada, convertendo-a em *nursery* (...)”. Queiroz mantém o termo e deixa a nota de rodapé: “Aposento destinado às crianças, nas casas inglesas, que lhes serve ao mesmo tempo de quarto e de sala de brinquedos.” (N.T.).
- xiv) “gin” (p.233) – Mais uma vez ela deixa o termo referente à bebida em itálico, como no original, ao invés de colocar o correspondente da língua portuguesa.
- xv) “farthing” (p. 376) – “Mas a vida dele não vale um *farthing* (...)”. Queiroz deixa a nota: “Um *farthing* – a quarta parte de um *penny*.” (N.T.).
- xvi) “Chevy-Chase” (p.386) – “Queria que você tornasse a dizer a *Chevy-Chase* (...)”. Queiroz explica em nota: “Antiga balada popular.” (N.T.).

III) Poema que inspirou o título da obra – p. 28:

BALADA DE EMILY BRONTË – Tasso da Silveira

No morro do Vento Uivante
o vento passa uivando, uivando...

No Morro do Vento uivante
há um casarão sombrio
cheio de salas vazias
e corredores vazios...
A noite toda uma porta
geme agoniadamente.
Pelas vidraças partidas
silvam longos assovios,
no ar de abandono e de medo
passam bruscos arrepios...

No Morro do Vento Uivante
o vento passa...

Emily Brontë
não pares a história... Conta!
conta, conta, conta, conta!

Dá-me outra vez aquele medo
que encheu minha infância morta
de sonhos e de arrepios...

No Morro do Vento Uivante
Depois que os anos passaram
como ficaram meus dias
vazios... vazios...

*De “As imagens acesas” –
1928*

Anexo C – p. 30

O dialeto de Yorkshire: A pronúncia⁴³

Vogais

A	usually short as in <i>crash</i> . Some older dialect speakers employ this sound after <i>w</i> in words like <i>wasp</i> and <i>swan</i>
Ah	as in <i>cart</i>
E	as in <i>bed</i>
Ee	as in <i>feel</i>
I	as in <i>bit</i>
O	as in <i>pot</i>
aw	as in <i>saw</i>
U	as in <i>foot</i>
oo	as in <i>gloom</i>

Ditongos

aa	thus <i>naame</i> (roughly <i>nay-em</i>) for <i>name</i>
ooa	(roughly <i>oo-er</i>) so that words such as <i>floor</i> , <i>door</i> and <i>afore</i> become <i>flooar</i> , <i>dooar</i> and <i>afooar</i>
ow	as in <i>browt</i> , <i>owt</i> and <i>nowt</i> (i.e. <i>brought</i> , <i>anything</i> and <i>nothing</i>). The realization of this sound is not equivalent to the Standard English pronunciation of <i>now</i> but more like <i>aw-oo</i>
oi	used in such WR words as <i>coit</i> , <i>throit</i> and <i>'oil</i> (i.e. <i>coat</i> , <i>throat</i> and <i>hole</i>)
eea	appears in words like <i>again</i> , <i>death</i> and <i>street</i> (pronounced <i>ageean</i> , <i>deeth</i> and <i>street</i>)

⁴³ Fonte: < <http://www.yorkshiredialect.com/> > acesso em dezembro de 2013.

Consonants ('t')

ge' i' e'en (i.e. gerr it etten)

get it eaten

Variações na Fonologia de Yorkshire

Standard English	West Riding	East Riding	North Riding
About	abaht	Aboot	about
Down	dahn	Doon	doon
House	'ahse	'oose	'oose
Boot	bootit	Beeat	beeat
Fool	fooil	Feeal	feecal
Door	dooar	deear	dooar
Floor	flooar	fleear	flooar
Speak	speyk	speek	speek
Coal	coil	coal	coal
Home	'oam	'eeam, 'ooam or yam	'eeam, 'ooam or yam
Father	fadder	feyther or faather	feyther or faather

Variações Gramaticais

- Pronomes Possessivos

Yorkshire	Standard	Yorkshire	Standard
mi or ma	my	mine or mahne	mine
thi or thy	your	thine	yours
'is	his	'is	his
'er	her	'ers	hers
wer, ahr (WR)	our	ahrs (WR)	ours
oor (NER)	our	oors (NER)	ours
yer	your	yours	yours
the'r	their	theirs	theirs

- Plural

six pund	two week owd
six pounds	two weeks old

Childer	children	hosen	stockings
Spice	sweets	shoon, shooin	shoes

- Preposições

Aboon	above	behunt, behint (NER)	behind
Afooar	before	fra (WR) frev (NER)	from
Baht	without	ter, tul (WR) tiv (NER)	to

