

**Sobre “tales” e “sketches”:  
vozes e gêneros narrativos em tradução <sup>1</sup>**

***“Tales” and “sketches”: speech and narrative genre  
in translation***

Carolina Paganine

Universidade Federal Fluminense (UFF), Niterói, Rio de Janeiro, Brasil  
carolinagp@id.uff.br

**Resumo:** Neste artigo, comentamos a nossa tradução de “A Few Crusted Characters” (1894), de Thomas Hardy, a partir da questão da multiplicidade de vozes textuais e de gêneros narrativos presentes no texto original. Tais aspectos, considerados como fundamentais da prosa poética por Mikhail Bakhtin (2002), são o ponto de partida para discutir as soluções tradutórias para a retextualização das vozes dos vários narradores das histórias, algumas apresentando marcas de dialeto e a inserção e subversão de diversos gêneros utilizados por Hardy. Com isso, procuramos pensar o papel da tradução comentada no âmbito da reflexão geral sobre o traduzir, visto que, para Antoine Berman (2013), esses aspectos são um dos maiores desafios da tradução de prosa.

**Palavras-chave:** Tradução comentada; Thomas Hardy; polifonia; gêneros.

**Abstract:** In this paper, we comment on our translation of “A Few Crusted Characters” (1894), by Thomas Hardy, into Brazilian Portuguese, focusing on the multiplicity of speeches and narrative genres seen in the

---

<sup>1</sup> Uma versão abreviada deste texto foi primeiramente apresentada no XIV Congresso Internacional da Associação Brasileira de Literatura Comparada, ABRALIC, realizado em Belém em julho de 2015.

original text. The translation of those aspects, which are considered by Mikhail Bakhtin (2002) as fundamental constituents of literary prose, is discussed when we approach both the multiplicity of narrators in the stories, some of them showing marks of dialect, and Hardy's insertion and subversion of different literary genres. By doing so, we intend to reflect on the role of translations with commentary within the more general outlook of translation studies, since, for Antoine Berman (2013), those aspects are one of the great challenges found in literary prose translation.

**Keywords:** Translation with commentaries; Thomas Hardy; polyphony; genres.

Recebido em 27 de junho de 2015

Aprovado em 3 de setembro de 2015

As histórias da coletânea hoje conhecida como “A Few Crusted Characters”, de Thomas Hardy, foram publicadas pela primeira vez nas edições de março a junho de 1891 da *Harper's New Monthly Magazine*, tanto no Reino Unido quanto nos Estados Unidos, sob o título de “Wessex Folk”. Em 1894, elas foram reunidas e publicadas em livro, juntamente com os contos de *Life's Little Ironies*, cujo título completo é *Life's Little Ironies: a set of tales with some colloquial sketches entitled A few crusted characters*. Esta obra contém sete narrativas, que fazem parte do “set of tales”, e nove histórias curtas, os “colloquial sketches”, acompanhadas de uma introdução. Além disso, o livro também apresenta um curto prefácio, “Author's Prefatory Note”, em que Hardy explica a nova configuração dos contos no livro e onde mais uma vez, além do título, marca a diferença entre os “tales” e os “sketches” apresentados.

Na primeira parte, encontram-se os “tales”, narrativas mais longas, com enredos complexos e que abordam questões ditas “sérias” e familiares aos leitores dos romances de Hardy, como as frustrações emocionais do casamento, a idealização do amor, os preconceitos quanto às classes inferiores e a questão da ambição social, as decepções e o remorso. Para Sophie Gilmartin e Rod Mengham, “a obra como um todo parece obcecada com o fracasso de homens e mulheres do século XIX em negociar uma relação criativa e significativa tanto com o passado quanto

com o futuro”,<sup>2</sup> e essa hesitação pode ser considerada típica da crescente sociedade urbana, de *fin-de-siècle*, que essas histórias majoritariamente retratam. Diferentemente das coletâneas anteriores de contos de Hardy, cujos enredos remetiam a épocas passadas, as histórias de *Life's Little Ironies* (doravante, *LLI*) são contemporâneas ao momento da escrita, entre 1888 e 1892, e discutem, de modo crítico, os efeitos da modernização na sociedade inglesa e o que isso acarretava na vida particular de pessoas comuns.<sup>3</sup>

Compõem a segunda parte os “colloquial sketches”, escritos mais ou menos na mesma época das narrativas de *LLI*, entre 1890 e 1891.<sup>4</sup> Em inglês, o substantivo “sketch” pode ser considerado um gênero narrativo definido como “uma composição literária curta, um tanto parecida com o conto e com o ensaio, mas menos formal e engenhosa que essas e, em geral, propositadamente de tratamento leve, de estilo digressivo e de tom familiar”.<sup>5</sup> Na tradição inglesa, o gênero “sketch” remonta ao século XVI e às narrativas de viagens sobre lugares considerados exóticos e, posteriormente, nos séculos XVIII e XIX, desenvolveu-se o “character sketch” – “um tipo de biografia casual que geralmente consiste em uma série de anedotas sobre uma pessoa real ou ficcional”.<sup>6</sup> Em todas as suas diversas fases, o “sketch” é sempre uma forma mais ligada ao entretenimento e à coloquialidade e, em alguns casos, ao humor.

