

Luz, cores e paisagens: a tradução de imagens em Thomas Hardy

Mestranda Carolina Paganine (UFSC)

Resumo:

A narrativa altamente visual de Thomas Hardy, que conduz a atenção do leitor a detalhes de luz e sombra e explora a simbologia das cores como metáfora para temas e personagens, revela-se um desafio particular ao tradutor em meio a outras dificuldades de ordem cultural e lingüística de transposição do inglês ao português da prosa hardyana. Neste artigo, teço comentários sobre a tradução de elementos visuais, como luz, cores e paisagens, na minha tradução do conto “The withered arm” (1888), contrastando-a com outras obras de Hardy traduzidas para o português. Pretende-se, aqui, dar destaque à precisão na escolha de palavras como estratégia de comunicação da linguagem imagética do autor, ao mesmo tempo em que se discute o papel de elementos domesticadores ou estrangeirizantes como recurso para atingir um efeito imagético semelhante ao do original.

Palavras-chave: Thomas Hardy, literatura inglesa do século XIX, tradução literária

Introdução

Antes de abraçar a carreira literária, Thomas Hardy (1840-1928) trabalhou alguns anos como arquiteto, encaminhado pelo pai que era um pequeno construtor civil. Talvez venha dessa experiência a habilidade do escritor para produzir narrativas com enredos meticulosamente intrincados, como numa construção em que cada tijolo e viga colocados sustentam e precedem os outros, e também para descrever pessoas, situações e paisagens com um olhar dirigido a particularidades e sutilezas.

A vasta obra de Hardy, composta por romances, contos e poemas¹, escapa às classificações em períodos literários ou padrões estilísticos. A fortuna crítica sobre o escritor aponta para tensões estéticas em sua obra que impedem uma rotulação taxativa em categorias como “realista” ou “naturalista”, “vitoriano” ou “moderno”². Em uma clara oposição ao conceito de “romance experimental” de Émile Zola, para Hardy, “um romance é uma impressão e não uma argumentação”³ e demonstra também estar ciente das condições subjetivas e pessoais que subjazem a qualquer manifestação literária ao afirmar que “Apenas a ilusão da verdade pode agradar sempre”⁴ (“The science of fiction”, 1969, p. 382). Entretanto, o escritor também está inserido na estética realista e na atmosfera racionalista/positivista de então ao considerar a verdade, ainda que apenas aparente, como objetivo estético.

Para Hardy, porém, a verdade, entendida aqui como uma fidelidade quase fotográfica ao real e obtida muitas vezes por meio de descrições certeiras, só cumprirá seu dever como objeto estético se proporcionar um entendimento da condição humana, pois, como afirma o escritor,

Tanto na obra de escritores vivos como de falecidos, há certos romances que dão prova convincente de uma fidelidade bastante excepcional e, no entanto, eles não figuram como grandes produções; pois eles são fiéis aos ornamentos da vida e não à vida. (...) Mas o que fazer depois que passa a primeira sensação por sua

¹ Thomas Hardy chegou a publicar um total de catorze romances, nove livros de poemas e quatro coletâneas de contos.

² Cf. os artigos “Art and aesthetics” de Norman Page e “Hardy in defense of his art” de Morton Dauwen Zabel sobre o assunto.

³ “a novel is an impression, not an argument”. Salvo indicado o nome do tradutor, todas as traduções são minhas.

⁴ “Nothing but the illusion of truth can permanently please”.

curiosidade fotográfica? Ao buscarem o trivial e o efêmero, eles quase certamente deixaram de lado algo melhor.⁵

Esse trecho deixa transparecer o preceito vitoriano de que a literatura devia transmitir um conteúdo moral, a fim de edificar seus leitores e não apenas entretê-los. Na obra de Hardy, esse conteúdo moral adquiria um tom subversivo para seu tempo ao fazer com que os leitores refletissem sobre os mecanismos coercitivos da sociedade.