- Adjetivos demonstrativos

that theare pig	this 'ere cannle
that pig	this candle

Anexo D – p. 31

O dialeto de Yorkshire em *Wuthering Heights* e a tradução de Rachel de Queiroz

Original (1994)	Tradução de Rachel de Queiroz (1955)
“What are ye for? T’ maister’s down i’ t’ fowld. Go round by th’ end ot’ laith, if ye went to spake to him” (p. 24)	- Que deseja? O patrão está lá embaixo, no pasto dos carneiros. Dê volta pelos fundos se quer falar com êle. (p. 26)
“There’s nobbut t’ missis; and shoo’ll not open ‘t an ye mak yer flaysome dins till neeght ” (p.24)	- Só tem a patroa; ela porém não abre, nem que o senhor faça essa matinada até o anoitecer. (p. 26)
“Nor-ne me! I’ll hae no hend wi’t” (p.24)	- Eu não! Não tenho nada com isso! (p. 26)
“Aw wonder how yah can faishion to stand thear i’ idleness un war, when all on ‘em’s goan out! Bud yah’re a nowt, and it’s no use talking – yah’ll niver mend o’ yer ill ways, but goa raight to t’ devil, like yer mother afore ye!” (p. 28)	- Admiro-me como é que fica preguiçando à beira do fogo quando os outros estão lá fora... Mas você não serve mesmo pra nada e não adianta estar falando... não tem consêrto... há de ir para o inferno como sua mãe já foi! (p. 32)
“Hearken, hearken, shoo’s cursing on ‘em!” (p. 30)	- Valha-me, valha-me, lá está ela rogando pragas! (p. 34)
“Maister, maister, he’s staling t’ lanthern! Hey, Gnasher! Hey, dog! Hey, Wolf, holld him, holld him!” (p.30)	- Patrão, patrão, o homem roubou a lanterna! Corre, Gnasher! Corre, cachorro! Corre, Lobo! Pega, pega! (p. 34)
“T’ maister nobbut just buried, and Sabbath no o’ered, und t’ sound o’ t’ gospel still i’ yer lugs, and ye darr be laiking! Shame on ye! sit ye down, ill childer! there’s good books enough if ye’ll read ‘em! sit ye down, and think o’ yer sowls!” (p. 33)	- O patrão ainda está quente na cova, o Sabá não terminou, as palavras do Evangelho ainda estão zunindo nos ouvidos de vocês e têm coragem de brincar! Que vergonha! Andem, sentem-se, seus coisinhas ruins! Se quiserem ler, livros bons não faltam! Sentem-se e cada um pense na sua alma! (p. 39)
“Maister Hindley! Maister, coom hither! Miss Cathy’s riven th’ back off ‘Th’ Helmet o’ Salvation,’ un’ Heathcliff’s pawsed his fit into t’ first part o’ ‘T’ Brooad Way to Destruction!’ It’s fair flaysome that ye let ‘em go on this gait. Ech! th’ owd man wad ha’ laced ‘em properly – but he’s goan!” (p.33)	- Mr. Hindley! Mr. Hindley, venha cá! Miss Cathy rasgou a lombada do “Elmo da Salvação” e Heathcliff sapateou na primeira parte do “A Estrada Real da Perdição”! É um horror o senhor deixar que êles andem dêsse jeito. Arre, se o velho estivesse aqui dava uma boa sova nos dois! Mas foi-se embora! (p. 40)
“Nay, Cathy, I cannot love thee; thou’rt worse than thy brother. Go, say thy prayers, child, and ask God’s pardon. I	- Não, Cathy, não te posso querer bem; és pior que teu irmão. Vai rezar, filha, e pede perdão a Deus. Acho que tua mãe e eu

<p>doubt thy mother and I must rue that we ever reared thee!” (p. 50)</p>	<p>deveríamos chorar por te havermos criado! (p. 69)</p>
<p>“Why canst thou not always be a good lass, Cathy?” (p. 50)</p>	<p>- Por que tu não és sempre boazinha, Cathy? (p. 70)</p>
<p>“And how isn’t that nowt comed in fro’ th’ field, be this time? What is he about? girt idle seeght!” (p. 82)</p>	<p>- E por que é que aquêles vagabundo ainda não voltou do campo a esta hora? Onde é que anda? Preguiçoso! (p. 122)</p>
<p>“[They were] ill enough for ony fahl manners” (p. 82)</p>	<p>“Gente ruim como êles é capaz de tudo” (p. 122)</p>
<p>“Yon lad gets war un war! He’s left th’ yate at t’ full swing, and Miss’s pony has trodden dahn two rigs o’ corn, an plotted through, raight o’er into t’ meadow! Hahsomdiver, t’ maister ‘ull play t’ devil to-morn, and he’ll do weel. He’s patience ittself wi’ sich careless, offald craters – patience ittself he is! Bud he’ll not be soa allus – yah’s see, all on ye! Yah mumn’t drive him out of his head for nowt!” (p. 83)</p>	<p>- Êsse rapaz vai de mal a pior! Deixou a porteira escancarada; o pônei de Miss Catherine quebrou duas carreiras de milho de caminho para o campo! Quando for amanhã o patrão vai fazer um barulho dos diabos – e com razão. Aquilo é a paciência em pessoa, com uma canalha tão relaxada e ingrata! A paciência em pessoa! Mas isso não dura tôda a vida... sim, vocês vão ver! Ninguém se arrisque a fazê-lo perder a cabeça à toa! (p. 125)</p>
<p>“I sud more likker look for th’ horse. It ‘ud be to more sense. Bud, I can look for norther horse nur man of a neeght loike this – as black as t’ chimbley! Und Heathcliff’s noan t’ chap to coom at my whistle – happen he’ll be less hard o’ hearin’ wi’ ye” (p.83)</p>	<p>- Por meu gôsto tinha procurado era o cavalo. Seria coisa de mais juízo. Mas não posso procurar nem cavalo, nem homem, numa noite escura como a de hoje – mais preta que uma chaminé! E Heathcliff não é criatura que atenda a um assobio meu. Talvez tenha o ouvido menos duro para a voz da senhora. (p. 125)</p>
<p>“Nay, nay, he’s noan at Gimmerton. I’s niver wonder but he’s at t’ bothom of a bog-hoile. This visitation worn’t for nowt, and I wod hev ye to look out, Miss – yah muh be t’ next. Thank Hivin for all! All warks together for gooid to them as is choozen, and piked out fro’ th’ rubbidge! Yah knaw whet t’ Scriptures ses.” (p. 84)</p>	<p>- Não, não, êle não está em Gimmerton. Não me admiro se estiver no fundo dum charco. Esta visitação do céu não foi à toa. É melhor tomar cuidado, Miss: quem sabe se a próxima vez não é a sua? Louvado seja Deus por tudo! Tudo ajuda aos eleitos e enterra mais o réprobos! Bem sabe o que diz a Escritura. (p.p. 126-127)</p>
<p>“Running after t’ lads, as usual! If I war yah, maister, I’d just slam t’ boards i’ their faces all on ‘em gentle and simple! Never a day ut yah’re off, but yon cat o’ Linton comes sneaking hither; and Miss Nelly, shoo’s a fine lass! shoo sits watching for ye i’ t’ kitchen; and as yah’re in at one door, he’s out at t’other; and, then, wer grand lady goes a coorting of her side! It’s</p>	<p>- Correndo atrás dos moços, como de costume. Se eu fôsse o senhor, patrão, batia com a porta na cara dêles todos, com a maior delicadeza! Mal o senhor sai, aquêles gato do Linton se enfia aqui dentro. E Miss Nelly é uma jóia! Fica vigiando na cozinha e, assim que o senhor entra por uma porta, o moço Linton sai pela outra. E a nossa fidalguinha, por seu lado, também dá seus passeios. Lindo</p>