A coloquialidade, o humor e a leveza também estão presentes nesses “sketches” de Hardy que pendem em direção ao conto, e não ao ensaio, pelo estilo ficcional com que os retratos das personagens são

---

<sup>2</sup> GILMARTIN; MENGHAN. *Thomas Hardy's Shorter Fiction*, p. 93. No original: “The volume as a whole seems obsessed with the failure of nineteenth-century men and women to negotiate a creative and meaningful relationship with both the past and the future”. Salvo indicação, todas as traduções são de nossa autoria.

<sup>3</sup> Para uma análise mais aprofundada sobre o livro, conferir nosso texto “‘With my crust of bread and liberty’: freedom and social conventions in Thomas Hardy’s *Life's Little Ironies*”.

<sup>4</sup> Sobre a história textual dos contos de Hardy, conferir RAY. *Thomas Hardy: a textual study of the short stories*.

<sup>5</sup> WEBSTER’S THIRD NEW INTERNATIONAL DICTIONARY. Unabridged. s. v. “sketch”. “a short literary composition somewhat resembling the short story and the essay but less formal and pointed than these and usually intentionally slight in treatment, discursive in style, and familiar in tone”.

<sup>6</sup> ENCYCLOPÆDIA BRITANNICA ONLINE. “Literary sketch”. “a form of casual biography usually consisting of a series of anecdotes about a real or imaginary person”.

desenvolvidos. Como na coletânea anterior de Hardy, *A Group of Noble Dames*, as histórias de “A Few Crusted Characters” são estruturadas em torno de uma moldura narrativa, filiando-se a uma tradição que passa pelos contos de Chaucer e Boccaccio. Na obra de Hardy, os narradores são viajantes, reunidos em uma diligência com destino ao interior de Wessex, que relatam os últimos acontecimentos de sua comunidade a um nativo que retorna à região depois de muitos anos ausente. As histórias são narradas em primeira pessoa e focam na lembrança de eventos pitorescos vividos por alguns habitantes locais. Os relatos são, como era de se esperar, mais curtos e leves que as histórias da primeira parte, alguns possuem um claro objetivo cômico como em “Tony Kytes, the Arch-Deceiver” e “Absent-Mindedness in a Parish Choir”; “The Superstitious Man’s Story” aborda um evento sobrenatural que é uma espécie de folclore da região; outros retomam assuntos mais sérios como infelicidade conjugal e morte, como em “The History of the Hardcomes”, o conto mais longo dessa parte; e até assuntos políticos, como as leis de sucessão de terras na Inglaterra vitoriana que são o mote do enredo de “Netty Sargent’s Copyhold”.

Ainda que admitamos a leveza e a sátira desses “sketches”, em contraponto às narrativas da primeira parte, não podemos desconsiderar o aspecto mais sério da história que emoldura todo o conjunto. Um homem, com o nome sugestivo de Mr. Lackland – literalmente, “não possui terra”, retorna a Longpuddle, sua vila natal, depois de uma ausência de trinta e cinco anos, para visitar o lugar com a intenção de lá se reestabelecer e passar sua velhice. É durante esse trajeto, da vila comercial do condado para o interior, que Lackland embarca também numa viagem ao passado à medida que escuta de seus companheiros as anedotas e os relatos sobre os habitantes da região que outrora conhecera. Ao final, já na vila, ele percebe que suas expectativas quanto ao lugar não passam de lembranças infantis: “apesar de inundados pela luz da lua nascente, nenhum dos objetos exibia o encantamento, nesta sua apresentação real, que sempre acompanhara as respectivas imagens no campo de sua imaginação, quando ele se encontrava há mais de duas milhas de distância”<sup>7</sup> e que

<sup>7</sup> HARDY, *Life’s Little Ironies*, p. 217. No original: “Though flooded with the light of the rising moon, none of the objects wore the attractiveness in this their real presentation that had ever accompanied their images in the field of his imagination when he was more than two thousand miles removed from them”.

o passado, assim como sua imaginação, é um lugar que ficou distante, ou melhor, inatingível, pois todos que fizeram parte dele estão mortos:

Longe de aqui encontrar seu coração prontamente abastecido com raízes e gavinhas, ele percebera que ao retornar a este ponto passaria a ter a obrigação de se restabelecer desde o começo, exatamente como se nunca houvesse conhecido o lugar e nem este o reconhecesse. O tempo não condescendera em esperar seu deleite e nem a vida local as suas saudações.<sup>8</sup>

Este final amargo e nefasto, para J. Hillis Miller, mostra que “a obra como um todo, longe de expressar o retorno prazeroso e alegre para um mundo familiar da juventude, é uma confrontação sombria ante o fato de que não é possível voltar para casa”<sup>9</sup> e conecta o conjunto de “A Few Crusted Characters” com o panorama geral das narrativas de LLI, corroborando a afirmação de Gilmartin e Mengham de que, no livro, as personagens vivem em uma situação de ambivalência entre lembranças e ambições futuras, desejos e insatisfações.