Apesar de compartilhar preceitos realistas, como a preferência por uma narrativa inspirada no cotidiano ou em um passado recente, muitas vezes pontuada por referências históricas e almejando verossimilhança, de maneira a assegurar a plausibilidade da narrativa, Hardy também utilizava estratégias narrativas não-usuais como coincidências excessivas e enredos intrincados. Essas estratégias remetem, de acordo com Robert Barnard, à prosa do século XVIII, mas sem compartilhar do “otimismo e de um senso jovial a respeito das possibilidades da vida”⁶ (1984/94, p. 137) dos romancistas desse período.

O caráter abundante e central das coincidências é o reflexo das concepções de Hardy sobre a arte em sua prática. Como afirmou em seu caderno pessoal, em consonância com o que elaborou em textos teóricos,

A arte é uma desproporção (...) de realidades a fim de mostrar mais claramente os traços importantes nessas realidades, os quais, se apenas copiados ou inventariados, talvez fossem observados, mas é mais provável que passassem despercebidos.⁷

O uso de coincidências na narrativa de Hardy faz parte dessa “desproporção de realidades” e, com ele, o escritor encontrou uma maneira de realçar como o acaso, ou uma força universal, participa do drama das personagens e faz submergir medos e desejos que, caso contrário, talvez permanecessem latentes. Sobre esse caráter bastante específico da obra de Hardy, Norman Page conclui que “Essas convicções freqüentemente levam a uma rejeição da representação do ‘realismo’ em favor de uma visão pessoal aguçada e até mesmo excêntrica”⁸.

Essa visão pessoal de Hardy também está marcada por uma qualidade que se destaca, entre outras, tanto em sua poesia como em sua prosa: o caráter altamente visual de suas descrições, com um forte apelo imaginativo e sensorial para o leitor. A narrativa imagética de Hardy é capaz de conduzir a atenção do leitor a detalhes de luz e cor e explora a simbologia das cores como metáfora para temas e personagens⁹.

Desse modo, por ser um traço fundamental da obra de Hardy é que o estudo da tradução de elementos visuais apresenta um terreno fecundo para a discussão sobre tradução literária.

⁵ “There are certain novels, both among the works of living and the works of deceased writers, which give convincing proof of much exceptional fidelity, and yet they do not rank as great productions; for what they are faithful in is life garniture and not life. (...) But what of it, after our first sense of its photographic curiousness is past? In aiming at the trivial and the ephemeral they have almost surely missed better things”. (“The Profitable Reading of Fiction”, 1969, p. 376/7)

⁶ “optimism and breezy sense of life’s possibilities”.

⁷ Art is a disproportioning [...] of realities, to show more clearly the features that matter in those realities, which, if merely copied or reported inventorially, might possibly be observed, but would more probably be overlooked. (citado em Widdowson, 1999, p. 74).

⁸ “What such convictions often amount to is a rejection of representation of ‘realism’ in favor of a highly, even eccentrically personal vision” (1999, p. 38).

⁹ Tony Tanner, em “Colour and movement in *Tess of the D’urbervilles*” (1968), assinala a associação constante da cor vermelha com Tess e com os principais eventos narrativos do romance. Outros autores também apontam para o uso de luz e cores, como, Linda M. Shires, “The radical aesthetic of *Tess of the D’urbervilles*” (1999), e Jean Brooks, “The poetic structure” (1971).

A seguir, proponho-me a analisar trechos da minha tradução do conto “The withered arm”¹⁰ (1888) e das seguintes obras de Hardy traduzidas para o português: o romance *Tess of the D’Urbervilles* (1891) publicado pela Itatiaia em 1961 e reeditado pela mesma editora em 1981 sob o título de *Tess*, tradução de Neil R. da Silva; e o conto “The three strangers” (1883) / “Os três desconhecidos” traduzido por Afonso Arinos de Melo Franco e publicado em *O livro de bolso dos contos ingleses*¹¹, reeditado em 2004 sob o título *Contos ingleses – os clássicos*¹², e organizado por Rubem Braga.

A escolha dessas obras para comparação se justifica por uma semelhança temática entre elas, pois tanto o romance como os contos abordam narrativas ambientadas na região rural de Wessex, sudeste da Inglaterra, espaço ficcional em que Hardy ambienta a maioria de suas histórias. Elas retratam a “gente do campo” – ordenhadoras, pastores e camponeses – e se passam na primeira metade do século XIX.