bonny behaviour, lurking amang t' fields,
after twelve o' t' night, wi' that fahl,
flaysome divil of a gipsy, Heathcliff! They
think *I'm* blind; but I'm noan: nowt ut t'
soart! – I seed young Linton boath coming
and going, and I seed *yah*, yah gooid fur
nowt, slatternly witch! nip up and bolt into
th' house, t' minute yah heard t' maister's
horse-fit clatter up t' road.” (p.85)

procedimento, andar vagando pelos campos,
depois de meia-noite, com aquêlo cigano dos
diabos, com o doido do Heathcliff! Pensam
que *eu sou* cego; mas não sou, não! Vi o
moço Linton entrar e sair e vi *você*, sua bisca,
sua bruxa! entrar como um raio dentro da
sala, no instante em que se ouviu na estrada o
tropel do cavalo do patrão. (p. 128)

“Nelly, ‘we’s hae a crowner’s ‘quest enow,
at ahr folks. One on ‘em’s a’most getten
his fingers cut off wi’ hauding t’others fro’
stickin’ hisseln loike a cawlf. That’s
maister, yah know, ‘at’s soa up o’ going
tuh t’ grand ‘sizes. He’s noan feared o’ t’
bench o’ judges, norther Paul, nur Peter,
nur John, nur Matthew, nor noan on ‘em,
not he! He fair likes – he langts to set his
brazened face agean ‘em! and yon bonny
lad Heathcliff, yah mind, he’s a rare ‘un!
He can girn a laugh as well’s onybody at a
raight devil’s jest. Does he niver say nowt
of his fine living amang us, when he goes
to t’ Grange? This is t’ way on’t: – up at
sundown: dice, brandy, closed shutters, un
can’de-light till next day at noon: then, t’
fooil gangs banning un raving to his
cham’er, makking dacent fowks dig thur
fingers i’ thur lugs fur varry shame; un
the knave, why he can caint his brass, un
ate, un sleep, un off to his neighbour’s to
gossip wi’ t’ wife. I’ course, he tells Dame
Catherine how her fathur’s goold runs
into his pocket, and her fathur’s son
gallops down t’ broad road, while he flees
afore to open t’ pikes?” (p. 99)

“Nelly, qualquer dia vai o *coroner* lá em casa
fazer um inquérito. Teve gente que quase
ficou de dedo arrancado, apartando briga dos
outros, que se pegaram como dois novilhos.
E o patrão é que acaba indo a juízo. Você
sabe que êle não tem mêdo de banco de réu,
nem de juiz, nem de Paulo, nem de Pedro,
nem de João, nem de Mateus, nem de
ninguém! Ah, não tem! Talvez até gostasse,
talvez até lhe desse gôsto, mostrar a essa
gente a cara bem lisa! E o seu lindo
Heathcliff é uma jóia! Não há como êle para
cair na gargalhada com alguma dessas
pilhérias que só o diabo ensina! Quando êle
vai a Thrushcross Grange não conta nada da
bonita vida que se leva lá em casa? Pois vou
dizer como é: acorda-se ao pôr do sol, e
venha de lá dados, *brandy*, janelas fechadas,
e luz acesa até o meio-dia seguinte. Então o
doido vai para o quarto, dando tudo aos
diabos, berrando: qualquer cristão de
vergonha que ande por perto tem que enfiar
os dedos nos ouvidos. E o outro, o
desgraçado, trata de contar os cobres, comer,
dormir, e ao cabo vai para a casa do vizinho,
meter-se de conversa com a mulher dêle.
Será que aquêlo demônio conta à sua patroa
que enche os bolsos com o ouro do finado pai
dela? Será que diz a velocidade que o irmão
galopa pela estrada do inferno, enquanto êle
corre à frente, abrindo as porteiras?” (p.p.
147-148)