Essa ambivalência temática se reflete também na ambivalência de gêneros e estilos textuais empregados por Hardy. Como vínhamos desenvolvendo, de início, quem lê ou traduz é confrontado com a aparente oposição entre os “tales” da primeira parte e os “sketches” da segunda e todas as diferenças de composição entre um e outro. Mas o próprio título – “colloquial sketches” – propõe um modo de leitura às histórias que é contestado na leitura efetiva quando nos deparamos com temas bastante semelhantes àqueles que Hardy explorara nos “tales”: casamentos sedimentados em escolhas errôneas que levam a fins amargos e trágicos como em “The History of the Hardcomes” (“A história dos Hardcome”) ou a própria história de desilusões sobre o passado que a moldura narrativa abarca. Em comparação, as histórias com viés cômico

---

<sup>8</sup> HARDY, *Life's Little Ironies*, p. 217. No original: “Far from finding his heart ready-supplied with roots and tendrils here, he perceived that in returning to this spot it would be incumbent upon him to re-establish himself from the beginning, precisely as though he had never known the place, nor it him. Time had not condescended to wait his pleasure, nor local life his greeting”.

<sup>9</sup> MILLER. Howe on Hardy's Art, p. 275. No original: “The work as a whole, far from expressing the buoyant delight of coming back to a familiar world of youth, is a somber confrontation of the fact that you can't go home again”.

exploram a incorporação de outros gêneros, como o conto tradicional ou popular em “Tony Kytes, the Arch-deceiver” (“Tony Kytes, o grande enganador”), que se vale da estrutura simbólica e narrativa de três eventos semelhantes que sucedem ao protagonista – Kytes faz três pedidos de casamento a três moças diferentes que dão três diferentes respostas durante uma viagem da cidade para o interior – a fim de reforçar o efeito humorístico de uma história “coloquial”. Ou em “The Superstitious Man’s Story” (“A história do homem supersticioso”), em que Hardy trabalha com as crenças locais a respeito da aproximação da morte: a primeira era de que, à noite, na véspera do antigo solstício de inverno era possível ver entrar na igreja e não mais sair as almas dos fiéis que viriam a falecer naquele ano; a segunda de que era comum ver uma traça branca, apelidada de “white miller’s soul” (“alma branca de moleiro”), sair rapidamente voando da boca de um homem no momento de sua morte; e a terceira, mais comum, era ver a pessoa viva num horário em que ela já deveria ter falecido. Mais uma vez, essa estrutura narrativa em três eventos simboliza as três superstições relacionadas ao protagonista William Privett, um homem distraído e de hábitos um tanto furtivos, as quais avisam a ele e à sua esposa de que sua morte se aproxima, distraída e furtiva, do mesmo jeito em que ele vivia, o que dá uma certa graça à narrativa em meio ao tema fúnebre.

Além dessa multiplicidade de gêneros, perpassando todas as histórias de “A Few Crusted Characters” (doravante FCC) está a multiplicidade de estilos representada pela variedade de narradores que implicam diferentes tipos de discursos: há o narrador clássico, onisciente, que aparece na introdução, na transição entre cada “sketch” e ao final; há um ou dois narradores para cada história que possuem perfis definidos, a saber: o condutor da carroça, o cura, o sacristão, o velho vendedor de sementes, o mestre-colmeiro, o professor, a antiga dona da mercearia, o tabelião e o pintor desconhecido. Essas narrações exibem marcas próprias de acordo com o *status* social de cada narrador e ainda incorporam o discurso direto das personagens sobre as quais as histórias são contadas, apresentando variações entre o registro formal e informal e entre o inglês padrão e o dialeto de Dorset, região nativa do próprio autor.

Essa heterogeneidade de gêneros e de línguas desfaz as expectativas dos leitores de lerem essas narrativas de acordo com as propostas padronizadas pela invocação de um gênero considerado leve e cômico como o “sketch”. À medida que mobilizam diferentes lugares

para pré-conceitos e suposições estigmatizadas como a inferioridade do dialeto em relação à língua padrão, a rusticidade e a simplicidade de pensamento das pessoas do campo em relação aos habitantes de classe média e alta das grandes cidades, a heterogeneidade invoca a reflexão sobre as consequências nem sempre positivas desencadeadas pela industrialização e modernização do meio rural.