Em cada uma delas, escolhi passagens que fossem significativas tanto dentro da totalidade da obra quanto por concentrarem descrições sobre luzes, cores e paisagens. Discutirei em que medida o uso de estratégias domesticadoras ou estrangeirizantes é eficaz na produção de efeitos imagéticos semelhantes ao do original.

Reflexões sobre tradução

Tão citada quanto pertinente e atual, a frase “Ou bem o tradutor deixa o escritor o mais tranqüilo possível e faz com que o leitor vá a seu encontro, ou bem deixa o mais tranqüilo possível o leitor e faz com que o escritor vá seu encontro”¹³ (2001, p. 43), parece condensar em si um dos pontos vitais do traduzir: a necessidade de se adotar alguma estratégia de tradução.

Como é sabido, Schleiermacher argumenta em favor da primeira opção, isto é, tentar causar no leitor as mesmas impressões que o tradutor teve ao lidar com a língua estrangeira, de forma que o leitor perceba um ponto de vista que lhe é exótico. A fim de conseguir tal proeza, exige-se que o tradutor saiba trabalhar:

“um caráter da língua, que não só não é cotidiano, mas que também deixa pensar que ela não crescera totalmente livre, mas que, muito antes, curvou-se a uma estranha semelhança. E tem de se admitir que fazer isso com arte e com medida, sem desvantagem própria e sem desvantagem para a língua, talvez seja a maior dificuldade que o nosso tradutor tem a superar” (Ibid, p.57).

Além disso, para o teólogo, filósofo e hermeneuta alemão, o sucesso dessa empreitada depende de duas condições externas: “que compreensão de obras estrangeiras seja uma condição conhecida e desejada e que seja conhecida uma determinada flexibilidade à língua pátria” (IBID, p.63). Preenchido os requisitos mencionados, e acautelando-se quanto à tentação de embelezar o texto, obtém-se uma tradução capaz de ter influência intelectual e ser prazerosa.

É importante lembrar que, para Schleiermacher, os dois “métodos” são tão diferentes e contrários entre si que o tradutor deve seguir estritamente apenas um deles ou correrá o risco de produzir um texto ininteligível e indigno tanto do leitor como do autor.

Este posicionamento radical de Schleiermacher remete a um contexto histórico-cultural bastante específico. No livro *A prova do estrangeiro* (1984/2002), Antoine Berman mostra que a opção de levar o leitor até o autor era uma preferência não só de Schleiermacher, mas também de seus contemporâneos do Romantismo Alemão. Constituíam-se, assim, uma concepção e um projeto pró-

¹⁰ Essa tradução faz parte da minha pesquisa de mestrado em Estudos da Tradução na UFSC.

¹¹ Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1967.

¹² Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

¹³ Tradução de Margarete von Mühlen Poll.

prios de tradução representativos da esfera geral do pensamento da época romântica na Alemanha, isto é, uma ânsia por uma formação intelectual e cultural nacional e uma certa aversão ao modelo francês das *belles infidèles* (2002, p. 68).

Ao atualizar as idéias do Romantismo Alemão, Berman formula o que ele chama de *objetivo ético* da tradução. Com esse objetivo, a tradução se institui como um diálogo com a obra e a cultura estrangeiras – um diálogo que é abertura para o novo e não apropriação e subjugação do *outro*. A própria palavra “diálogo” parece ser fundamental para explicar o objetivo ético do traduzir, pois tal termo implica na interação ou no contato entre duas ou mais partes. Ora, se a tradução se apropria da obra estrangeira e mascara sua “estranheza” com aquilo que já é familiar e próprio à cultura de chegada, tem-se apenas a representação de uma parte: o estranho revestido de familiar.