“Mim! mim! mim! Did iver Christian
body hear aught like it? Minching un’
munching! How can I tell whet ye say?”
(p. 125)

- Ora, ora, ora! Cristão algum já ouviu uma
coisa dessas? Engole tudo que fala! Nem sei
que é que está dizendo! (p. 189)

“None o’ me! I getten summut else to do”
(p. 125)

- Eu não! Tenho outras coisas que fazer. (p.
189)

<p>“Gooid Lord! If there’s to be fresh ortherings – just when I getten used to two maisters, if I mun hev a <i>mistress</i> set o’er my heead, it’s like time to be flitting. I niver <i>did</i> think to see t’ day that I mud lave th’ owld place – but I doubt it’s nigh at hand!” (p. 128)</p>	<p>- Valha-me Deus! Se agora tenho de aturar novas ordens, - quando eu já estava me acostumando com dois patrões,- se tenho que agüentar nas costas mais uma <i>patroa</i>, - o melhor é ir tratando de bater as asas. Pensei que nunca haveria de chegar a hora em que me visse obrigado a sair da casa velha, mas acho que essa hora está chegando! (p.p. 193-194)</p>
<p>“Thear! Hareton, thou willn’t sup thy porridge to-neeght; they’ll be naught but lumps as big as my neve. Thear, agean! I’d fling in bowl un all, if I were ye! Thear, pale t’ guilp off, un’ then ye’ll hae done wi’t. Bang, bang. It’s a mercy t’ bothom isn’t devead out!” (p. 129)</p>	<p>- Ora veja! Qual Hareton, você esta noite não prova do <i>porridge</i>. Tem cada caroço do tamanho de uma mão. Escute: se eu fôsse a senhora atirava fora <i>porridge</i>, tigela e tudo! Apanhe a espuma por cima e está acabado! Arre! Foi um milagre não arrancar o fundo do caldeirão! (p. 194)</p>
<p>“<i>Parlour! parlour!</i> Nay, we’ve noa <i>parlours</i>. If yah dunnut loike wer company, there’s maister’s; un’ if yah dunnut loike maister, there’s us.” (p. 129)</p>	<p>- <i>Saleta! Saleta!</i> Não, não temos <i>saleta</i>. Se a nossa companhia não lhe agrada, procure a do patrão. E se o patrão não lhe agrada, procure a nossa. (p. 195)</p>
<p>“Here’s a rahm. It’s weel enough to ate a few porridge in. There’s a pack o’ corn i’ t’ corner, thear, meeterly clane; if ye’re feared o’ muckyng yer grand silk cloes, spread yer hankerchir o’ t’ top on’t.” (p. 129)</p>	<p>- Está aí um quarto. Serve-lhe muito bem para comer aí dentro o seu <i>porridge</i>. No canto tem um monte de grão, bem limpo. Se tiver mêdo de sujar o vestido de sêda, abra o lenço por cima. (p. 195)</p>
<p>“<i>Bed-rume!</i> Yah’s see all t’ <i>bed-rumes</i> thear is – yon’s mine” (p. 129)</p>	<p>- Quarto de cama! Já viu todos os nossos quartos de cama, só falta o meu. (p. 195)</p>
<p>“Oh! it’s Maister <i>Hathecliff</i>’s ye’re wanting! Couldn’t ye ha’ said soa, at onst? un then, I mud ha’ telled ye, baht all this wark, that that’s just one ye cannot see – he allas keeps it locked, un nob’dy iver mells on’t but hisseln.” (p. 130)</p>	<p>- Ah, então o que a senhora quer é o quarto do Mr. Heathcliff! Por que não disse logo? Não precisava fazer esta caminhada à toa; eu tinha lhe explicado de uma vez que é justamente o único quarto que não pode ver: vive trancado e só êle entra lá. (p. 195)</p>
<p>“This here is t’ maister’s” (p.130)</p>	<p>- Êste é o do patrão. (p. 196)</p>
<p>“Whear the devil? The Lord bless us! The Lord forgie us! Whear the <i>hell</i> wold ye gang? ye marred, wearisome nowt! Ye’ve seen all but Hareton’s bit of a cham’er. There’s not another hoile to lig down in i’ th’ hahse!” (p. 130)</p>	<p>- Mas em que diabo de lugar? O Senhor nos valha! Deus nos perdoe! Para onde diabo irá a senhora? Casou-se e vem agora atormentar os outros! Já vimos tudo, só falta a alcova de Hareton. Não tem mais um buraco que seja nesta casa! (p. 196)</p>
<p>“Ech! ech! Weel done, Miss Cathy! weel done, Miss Cathy! Howsover, t’ maister sall just tum’le o’er them brocken pots; un’ then we’s hear summut; we’s hear</p>	<p>- Ora, ora! Bem feito, Miss Cathy! Bem feito, Miss Cathy! O patrão acaba tropeçando nessa louça quebrada; e aí vamos ouvir boas. Vamos ver bom e bonito! Que maluquice</p>