Todos esses pontos pedem que o movimento de traduzir acompanhe o percurso variado e múltiplo de vozes e gêneros, trazendo para a tradução a tentativa de retextualizar em português aquilo que Antoine Berman chamou de “a proliferação babélica das línguas na prosa”.<sup>10</sup> Como Berman, seguimos a visão de Mikhail Bakhtin sobre o funcionamento da prosa a partir do conceito de polifonia, em primeiro lugar, mas também dos conceitos de dialogismo e heteroglossia. Ainda que Bakhtin se refira mais propriamente ao gênero romanesco, suas teorizações se preocupam também em traçar o estilo da prosa poética e, nesse sentido, é evidente que a prosa de Hardy tal como se vê nos contos, mas também nos romances, subverte tanto a classificação estática dos gêneros literários quanto a padronização linguística que tal classificação pressuporia.

Paulo Bezerra, escrevendo sobre a teoria de Bakhtin, resume que:

A polifonia se define pela convivência e pela interação, em um mesmo espaço do romance, de uma multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis, vozes plenivalentes e consciências equipolentes, todas representantes de um determinado universo e marcadas pelas peculiaridades desse universo.<sup>11</sup>

No cerne desses conceitos, está uma visão da língua como uma pluralidade de vozes, a heteroglossia, e em que os dizeres são construídos em contato e em interação com outros dizeres, o dialogismo, aos quais a natureza múltipla da prosa se vincula. Para Bakhtin, nessa natureza múltipla, a diversidade de temas e de configurações semânticas e expressivas dos textos estaria diretamente ligada à diversidade de vozes e línguas: “O discurso do autor, os discursos dos narradores, os gêneros intercalados, os discursos das personagens não passam de unidades básicas de composição com a ajuda das quais o plurilinguismo se introduz

---

<sup>10</sup> BERMAN. *A tradução e a letra*, p. 66.

<sup>11</sup> BEZERRA. *Polifonia*, p. 194-195.

no romance” e tal união entre o conteúdo e a forma, embasadas no plurilinguismo social e na dialogização constituiriam “a singularidade fundamental da estilística romanesca”.<sup>12</sup>

Ora, ao consideramos a multiplicidade de vozes como uma das características principais da prosa literária, isso se torna um dos aspectos a ser pensado na tradução. Para o teórico francês Antoine Berman, traduzir essa multiplicidade “talvez seja o ‘problema’ mais agudo da tradução da prosa, pois *toda prosa se caracteriza por superposições de línguas mais ou menos declaradas*”.<sup>13</sup>

Em seu livro, Berman parte justamente dos conceitos bakhtinianos para mostrar que a relação entre diversas línguas presentes no texto literário constitui um dos aspectos daquilo que ele chama a *letra*, uma relação estreita entre as formas e os efeitos constelados pela obra, algo que é desconsiderado pela visão tradicional da tradução, visão esta que “desfaz a relação *sui generis* que a obra instituiu entre a letra e o sentido, relação onde é a letra que ‘absorve’ o sentido”.<sup>14</sup> Isto é, a tendência tradicional apontada por Berman é a padronização da linguagem em favor da comunicabilidade do sentido, o que acaba por desviar a tradução da prosa de um de seus principais constitutivos estéticos e ideológicos.

A teoria de Berman não constitui um método e nem um modelo prescritivo de como traduzir; na verdade, grande parte das teorizações mais recentes sobre a tradução literária defende justamente a ausência de “receitas” e a prerrogativa do tradutor de escolher, caso a caso, como deve traduzir.<sup>15</sup> Isso parece vir ao encontro da questão dos gêneros textuais e da pluralidade de vozes, em que a heterogeneidade do texto original requer a produção de uma heterogeneidade no texto traduzido, sobre as quais a aplicação de uma receita, de modelos e de normas levaria à homogeneização da linguagem e dos estilos. De fato, como nos lembra Antoine Berman, “o espaço da tradução é babélico, isto é, recusa qualquer totalização”<sup>16</sup> e estabelecer regras ou métodos universais é algo que se aproxima da impossibilidade.

---

<sup>12</sup> BAKHTIN. O discurso no romance, p. 74-75.

<sup>13</sup> BERMAN. *A tradução e a letra*, p. 85, grifo do autor.

<sup>14</sup> BERMAN. *A tradução e a letra*, p. 86, grifo do autor.

<sup>15</sup> Sobre isso, conferir as obras *Quase a mesma coisa* (2007) de Umberto Eco e *A tradução literária* (2012) de Paulo Henriques Britto.

<sup>16</sup> BERMAN. *A tradução e a letra*, p. 27.