Para Berman, essa mascaração do estrangeiro é mais facilmente executada na tradução de prosa, vista como inferior à tradução poética e onde a grande massa escrita pode encobrir desvios, supressões, acréscimos ou outros tipos de modificações inseridas, conscientemente ou não, pelo tradutor. A essas modificações, Berman chama de “tendências deformadoras”, cuja finalidade é “é a destruição, não menos sistemática, da letra dos originais, somente em benefício do ‘sentido’ e da ‘bela forma’”¹⁴ (2007, p. 48). Em geral, essas tendências trabalham de maneira a homogeneizar, clarificar ou enobrecer literariamente o texto original e, por consequência, acabam por obscurecer a relação dialógica entre original e tradução.

Nas análises a seguir, mostrarei como essas tendências operam nas traduções de Hardy de forma a inserir, culturalmente, o texto traduzido no espaço literário brasileiro e revelam a posição ideológica da cultura de chegada quanto aos valores e expectativas de um texto literário em tradução.

Comentários sobre as traduções

O conto “The withered arm” narra a relação entre duas mulheres: Rhoda Brook e Gertrude Lodge, cujos destinos se entrelaçam quando Gertrude se casa com o fazendeiro Lodge, dono do curral onde Rhoda trabalha como ordenhadora e com quem teve um filho bastardo anos antes da história narrada no conto. A jovem esposa desperta em Rhoda sentimentos de curiosidade e inveja e, através das descrições dadas por seu filho e pelas outras ordenhadoras, Rhoda foi capaz de “criar uma imagem mental da inocente Sra. Lodge que era tão real quanto uma fotografia”. A partir dessa imagem, Rhoda sonha que Gertrude, neste momento com feição envelhecida e maléfica, tenta lhe sufocar. Para se salvar, Rhoda agarra o braço do espectro e o joga no chão. Com o avançar da história, Rhoda e Gertrude se conhecem, tornam-se amigas e o braço de Gertrude começa a definhar no mesmo lugar em que Rhoda o agarrou no sonho. Outros indícios na história sugerem a conexão entre o sonho e o braço adoentado e Rhoda passa a questionar se é dotada de poderes sobrenaturais. Enquanto isso, Gertrude busca obsessivamente uma cura para o braço, pois este destrói gradativamente sua beleza e seu casamento. Por fim, a única cura possível, sugerida por um “sábio”, o feiticeiro Trendle, reside em que Gertrude toque o pescoço de um homem recém-enforcado e, por ironia do destino, esse homem vem a ser o filho de Rhoda.

Durante todo o enredo, o narrador usa o artifício da luz para iluminar uma cena, como num quadro em que a luz centraliza o tema, e também para introduzir os pensamentos íntimos das personagens ou seu estado de espírito. É assim quando Rhoda, pela primeira vez, imagina Gertrude durante uma conversa com seu filho:

She was kneeling down in the chimney-corner, before two pieces of turf laid together with the heather inwards, blowing at the red-hot ashes with her breath till the turves flamed. The radiance lit her pale cheek, and made her dark eyes, that had once been handsome, seem handsome anew. 'Yes,' she resumed, 'see if she is dark or fair, and if

¹⁴ Tradução de Andréia Guerini, Marie-Hélène C. Torres & Mauri Furlan.

you can, notice if her hands be white; if not, see if they look as though she had ever done housework, or are milker's hands like mine.' (1972, p. 28)

Ela estava ajoelhada ao lado da chaminé, em frente a dois pedaços de turfa dispostos juntos e com a urze para dentro, e assoprava as brasas avermelhadas com seu bafo até que as turfas flamejaram. A radiação iluminou sua face pálida e fez com que seus olhos escuros, outrora belos, parecessem belos novamente.

— Sim, — ela continuou — veja se ela é morena ou loira; e se puder, repare se as mãos dela são brancas; se não, veja se elas parecem com as de alguém que já fez trabalho de casa, ou são mãos de ordenhadora como as minha.