<p>how it's to be. Gooid-for-naught madling! ye deserve pining fro' this to Chrustmas, flinging t' precious gifts o' God under foot I' yer flaysome rages! But, I'm mista'en if ye show yer sperrit lang. will Hathecliff bide sich bonny ways, think ye? I nobbut wish he may catch ye i' that plisky. I nobbut wish he may.” (p.130-131)</p>	<p>mais à toa! O que a senhora merecia era ficar fazendo penitência até o Natal, para aprender a não jogar fora, com suas raivas de doida, o pão nosso que Deus nos dá! Mas ou me engano, ou esse seu espírito maligno não há de durar muito. Acha que Heathcliff vai aturar êsses lindos modos? Eu só queria é que êle a apanhasse nessas brincadeiras. Não carecia de mais. (p.p. 198-199)</p>
<p>“They's rahm for boath ye un yer pride, now, I sud think, i' the hahse. It's empty; ye may hev it all to yerseln, un Him as allas maks a third, i' sich ill company!” (p. 131)</p>	<p>- Lá na sala creio que agora há lugar para você e o seu orgulho. Está vazia; pode ficar dona dela junto com Aquêle que também está lá sempre, e em muito má companhia. (p. 199)</p>
<p>“And so, ye've been murtherin' on him? If iver I seed a seeght loike this! May the Lord–“ (p. 157)</p>	<p>- Quer dizer que o senhor o assassinou de verdade? Nunca vi uma coisa como essa! Queira Deus... (p. 238)</p>
<p>“I'd rayther he'd goan hisseln for t' doctor! I sud ha' taen tent o' t' maister better nor him – and he warn't deead when I left, naught o' t' soart!” (p. 163)</p>	<p>- Mas eu preferia que <i>êle</i> é que tivesse ido chamar o médico! Eu pelo menos ficaria cuidando de meu amo melhor do que êle cuidou... E a verdade é que meu amo não estava morto antes da minha saída – não estava, absolutamente! (p. 249)</p>
<p>“It's Maister Linton I mun spake to” (p. 175)</p>	<p>- É com Mr. Linton que preciso falar. (p. 266)</p>
<p>“Which is his rahm?” (p. 175)</p>	<p>- Onde é o quarto dêle? (p. 266)</p>
<p>“Hathecliff has sent me for his lad, and I munn't goa back 'bout him.” (p. 175)</p>	<p>- Heathcliff madou-me buscar o filho dêle, e eu não vou embora daqui sem o pequeno. (p. 267)</p>
<p>“Noa! noa! that means naught. Hathecliff maks noa 'count o' t' mother, nor ye norther; but he'll hev his lad; und I mun tak him – soa now ye knaw!” (p. 176)</p>	<p>- Nada disso! Nada disso! Heathcliff pouco está se importando com a mãe do pequeno nem com o senhor. Quer é o filho. E eu tenho que o levar – fique o senhor sabendo! (p. 267)</p>
<p>“Varrah weell! To-morn, he's come hisseln, and thrust <i>him</i> out, if ye darr!” (p. 176)</p>	<p>- Muito bem! Amanhã êle vem cá em pessoa – e vamos ver quem <i>se atreve</i> a expulsá-lo! (p. 267)</p>
<p>“Sure-ly, he's swopped wi' ye, maister, an' yon's his lass!” (p. 179)</p>	<p>- Decerto... êle nos mandou a filha, em lugar do seu rapaz! (p. 272)</p>
<p>“Cannot ate it? But Maister Hareton nivr ate naught else, when he wer a little un; and what wer gooid enough for him's</p>	<p>- Não pode comer? Pois Master Hareton nunca comeu outra coisa quando era pequeno. E na minha opinião, o que serve para êle também serve para você! (p. 274)</p>