É por isso que, nos parece, a tarefa da tradução comentada seja valiosa, pois é a partir de estudos de casos particulares e específicos, que não visam à totalização, que dali se consegue depreender uma reflexão ativa sobre o como traduzir e sobre o que se traduz. Aqui, estamos de acordo com Michel Cresta, quando escreve sobre o conhecido texto de Walter Benjamin, “A tarefa do tradutor”, que é, em si, um exemplo de tradução comentada. Cresta afirma que “Antes de ser, toda tradução é, em primeiro lugar, teoria da tradução. Que ela procure se garantir ostensivamente ou marcar sua diferença, que ela se cale ou não. Todo texto traduzido é outro em relação a uma construção *a priori*, um modelo teórico. Em um segundo momento, ele se aproxima do original”.<sup>17</sup> É nesse movimento entre o texto original e o texto traduzido e de volta ao original que os comentários sobre a tradução se colocam e propõem uma tradução, que é interpretação, ciente, como apontam Berman e Cresta, ambos retomando as ideias de Benjamin, de que não se comunica apenas o sentido ao mesmo tempo em que comunica algo além. Nesse interlúdio, abre-se espaço para que o exercício proposto pela tradução comentada seja uma espécie de análise tanto do próprio tradutor e de seu papel, pois esse exercício exige tornar explícito sua função como mediador de poéticas e culturas, visto que não é simples transpositor de sentidos.

Na mediação entre poéticas e culturas, ao traduzirmos FCC para o português brasileiro somos confrontados com as questões dos gêneros narrativos e das vozes textuais, ambas as questões ancoradas em elementos da cultura de origem, como o gênero “sketch” e as falas dialetais e que exercem uma função constitutiva tanto do espaço estético quanto do espaço ideológico da obra. São, portanto, essas questões que serão objeto dos comentários a seguir.

O problema do gênero “sketch” começa pela tradução do título que impõe, como já dissemos, um modo de leitura às histórias que será depois contestado. Essa ironia, termo por sua vez presente no título geral do livro, só poderá ocorrer também na tradução caso os dois elementos em contradição estejam presentes. Para o *Dicionário inglês-português*

---

<sup>17</sup> CRESTA. Au-dessus de fragments d’un langage plus grand, p. 53. No original: “Avant d’être, toute traduction est d’abord théorie de la traduction. Qu’elle s’en réclame ostensiblement ou s’en démarque, qu’elle le taise ou non. Tout texte traduit est second par rapport à une construction préalable, un modèle théorique. Dans un deuxième temps, il tend vers l’original”.

de Antônio Houaiss, num contexto geral, “sketch” pode ser traduzido como “esboço” e “rascunho”<sup>18</sup> – termos que se mostram inadequados por passarem a conotação de obra inicial, rudimentar e inacabada, o que não é o caso dos “sketches” de Hardy, e por não se constituírem como um gênero textual com regras claras, passíveis de serem contestadas. O *Dicionário de inglês-português* da Porto Editora dá “retrato literário” para “character sketch”<sup>19</sup>, mas “retrato” é um termo mais específico, pressupondo um tom descritivo e homogêneo, do que aquilo que de fato observamos nos enredos das histórias. Estas por vezes abordam mais de uma personagem e até um grupo de músicos como em “Absent-Mindedness in a Parish Choir” (“Distração na banda da paróquia”), e que se constituem como o relato de um evento singular dentro do âmbito maior da vida das personagens e dos acontecimentos da região. Outra tradução de “sketch” dada pelos dois dicionários citados é justamente o estrangeirismo “sketch” ou “esquete”, para se referir à “pequena cena de revista teatral, ou de programa de rádio ou televisão, quase sempre de caráter cômico”.<sup>20</sup> Apesar de os contextos de uso serem diferentes, o mundo das artes dramáticas e da arte literária, “esquete” nos pareceu ser o termo que sugeriria, na cultura de chegada, a invocação de um gênero com regras próprias e fixas – a brevidade, o teor informal e jocoso – que causariam o contraste necessário ao modo como essas regras são subvertidas nas histórias de FCC.

Já a questão dos diversos gêneros que são inseridos na estrutura maior de cada história, como o popular e o fantasioso relatados anteriormente, estes, a princípio, não trazem dificuldades à tradução, pois são categorias culturais que também ocorrem no contexto brasileiro e podem ser facilmente identificadas pelos leitores por meio da estrutura narrativa em três eventos e pelo relato dos acontecimentos estranhos que remetem aos gêneros consagrados.

Se, nesse caso, a identificação entre a cultura estrangeira e a doméstica se dá pela semelhança da estrutura dos enredos, a questão da diversidade de vozes textuais, representada pela variedade de narradores e de personagens, é mais sutil de ser retextualizada em outra língua, pois essas vozes sugerem diferentes hierarquizações sociais, ancoradas no

---

<sup>18</sup> HOUAISS. *Dicionário inglês-português*, p. 722.

<sup>19</sup> DICIONÁRIO DE INGLÊS-PORTUGUÊS, p. 1027.