A luz das brasas ilumina a face de Rhoda – “pálida”, de “olhos escuros” – ao mesmo tempo em que aviva sua imaginação sobre Gertrude, revelando sua preocupação com a aparência da rival. Não por acaso, será justamente a preocupação da própria Gertrude com sua beleza exterior que irá levá-la ao fim trágico. Essa preocupação das duas personagens com a aparência, compartilhada também por Lodge, encobre uma verdade que “aparece” de outras maneiras, na natureza que as circunda, em sonhos, no braço mirrado, ou na magia do feiticeiro Trendle. Quanto à tradução, decidi realçar as cores da cena ao traduzir *red-hot* que, apesar de significar algo “extremely hot” ou “glowing with heat”¹⁵, contém o vocábulo *red* que adiciona um elemento de cor à cena, valendo-me do fato de que sua aceção estrita (“quente”) é transmitida pela palavra “brasas”.

Já a descrição de Gertrude é feita a partir de uma determinada iluminação. Abaixo, apresento dois exemplos:

Her face too was fresh in colour, but it was of a totally different quality - soft and evanescent, like the light under a heap of rose-petals. (Ibid, p. 29)

Seu rosto também era de uma cor viva, mas de uma qualidade totalmente diferente — suave e evanescente, como a luz embaixo de um punhado de pétalas de rosa.

The low sun was full in her face, rendering every feature, shade, and contour distinct, from the curve of her little nostril to the colour of her eyes. (Ibid)

O sol poente batia em cheio no rosto dela, tornando cada traço, sombra e contorno distintos, desde a curva da pequena narina à cor dos olhos.

No primeiro trecho, é interessante observar que o narrador não informa a cor do rosto de Gertrude, mas deixa a cargo do leitor que a construa a partir de uma imagem singela, porém bastante visual e sensitiva. O segundo trecho corrobora a percepção de que, no conto, a luz é um elemento que desencadeia a descrição da personagem. Não obstante esses trechos serem facilmente traduzíveis para o português, o efeito imagético dessas cenas é construído a partir de uma escolha precisa de vocábulos, como “viva” para “fresh” ou “suave” para “soft”, que, na totalidade da obra, funcionam como fios condutores que interconectam as descrições.

Na obra de Hardy, chama a atenção a enorme recorrência de personagens em viagens a pé pelo campo. De certo, em meados do século XIX, essa era uma das formas de deslocamento mais usuais, porém, na narrativa hardyana, as travessias adquirem especial importância porque dão oportunidade para as descrições da paisagem rural, enquanto fazem parte de algum crescimento ou descoberta interior das personagens. Em “The withered arm”, Rhoda e Gertrude viajam juntas a pé ao encontro do feiticeiro Trendle. Nesse momento, a escuridão e o céu encoberto espelham a situação tensa entre as duas mulheres, pois Gertrude anseia pela cura do seu braço e Rhoda teme que sua participação na doença de Gertrude seja revelada:

They hardly spoke to each other, and immediately set out on their climb into the interior of this solemn country, which stood high above the rich alluvial soil they had left half an hour before. It was a long walk; thick clouds made the atmosphere dark,

¹⁵ Merriam-Webster's Collegiate Dictionary.

though it was as yet only early afternoon; and the wind howled dismally over the slopes of the heath - not improbably the same heath which had witnessed the agony of the Wessex King Ina, presented to after-ages as Lear. (Ibid, p. 41)

Elas mal se falaram e imediatamente começaram a subida rumo ao interior desta região solene, acima do rico solo aluvial que haviam deixado meia hora antes. Era uma caminhada longa; nuvens espessas escureciam o dia, embora ainda fosse apenas o início da tarde; e o vento uivava lugubrememente sobre os morros do prado — provavelmente o mesmo prado que testemunhou a agonia do Rei Ina de Wessex, conhecido pelas gerações posteriores como Lear.

É assim também no conto “The three strangers”, em que a noite chuvosa, com uma luz parcial vinda da lua, acompanha a chegada do primeiro desconhecido à casa do pastor Fennel, desconhecido que, mais adiante no conto saberemos, fugiu da cadeia onde seria executado pelo furto de um carneiro:

*It was nearly the time of full moon, and on this account, though the sky was lined with a uniform **sheet** of dripping cloud, **ordinary** objects **out of doors** were readily visible. The sad **wan** light revealed the lonely pedestrian to be a man of supple frame; [...].* (1972, p. 5, grifo meu)