goid enough for ye, I’s rayther think!” (p. 180)	
“Is there aught ails th’ victuals?” (p. 181)	- Tem qualquer coisa de ruim nesta comida? (p. 277)
“Wah! yon dainty chap says he cannut ate ‘em. But I guess it’s raight! His mother were just soa – we wer a’ most too mucky to sow t’ corn for makking her bread.” (p. 181)	- Pois o mimoso do seu filho diz que não pode comer dela. Mas acho que é isso mesmo! A mãe era exatamente assim... nós éramos sujos demais até para semear o grão do pão que ela comia! (p. 277)
“Na-ay! Na-ay! yah muh goa back whear yah coom frough.” (p. 201)	- Nã...ão! O melhor que tem a fazer agora, é voltar por onde veio. (p. 307)
“Get to thy own room! Take her there if she comes to see thee: thou shalln’t keep me out of this. Begone wi’ ye both!” (p. 212)	- Vai para o teu quarto! E leva-a contigo, já que ela vem por tua causa. Não me expulsarás daqui. Vão-se embora os dois! (p. 325)
“I wer sure he’d sarve ye out! He’s a grand lad! He’s getten t’ raight sperrit in him! He knaws – ay, he knaws, as well as I do, who sud be t’ maister yonder – Ech, ech, ech! He made ye skift properly! Ech, ech, ech!” (p. 212)	- Eu bem sabia que êle havia de dar um ensino nos dois! É um rapaz e tanto! Sabe o que é de direito! Sabe; e sabe tão bem quanto eu quem é o dono disso aqui. Ah, ah, ah! Atirou vocês fora direitinho! Ah, ah, ah! (p. 325)
“Thear, that’s t’ father! That’s father! We’ve allus summut o’ either side in us. Niver heed, Hareton, lad – dunnut be ‘feard – he cannot get at thee!” (p. 213)	- Ah, ah! puxou ao pai! Sempre herdamos qualquer coisa, dum lado e de outro. Não se assuste, Hareton; não se importe, meu filho! Êle não pode com você! (p. 326)
“Yon’s frough Gimmerton, nah! They’re allas three wick after other folk wi’ ther harvest.” (p. 254)	- Essa vem de Gimmerton. Lá só colhem a aveia três semanas depois dos outros! (p. 391)
“Happen fourteen mile o’er th’ hills; and a rough road.” (p. 254)	- Umaz quatorze milhas, morro acima; a estrada é ruim. (p. 391)
“Mistress Dean? Nay! shoo doesn’t bide here: shoo’s up at th’ Heights.” (p. 254)	- Mistress Dean? Não! Já não assiste mais aqui. Está lá em cima, nos Heights. (p. 392)
“Eaa, aw keep th’ hause” (p. 254)	- Sim, tomo conta da casa. (p. 392)
“T’maister! Whet, whoiver knew yah wur coming? Yah sud ha’ send word. They’s nowt norther dry nor mensful abaht t’ place: nowt there isn’t!” (p. 254)	- O patrão! Como é que a gente ia saber que o senhor estava para vir? Devia ter mandado recado. Na casa inteira não tem um lugar bastante sêco e arrumado! Nada que sirva! (p. 392)
“Eea, f’r owt ee knaw” (p. 255)	- Pelo que sei vai tudo bem. (p. 393)
“I’d rayther, by th’ haulf, hev ‘em swearin’ i’ my lugs fro’h morn to neeght,	- Pois eu preferia mil vêzes escutar as pragas dêles, da manhã à noite, a ouvir suas

<p>nor hearken ye, hahsiver! It's a blazing shame that I cannot open t' blessed Book, but yah set up them glories to Sattan, and all t' flaysome wickednesses that iver were born into th' warld! Oh! ye'er a raight nowt; and shoo's another; and that poor lad'll be lost atween ye. poor lad! he's witched: I'm sartin on't! O Lord, judge 'em, for there's norther law nor justice among wer rullers!" (p. 256)</p>	<p>cantigas! É uma vergonha, não poder a gente abrir o Livro Sagrado sem que você fique aí, cantando louvores ao demônio e às pompas de todos os pecados que andam correndo pelo mundo! Oh, você virou uma praga; ela é outra; e anda o pobre rapaz perdido entre as duas! Pobre menino! Foi enfeitado, isso eu juro! Oh, Senhor, julgai-as, porque neste mundo não há leis nem há justiça! (p. 395)</p>
<p>"it warn't a crying scandal that she should have fellies at her time of life? And then, to get them jocks out o' t' maister's cellar! He fair shaamed to 'bide still and see it." (p. 257)</p>	<p>"se não era um escândalo clamoroso andar ela com namorados, naquela idade! E ainda por cima dando-lhe bebida da adega do patrão! Dava até vergonha uma pessoa assistir calada a uma coisa dessas". (p. 396)</p>
<p>"Get off wi' ye!" (p. 260)</p>	<p>- Deixe-me em paz! (p. 399)</p>
<p>"Tak' these in to t' maister, lad, and bide there. I's gang up to my own rahm. This hoile's neither mensful nor seemly for us: we mun side out and search another." (p. 262)</p>	<p>- Entregue isso ao patrão, rapaz, e fique lá com êle. Eu também vou para o meu quarto. Isto não é lugar que nos sirva; temos que nos mudar e procurar outro pouso. (p. 402)</p>
<p>"Ony books that yah leave, I shall tak' into th' hahse, and it'll be mitch if yah find 'em agean; soa, yah may plase yerseln!" (p. 262)</p>	<p>- Levo para o fogo qualquer livro que você deixar aí, e quero ver como os achará, depois; pense nisso e faça o que fôr do seu gôsto. (p. 402)</p>
<p>"I mun hev my wage, and I mun goa! I hed aimed to dee, wheare I'd sarved fur sixty year; and I thowt I'd lug my books up into t' garret, and all my bits o' stuff, and they sud hev t' kitchen to theirseln; for t' sake o' quietness. It were hard to gie up my awn hearthstun, but I thowt I <i>could</i> do that! But, nah, shoo's taan my garden fro' me, and by th' heart, maister, I cannot stand it! Yah may bend to th' yoak, and ye will – I noan used to 't, and an old man doesn't sooin get used to new barthens. I'd rayther arn my bite and my sup wi' a hammer in th' road!"(p. 264)</p>	<p>- Quero receber o meu ordenado e vou embora! Por meu gôsto haveria de morrer aqui, onde venho servindo há sessenta anos; e para ter o meu sossêgo ia até carregar os livros para o sótão, junto com o resto da minha tralha, a fim de deixar a cozinha só para êles. Era duro deixar meu cantinho ao pé do fogo, mas pensei que até isso podia fazer. Agora porém me tomaram o jardim, e isso, meu amo, não tenho coração de aturar! Se o senhor quer ser governado por êles, está bem, mas eu não estou acostumado a isso, e um velho como eu não se habitua com cargas novas. Prefiro ganhar o pão e a sopa trabalhando num malho, na estrada. (p. 407)</p>
<p>"It's noan Nelly! I sudn't shift for Nelly – nasty ill nowt as shoo is. Thank God! shoo cannot stale t' sowl o' nob'dy! Shoo wer niver soa handsome, but what a body mud look at her 'bout winking. It's yon flaysome, graceless quean, that's witched</p>	<p>- Não foi Nelly! Eu não iria embora por causa de Nelly, por pior que ela seja. Deus louvado, não será ela que há de arrastar ao inferno a alma de ninguém! Nunca foi bonita, nem capaz de tentar um cristão. Foi a perda dessa rapariga que enfeitou o nosso rapaz</p>