<sup>20</sup> FERREIRA. “Esquete”.

contexto estrangeiro, que se relacionam intimamente com os temas das histórias narradas. Para os leitores nativos, essas relações conotativas estão subentendidas, fazendo parte de um arcabouço histórico e cultural compartilhado. Ao transpô-las para o português brasileiro, é inevitável que surjam outras relações conotativas, relacionadas à cultura doméstica, que nos desafiam na busca pelo registro adequado, um que não homogeneíze a pluralidade de vozes e tampouco estigmatize as vozes expressas em dialeto. A escolha por evitar a estereotipagem e a condescendência é consoante com o projeto literário de Hardy, que acreditava que os dialetos da língua inglesa “são intrinsecamente tão genuínos, gramaticais e dignos do título real como o candidato todo-poderoso que o sustenta”<sup>21</sup> e que, portanto, quando o dialeto é usado nas falas das personagens o objetivo é “mostrar, principalmente, o caráter dos falantes e dar apenas uma ideia geral de suas peculiaridades linguísticas”.<sup>22</sup> Analisando o uso do dialeto no âmbito geral dos romances de Hardy, Richard Nemesvari argumenta que:

os dialetos contribuem para criar relações hierárquicas, [...]. Hardy reconhece a tendência de seu público de ser condescendente com as personagens rústicas e, por meio da representação cômica de algumas delas, ele chega, algumas vezes, a reforçá-la. Mas, ao trazer o dialeto dessas personagens para o confronto direto com a linguagem das personagens mais educadas do romance, o autor se recusa a aceitar a inferioridade tanto de seu modo de expressão quanto dos valores que representa.<sup>23</sup>

---

<sup>21</sup> HARDY. *Two letters on dialect in the novel*, p. 393. No original: “are intrinsically as genuine, grammatical, and worthy of the royal title as is the all-prevailing competitor which bears it”. Importante observar que “royal title” se refere a “Queen’s English”, uma das denominações dadas à variedade do inglês, a partir de 1869, considerada padrão.

<sup>22</sup> HARDY. *Two letters on dialect in the novel*, p. 392. No original: “to show mainly the character of the speakers, and only to give a general idea of their linguistic peculiarities”.

<sup>23</sup> NEMESVARI. “Genres are not to be mixed... I will not mix them”: discourse, ideology, and generic hybridity in Hardy’s fiction, p. 112. No original: “dialects serve to create hierarchical relationships, [...]. Hardy recognizes his audience’s tendency to patronize his rustic characters, and through his comic representation of some of them occasionally even reinforces it. But by bringing their dialect into direct confrontation with the language of the novel’s more educated characters he refuses to accept the inferiority of either their mode of expression or the values it represents”.

Em FCC, esse confronto é elaborado de modo ainda mais explícito por meio do jogo de sobreposições de narradores, em que lado a lado encontram-se o narrador onisciente, que se vale do inglês padrão, chegando a utilizar o presente histórico;<sup>24</sup> os narradores-personagens que variam entre o uso padrão e o uso dialetal de acordo com seu perfil social e as falas dialetais das personagens das histórias narradas.

Nossa tradução procurou acompanhar o registro formal do narrador onisciente que conduz a moldura narrativa das histórias. O presente histórico é usado por esse narrador desde o início da introdução até o momento em que a carroça está pronta para partir, quando então passa a usar o tempo passado. Esse uso, considerado de registro altamente formal, serve também para marcar tanto a aproximação quanto o distanciamento social do narrador:

It is a Saturday afternoon of blue and yellow autumn-time, and the scene is the High Street of a well-known market-town. A large carrier's van stands in the quadrangular fore-court of the White Hart Inn, upon the sides of its spacious tilt being painted, in weather-beaten letters: 'Burthen, Carrier to Longpuddle.' These vans, so numerous hereabout, are a respectable, if somewhat lumbering, class of conveyance, much resorted to by decent travellers not overstocked with money, the better among them roughly corresponding to the old French *diligences*.<sup>25</sup>

É uma tarde de sábado de outono, azul e amarela, e a cena se passa na High Street de uma conhecida vila comercial. Um grande carroção está parado no pátio quadrangular da Estalagem White Hart e, nas laterais do amplo toldo, vê-se pintado “Burthen, Transporte para Longpuddle”, em letras gastas pelo tempo. Esses carroções, tão numerosos por aqui, são um tipo de condução respeitável, embora um pouco pesados, muito procurados por viajantes honestos, mas não endinheirados, sendo que os melhores veículos mal correspondem às antigas diligências francesas.<sup>26</sup>

<sup>24</sup> Estrutura altamente formal mesmo em obras literárias, em que se usa o tempo presente para relatar eventos passados, levando a um efeito de proximidade com o evento narrado.

<sup>25</sup> HARDY. *Life's Little Ironies*, p. 156, grifo do autor.

<sup>26</sup> Tradução nossa, inédita.

Este é o primeiro parágrafo da introdução e nele vemos que o distanciamento social provocado pelo uso formal do presente histórico fornece também uma aproximação à ação narrada, quase como se estivéssemos lendo a rubrica de uma cena de um texto dramático. No entanto, essa proximidade do narrador com os hábitos e a rotina da região podem mascarar um distanciamento social que continua sendo marcado pelo fato de que esse mesmo narrador mostra não estar circunscrito pelo local ao exibir seu conhecimento sobre as diligências francesas.