Aproximava-se o tempo da lua cheia, e por isso, embora o céu estivesse coberto por um uniforme **lenço** de nuvens gotejantes, as **coisas** eram bem visíveis. A **luz triste** revelava a flexível estrutura daquele solitário pedestre. (196?, p. 88, grifo meu)

Percebe-se que o tradutor Afonso Arinos decidiu suprimir alguns adjetivos: “ordinary objects out of doors” em português torna-se apenas “as coisas” e “The sad wan light” resta como “A luz triste”, o que, no primeiro caso, empobrece a caracterização e, no segundo, enfraquece a relação entre a luz fraca ou pálida – *wan* – e a situação desoladora em que se encontra o primeiro desconhecido. Mas, se por um lado ocorreu um empobrecimento do texto em português, por outro, Arinos elevou o registro do texto ao traduzir *sheet* por “lenço” em vez de “lençol”, pois a primeira palavra refere-se a um pedaço de pano menor, o que sugere uma certa delicadeza, e possui um uso recorrente na poesia, caracterizando um enobrecimento da prosa – uma das tendências deformadoras apontada por Berman e que parte do princípio de que “todo discurso deve ser um *belo* discurso” (2007, p. 25, grifo do autor). Ademais, o tradutor constantemente opta por posicionar o adjetivo antes do substantivo, como em “a flexível estrutura”, uma construção lingüística menos comum em português coloquial e que também contribui para acrescentar um tom literário e formal ao texto traduzido. Isso fica bem evidente no seguinte trecho, logo antes do primeiro desconhecido decidir entrar na casa do pastor Fennel para pedir proteção contra a chuva:

The garden-path stretched downward from his feet, gleaming like the track of a snail; the roof of the little well (mostly dry), the well-cover, the top rail of the garden-gate, were varnished with the same dull liquid glaze; while, far away in the vale, a faint whiteness of more than usual extent showed that the rivers were high in the meads. (1972, p. 6)

O caminho estendia-se aos seus pés, brilhando como o rastro de uma lesma; o telhado do poço, (já quase seco), sua cobertura, a travessa de cima da cancela do jardim, estavam como que envernizados pelo mesmo **morto e líquido brilho**, enquanto que longe, no vale, uma **pálida brancura** de **imensa extensão** mostrava que os rios estavam altos, nos prados. (196?, p. 89, grifo meu)

Quanto ao romance *Tess*, é interessante notar, no penúltimo capítulo, também num momento de peregrinação das personagens, como os últimos momentos da fuga de Tess e Angel se desenvolvem junto com os últimos momentos de escuridão, quando os amantes ainda procuram um abrigo:

Though the sky was dense with cloud a diffused light from some fragment of a moon had hitherto helped them a little. But the moon had now sunk, the clouds seemed to

*settle almost on their heads, and the night grew as **dark** as a cave. However, they found their way along, [...]. All around was **open loneliness** and **black solitude**, over which a stiff breeze blew.* (2008, Cap. LVIII, grifou meu)

Embora o céu estivesse encoberto por uma nuvem, uma luz difusa, de fragmentos de luar, tinha-os até ali ajudado um pouco. A lua, porém, estava agora escondida, as nuvens pareciam quase roçar-lhe as cabeças e a noite ficou tão **negra** como uma caverna. Assim mesmo, encontraram o caminho a seguir, [...]. Tudo em volta era **a solidão aberta** e **a negra solidão**, sobre a qual soprava uma brisa cortante”. (1981, p. 436, grifo meu).

Aqui há um empobrecimento lexical quando Silva traduz *dark* e *black* por “negra”, e *loneliness* e *solitude* por “solidão”, com a consequência de que o texto traduzido perde um pouco de sua poeticidade. Além disso, a inserção do artigo definido “a” antes de “solidão aberta” e “negra solidão” parece interromper a metáfora entre a paisagem e uma solidão vasta e escura ao determinar a idéia abstrata de solidão como uma coisa em si. Uma alternativa possível seria omitir os artigos e substituir “negra solidão” por “erma negridão” que, apesar de inverter os significados entre adjetivo e substantivo, reproduz a diversidade de significantes.