<p>our lad, wi' her bold een and her farrard ways – till – Nay! it fair bursts my heart! He's forgotten all I've done for him, and made on him, and goan and riven up a whole row o' t' grandest currant trees, i' t' garden!" (p. 265)</p>	<p>com aquêles olhos atrevidos e aquêles modos sem recato; chegou ao ponto de... Não! até me parte o coração! Esqueceu tudo que fiz por êle, tudo quanto fiz dêle, e foi arrancar um renque inteiro dos pés de groselha mais crescidos do jardim! (p. 407)</p>
<p>"Th' divil's harried off his soul, and he may hev his carcass into t' bargain, for aught I care! Ech! what a wicked un he looks girning at death!" (p. 277)</p>	<p>- O diabo já lhe carregou a alma! E por mim, pode também levar a carcaça! Eh! Que cara má a dêle, assim zombando da morte! (p. 425)</p>
<p>"There's Heathcliff and a woman, yonder, under t' nab, un I darnut pass 'em." (p. 278)</p>	<p>- Lá está Heathcliff com uma mulher, bem ali, na ponta do morro! E eu não tenho coragem de passar! (p. 426)</p>

Ocorrências do socioleto. Grifo nosso.

Anexo E – p. 39

A vegetação em *Wuthering Heights*



The moors, ou “charneca”. In: < <http://pt.wikipedia.org/wiki/Charneca> >



Oswaldtwistle Moors, England. In: < <http://en.wikipedia.org/wiki/Oswaldtwistle>>



Possível representação do local onde se passa o romance, segundo o Reader's Guide to Wuthering Heights. In: < <http://www.wuthering-heights.co.uk/locations/the-moors.php>>

Anexo F – p. 46

A tradução do dialeto de Joseph para o inglês padrão nos capítulos 9 e 13:

<i>Joseph's Speech</i>	<i>Modern English</i>
<i>'And how isn't that nowt comed in fro' th' field, be this time? What is he about? girt idle seeght!' demanded the old man, looking round for Heathcliff.</i>	'And hasn't that nobody [useless person] come in from the field by now? What is he up to? great idle sight!' demanded the old man, looking round for Heathcliff.
<i>'Yon lad gets war und war!' observed he on re-entering. 'He's left th' gate at t' full swing, and Miss's pony has trodden dahn two rigs o' corn, and plottered through, raight o'er into t' meadow! Hahsomdiver, t' maister 'ull play t' devil to-morn, and he'll do weel. He's patience itsseln wi' sich careless, offald craters—patience itsseln he is! Bud he'll not be soa allus—yah's see, all on ye! Yah mun'n't drive him out of his heead for nowt!'</i>	'That lad gets worse and worse!' observed he on re-entering. 'He's left the gate fully open, and Miss's pony has trodden down two fields of corn, and blundered through, right over into the meadow! However, the master will complain badly in the morning, and he'll do well. He is patience itself with such careless, worthless creatures—patience itself, he is! But he'll not be so always—you'll see, all of you! You mustn't upset him for nothing!'
<i>'Have you found Heathcliff, you ass?' interrupted Catherine. 'Have you been looking for him, as I ordered?'</i>	'Have you found Heathcliff, you ass?' interrupted Catherine. 'Have you been looking for him, as I ordered?'
<i>'I sud more likker look for th' horse,' he replied. 'It 'ud be to more sense. Bud I can look for norther horse nur man of a neeght loike this—as black as t' chimbley! und Heathcliff's noan t' chap to coom at my whistle—happen he'll be less hard o' hearing wi' ye!'</i>	'I would much rather look for the horse,' he replied. 'It would make more sense. But I can look for neither horse nor man on a night like this—as black as the chimney! and Heathcliff's not the kind of boy to come at my whistle—it's likely he will be less hard of hearing with you!'
<i>'Nay, nay, he's noan at Gimmerton,' said Joseph. 'I's niver wonder but he's at t' bothom of a bog-hoile. This visitation worn't for nowt, and I wod hev' ye to look out, Miss—yah muh be t' next. Thank Hivin for all! All warks together for gooid to them as is choozen, and piked out fro' th' rubbidge! Yah knaw whet t' Scripture ses.'</i>	'No, no, he's not at Gimmerton,' said Joseph. 'I expect he's at the bottom of a bog. This visitation [storm] wasn't for nothing, and I would advise you to watch out, Miss—you might be the next. Thank Heaven for all! It all works out for good for those that are chosen [by God], and picked out from the rubbish! You know what the Scripture says.'