Além deste, há entre os narradores-personagens aqueles que também usam o inglês padrão e este uso está associado ao seu perfil social, são eles: o cura, o professor e o tabelião. Como numa gradação, há aqueles narradores-personagens que fazem uso de algumas poucas marcas dialetais (o sacristão, a antiga dona da mercearia e o pintor desconhecido) e aqueles que fazem um uso moderado (o condutor, o velho vendedor de sementes e o mestre-colmeiro que relata duas histórias). É importante observar que, embora Hardy fosse um defensor do dialeto e de seu uso, ele recomendava um uso moderado, que não atrapalhasse a comunicabilidade das mensagens e que não levasse ao desmerecimento simplório de suas personagens como uma gente rústica do campo.<sup>27</sup> Portanto, mesmo naqueles narradores-personagens em que seria de se esperar um uso predominante do dialeto, o que vemos, no texto, é uma pincelada de algumas marcas fonéticas como “twas” para “it was”; “a” para “he”; “ee” para “thee” / “you”; “o” para “of”; “a’most” para “almost” e “wi” para “with”; “pa’son” para “parson”; “soljer” para “soldiers” (184); “clane” para “clean” (186); “jeneral” para “general”; algumas morfossintáticas como “knowed” para “known” (188) e outras lexicais como “nunny-watch” (166); “wedding-randy” (169); nomes de jogos como “put” e “all-fours” (170); “nunch” para “lunch” (180); sendo que o narrador que possui mais marcas de dialeto é o mestre-colmeiro. Já nos diálogos, a presença de marcas dialetais é constante, mas também moderada, e essas marcas são semelhantes àquelas usadas nos trechos narrativos.

Para a tradução, o que buscamos foi, como no texto em inglês, um uso econômico de marcas que sinalizassem uma variação entre as diferentes vozes textuais de maneira que esse uso não resvalasse no caricato e nem causasse estranhezas e descompassos entre o contexto

---

<sup>27</sup> HARDY. Two letters on dialect in the novel, p. 393.

do original e do texto traduzido. Para que as vozes textuais com uso da variante dialetal se distanciassem da língua padrão e formal do narrador onisciente e de alguns narradores-personagens, escolhemos usar marcas próprias da língua oral, de natureza informal, que chamam a atenção quando empregadas em textos escritos, como as contrações de “tá” e “pra” no lugar de “está” e “para” e marcas lexicais como “queridinho das mulheres” para “women’s favourite” (161); “barafunda” para “nunny-watch” (166); uso de uma expressão coloquial “eu não saberia o que fazer com elas nem se eu desse a alma ao diabo” para “and what to do with ‘em I know no more than the dead” (166); ou de um sinônimo menos usado para conversa vã e sem sentido: “Mas o que Tony diz pra outras mulheres é tudo parolá”, tradução de “But what Tony says to other women is all mere wind” (167).

Como as histórias narradas pelo mestre-colmeiro – “Andrey Satchel and the Parson and Clerk” / “Andrey Satchel, o pároco e o sacristão” e “Absent-Mindedness in a Parish Choir” / “Distração na banda da paróquia” – são aquelas em que se encontra um maior uso de marcas dialetais, apresentamos um trecho da primeira esquete que traz tanto o aspecto cômico quanto a sátira a um membro do clero, elementos já presentes no nome da personagem – Pároco Billy Toogood:

“In short, except **o**’ Sundays and at **tide-times** in the week, Pa’son Billy was the **life o**’ the Hunt. ‘**Tis** true that he was poor, **and** that he rode **all of a heap**, **and** that his black mare was rat-tailed and old, **and** his tops older, **and** all over of one colour, **whitey-brown**, and full **o**’ cracks. But he’d been in at the death of three thousand foxes. **And**—being a bachelor man—every time he went to bed in summer he used to open the bed at bottom **and** crawl up head foremost, to mind **en** of the coming winter **and** the good sport he’d have, **and** the foxes **going to earth**. **And** whenever there was a christening at the Squire’s, **and** he had dinner there afterwards, as he always did, he never failed to christen the **chiel** over again in a bottle of port wine.<sup>28</sup>

Resumindo, com exceção dos domingos e dos dias de festas de santos, o pastor Billy era **a alma da caça**. É verdade que ele era pobre **e** que cavalgava todo **atrapalhado**, **e** que a sua égua preta era velha e tinha um rabo sem

<sup>28</sup> HARDY. *Life’s Little Ironies*, p. 186-187, grifo nosso.