Logo adiante no mesmo capítulo, a aparição dos primeiros raios de sol acompanha a chegada dos guardas para a captura de Tess:

*All [the guards] waited in the growing light, their faces and hands as if they were silvered, the remainder of their figures dark, the stones **glistening green-gray**, the Plain still a mass of shade. Soon the light was strong, and a ray shone upon her [Tess's] unconscious form, peering under her eyelids and waking her.* (2008, Cap. LVIII, grifo meu)

Todos esperaram à luz que aumentava, com rostos e mãos que pareciam recobertos de prata, o resto das suas figuras escurecido, as pedras **cintilando de verde e cinza**, a Planície ainda uma massa de sombras. Com pouco, a luz ficou mais forte e um raio luziu sobre a sua forma inconsciente, penetrando-lhe por sob as pálpebras e despertando-a. (1981, p. 440, grifo meu)

Além da bela e delicada imagem do sol despertando Tess para sua captura e conseqüente morte, esta passagem chama a atenção para o uso de uma aliteração – *glistening green-gray* – que, em português, foi retextualizada com a aliteração entre “cintilando” e “cinza”. Também em “The withered arm” estive atenta a esses recursos estilísticos, mais comuns na escrita poética, mas não menos importantes na escrita em prosa. Foi o caso do seguinte trecho:

*When Mrs. Lodge came out, and her face was met by the light, it appeared exceedingly pale - as pale as Rhoda's - against the **sad dun shades** of the upland's garniture.* (1972, p. 42, grifo meu)

Quando a Sra. Lodge saiu e seu rosto ficou iluminado, ele estava excessivamente pálido — tão pálido quanto o de Rhoda — em contraste com os **tristes tons pardos** da vegetação que adornava o planalto. (grifo meu)

Aqui a aliteração em inglês em “s” e “d” foi reproduzida em português pelas aliterações em “t” e, em menor medida, em “s”. Em ambos os casos, em *Tess* e “The withered arm”, a tradução ateu-se à riqueza sonora existente também na obra em prosa, com a ressalva de que em *Tess*, no exemplo apresentado, a tradução tenha perdido o ritmo existente no original em inglês.

Conclusão

Os exemplos aqui apresentados das traduções de “The three strangers” e *Tess* concentram-se em adaptações efetuadas pelos tradutores não tanto por barreiras de ordem cultural, mas por razões estilísticas da língua portuguesa e/ou ideológicas dos tradutores a respeito de suas concepções sobre

um texto literário em tradução. A interferência domesticadora dessas traduções se dá por meio de uma ligeira diminuição da poeticidade no texto traduzido quando os tradutores decidem suprimir palavras ou homogeneizar a rede lexical da narrativa, ao mesmo tempo em que, de outras maneiras, decidem enobrecer o discurso. Com isso, produz-se um texto que corrobora a afirmação de Lawrence Venuti de que “Traduzir é sempre ideológico, pois libera um resíduo doméstico, uma inscrição de valores, crenças e representações ligadas a momentos históricos e posições sociais na cultura de chegada”¹⁶ (2006, p. 498).

Essas traduções, ambas da década de 60 do século passado, remetem à concepção corrente nos meios editoriais da tradução de prosa como um texto fluente, inferior à tradução poética, em que pequenos detalhes que conferem ao texto seu caráter poético são subestimados em relação à transmissão do sentido. De acordo com Berman, “uma obra não transmite nenhum tipo de informação, mesmo contendo algumas, ela abre à experiência de um mundo” (2004, p. 64) e é justamente esse abrir ao mundo que seduz na rica visualidade da prosa de Hardy, uma fábrica de imagens que, nas palavras de Virginia Woolf, são “vivas para os olhos mas não somente para eles, pois cada sentido participa, tais cenas emergem em nós e seu esplendor permanece”¹⁷ (1986, p. 248).