'Running after t' lads, as usual!'
croaked Joseph, catching an opportunity from our hesitation to thrust in his evil tongue. 'If I war yah, maister, I'd just slam t' boards i' their faces all on 'em, gentle and simple! Never a day ut yah're off, but yon cat o' Linton comes sneaking hither; and Miss Nelly, shoo's a fine lass! shoo sits watching for ye i' t' kitchen; and as yah're in at one door, he's out at t'other; and, then, wer grand lady goes a-courting of her side! It's bonny behaviour, lurking amang t' fields, after twelve o' t' night, wi' that fahl, flaysome divil of a gipsy, Heathcliff! They think I'm blind; but I'm noan: nowt ut t' soart!—I seed young Linton boath coming and going, and I seed yah' [directing his discourse to me], 'yah gooid fur nowt, slattenly witch! nip up and bolt into th' house, t' minute yah heard t' maister's horse-fit clatter up t' road.'

'Gooid Lord!' he muttered, sitting down, and stroking his ribbed stockings from the knee to the ankle. 'If there's to be fresh ortherings—just when I gotten used to two maisters, if I mun hev' a mistress set o'er my heead, it's like time to be flitting. I niver did think to see t' day that I mud lave th' owld place—but I doubt it's nigh at hand!'

'Thear!' he ejaculated. 'Hareton, thou willn't sup thy porridge to-neeght; they'll be naught but lumps as big as my neive. Thear, agean! I'd fling in bowl un' all, if I wer ye! There, pale t' guilt off, un' then ye'll hae done wi' 't. Bang, bang. It's a mercy t' bothom isn't deaved out!'

'Running after the lads as usual!' croaked Joseph, catching an opportunity from our hesitation to thrust in his evil tongue. 'If I were you, master, I'd just slam the doors in their faces, all of the, simple as that! Never a day goes by when you're away, but that son of Linton comes sneaking here; and Miss Nelly, she's a fine one! she sits there watching for you in the kitchen; and as you come in at one door, he's out at the other; and then our grand lady goes a-courting herself! It's fine behaviour, lurking in the fields, after twelve at night, with that foul, frightening devil of a gypsy, Heathcliff! They think I'm blind; but I'm not: nothing of the sort!—I saw young Linton both coming and going, and I saw you' [directing his discourse to me], 'you good for nothing, slovenly witch! run up and into the house, the minute you heard the master's horse coming up the road.'

'Good Lord!' he muttered, sitting down, and stroking his ribbed stockings from the knee to the ankle, 'If there's to be fresh orders—just when I was getting used to two masters—if I'm to have a mistress set over my head, it's time to be going. I didn't think I would see the day when I would have to leave the old place—but I suspect it's not far off!'

'There!' he ejaculated. 'Hareton, you won't be drinking your porridge tonight; there'll be nothing but lumps as big as my fist. There again! I'd throw in the bowl and all, if I were you! There, skim the milk off, and then you'll be done with it. Bang, bang. It's a surprise the bottom hasn't been knocked out!'

Oh! it's Maister Hathecliff's ye're wanting?' cried he, as if making a new discovery. 'Couldn't ye ha' said soa, at onst? un' then, I mud ha' telled ye, baht all this wark, that that's just one ye cannut see—he allas keeps it locked, un' nob'dy iver mells on't but hisseln.'

Ech! ech!' exclaimed Joseph. 'Weel done, Miss Cathy! weel done, Miss Cathy! Howsiver, t' maister sall just tum'le o'er them brooken pots; un' then we's hear summut; we's hear how it's to be. Gooid-for-naught madling! ye desarve pining fro' this to Churstmas, flinging t' precious gifts o'God under fooit i' yer flaysome rages! But I'm mista'en if ye shew yer sperrit lang. Will Hathecliff bide sich bonny ways, think ye? I nobbut wish he may catch ye i' that plisky. I nobbut wish he may.'

'They's rahm for boath ye un' yer pride, now, I sud think i' the hahse. It's empty; ye may hev' it all to yerseln, un' him as allus maks a third, i' sich ill company!'

Oh, it's Master Heathcliff's that you're wanting?' cried her, as if making a new discovery. 'Couldn't you have said so at once? and then I would have told you, without all this fuss, that that is one you can't see—he always keeps it locked, and nobody ever middles with it but himself.'

'Ech! ech!' exclaimed Joseph. 'Well done, Miss Cathy! well done, Miss Cathy! Howsoever, the master will just tumble over them broken pots and then we'll hear something; we'll hear how it's to be. Good-for-nothing fool! you deserve starving from now to Christmas for throwing the precious gifts of God underfoot with your frightening rages! But I'll be mistaken if you show that spirit long. Will Heathcliff allow such fancy ways, do you think? I just wish he'd catch you in that temper. I just wish he would.'

There's room for both you and your pride now, I should think, in the house. It's empty: you may have it all to yourself, and him who always makes a third in such bad company [the Devil]!

Fonte: *The Reader's Guide to Emily Brontë's Wuthering Heights*⁴⁴

⁴⁴ In: <http://www.wuthering-heights.co.uk/josephs-speech.php> acesso em dezembro/2013.