A minha tradução, por inserir-se no contexto acadêmico e dispor de tempo para infinitas revisões¹⁸, prezou-se por uma observação cuidadosa dos detalhes da prosa hardyana, com o objetivo de ser também uma contribuição crítica para a compreensão e interpretação da obra de Hardy. Sem fazer julgamentos conclusivos a respeito das outras traduções, visto que aqui comparei pequenos trechos dentro da enorme massa textual que constitui *Tess* e “The three strangers” e de que toda tradução é sempre um processo de introdução do estrangeiro à cultura de chegada, acredito que o esplendor das imagens de Hardy é possível de ser experienciado também em português.

Referências Bibliográficas

- BARNARD, Robert. *A short history of English Literature*. 2nd ed. Oxford: Blackwell, 1995.
- BERMAN, Antoine. *A prova do estrangeiro: cultura e tradução na Alemanha romântica*. Trad. Maria Emília Pereira Chanut. Bauru: EDUSC, 2002.
- _____. *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo*. Trad. Andréia Guerini, Marie-Hélène C. Torres & Mauri Furlan. Rio de Janeiro : 7letras/PGET, 2007.
- BROOKS, Jean. “The poetic structure”. In: *Thomas Hardy*. J.I.M. Stewart (ed.). London: Allen Lane, 1974.
- HARDY, Thomas. “Os três desconhecidos”. Trad. Afonso Arinos de Melo Franco. *O livro de bolso dos contos ingleses*. Rubem Braga (org.). Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 196?. 85-103.
- _____. “The profitable reading of fiction”. In: *The return of the native*. James Gidin (ed.). New York: Norton: 1969. 371-377.
- _____. “The science of fiction”. In: *The return of the native*. James Gidin (ed.). New York: Norton: 1969. 381-384.
- _____. “The three strangers”. In: *Selected Stories of Thomas Hardy*. John Wain (ed.). London: Macmillan, 1972. 1-25.

¹⁶ “Translating is always ideological because it releases a domestic remainder, an inscription of values, beliefs, and representations linked to historical moments and social positions in the receiving culture”.

¹⁷ “Vivid to the eye, but not the eye alone, for every sense participates, such scenes dawn upon us and their splendour remains”.

¹⁸ A autora agradece a Paulo Henriques Britto e José Roberto O’Shea pela colaboração na revisão.

- _____. “The withered arm”. In: *Selected Stories of Thomas Hardy*. John Wain (ed.). London: Macmillan, 1972. 26-57.
- _____. *Tess*. Trad. Neil R. da Silva. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981.
- _____. *Tess of the D’Urbervilles*. 30 abr. 2008. <<http://ebooks.adelaide.edu.au/h/hardy/thomas/h27t/>>
- MERRIAM-WEBSTER’S COLLEGIATE DICTIONARY. 11 ed. Springfield: Merriam-Webster, 2003.
- PAGE, Norman. “Art and Aesthetics”. In: *The Cambridge Companion to Thomas Hardy*. Dale Kramer (ed.). Cambridge: Cambridge UP, 1999. 38-53.
- SCHLEIERMACHER, Friedrich. “Sobre os diferentes métodos de tradução”. In: *Clássicos da teoria da tradução*. Werner Heidermann (org.). Florianópolis: UFSC, Núcleo de Tradução, 2001.
- TANNER, Tony. “Colour and movement in *Tess of the D’urbervilles*”. In: *Thomas Hardy*. J.I.M. Stewart (ed.). London: Allen Lane, 1974.
- VENUTI, Lawrence. “Translating, Community, Utopia”. In: *The translation studies reader*. Lawrence Venuti (ed.). 2nd. Edition. New York: Routledge, 2006. 482-502.
- WIDDOWSON, Peter. “Hardy and critical theory”. In: *The Cambridge Companion to Thomas Hardy*. Dale Kramer (ed.). Cambridge: Cambridge UP, 1999. 73-92.
- WOOLF, Virginia. “The novels of Thomas Hardy”. In: *The Common Reader – Second Series*. Andrew McNeillie (ed.). Londres: The Hogarth Press, 1986. 245-257.
- ZABEL, Morton Dauwen. “Hardy in Defense of His Art: The Aesthetic of Incongruity”. *Hardy - A Collection of Critical Essays*. Albert J. Guerard (ed.). Englewood Cliffs, N.J: Prentice Hall, 1963. 24-45.