pelos, e que as botas **tavam** gastas e com uma cor só, um marrom esbranquiçado, e cheias de rachaduras. Mas ele **tinha participado** da morte de três mil raposas. E como era solteiro, toda vez que ia para a cama durante o verão, costumava entrar na coberta pela base e rastejar até a cabeceira, **pra** se lembrar do inverno que **tava** chegando e da grande diversão que teria, e as raposas se **emburacando**. E sempre que **tinha** um batismo na casa do senhor fidalgo da paróquia, e ele jantava lá, como sempre fazia, nunca deixava de abençoar o **rebento** de novo, bebendo um vinho do porto”.<sup>29</sup>

No texto em inglês, estão destacados em negrito os termos e expressões que apontam seja para o dialeto, seja para a oralidade, como o uso repetido da conjunção “and” para ligar as frases. Na tradução, buscamos manter a repetição da conjunção “e” e evitar o uso de conjunções subordinativas que poderiam elevar o registro da narração do mestre-colmeiro. Além do uso de um léxico que remete à informalidade, como “alma da caça”, “atrapalhado”, “emburacando” e “rebento”, e das contrações de “tavam”, “tava” e “pra”, o emprego do mais-que-perfeito composto e do verbo “ter” no sentido de “haver” complementam a caracterização do relato deste narrador. Nesse trecho, o uso da variação linguística aumenta a carga cômica da história que ridiculariza os hábitos de uma figura do clero, ao mesmo tempo em que passa, quase despercebido, o comentário crítico a respeito das caças às raposas, talvez aqui uma inserção da voz do próprio narrador, visto que Hardy foi um conhecido defensor dos direitos dos animais. Isso reforça o que comentamos no início a respeito da diversidade semântica e expressiva estarem intimamente relacionadas à pluralidade de gêneros e vozes – aqui, percebemos o cômico associado à uma crítica mordaz tanto à igreja quanto à prática esportiva de caça aos animais – elementos que são expressos por meio do dialeto, da oralidade e de uma inserção velada da voz do autor.

Por tudo isso, percebemos que o movimento de idas e vindas entre as leituras do texto original e do texto traduzido evidencia a natureza de constantes tomadas de decisão do tradutor sobre como conduzir o texto em outra língua, que possui uma bagagem cultural e histórica diversa. Essas tomadas de decisão, em conjunto, irão refletir tanto a posição do

---

<sup>29</sup> Tradução nossa, inédita.

tradutor frente a esse original, sua interpretação, como seu entendimento sobre o que é tradução. Essas escolhas são, portanto, fruto de uma reflexão crítica sobre o ofício tradutório, sobre as muitas e complicadas variáveis que estão por trás da confecção de toda tradução. É nesse sentido que, retomando a frase de Michel Cresta, a tradução comentada faz convergir teoria e prática da tradução, pois é nos comentários que essa teoria da tradução, latente no texto traduzido, vem à tona, explicitando a reflexão teórica sobre a tradução, a qual norteia, sob uma perspectiva ampla, as escolhas do tradutor.

## Referências

BAKHTIN, Mikhail. O discurso no romance. In: \_\_\_\_\_. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini, José Pereira Júnior, Augusto Góes Júnior, Helena Spryndis Nazário e Homero Freitas de Andrade. 5 ed. São Paulo: Hucitec; Annablume, 2002. p. 71-210.

BERMAN, Antoine. *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo*. Tradução de Andréia Guerini, Marie-Hélène C. Torres e Mauri Furlan. 2. ed. Tubarão: Copiart; Florianópolis: PGET/UFSC, 2013.

BEZERRA, Paulo. Polifonia. In: BRAIT, Beth (Org.). *Bakhtin: conceitos-chave*. 5 ed. São Paulo: Contexto, 2012. p. 191-200.

CRESTA, Michel. Au-dessus de fragments d'un langage plus grand: pour une introduction à la *Tache du Traducteur* de Walter Benjamin. *Littoral*, Paris, v. 13, Traduction de Freud, transcription de Lacan, p. 53-62, jun. 1984. Disponível em: <<http://www.epel-edition.com/epuises/Littoral13.pdf>>. Acesso em: 20 maio 2015.

DICIONÁRIO DE INGLÊS-PORTUGUÊS. 5 ed. Porto: Porto Editora, 2009.

DICIONÁRIO Houaiss da Língua Portuguesa. Versão 1.0 em CD-ROM. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

ENCYCLOPÆDIA Britannica online. Verbetes “literary sketch”. Disponível em: <<http://www.britannica.com/art/literary-sketch>>. Acesso em: 20 maio 2015.



HARDY, Thomas. *Life's Little Ironies*. Alan Manford (Ed.). Norman Page (Introduction). New York: Oxford World's Classics, 2008.

HARDY, Thomas. Two Letters on Dialect in the Novel. In: \_\_\_\_\_. *The Return of the Native*. Phillip Mallett (Ed.). New York: Norton, 2006. p. 392-393.

HOUAISS, Antônio (Ed.). *Dicionário inglês-português*. 12 ed. Rio de Janeiro: Record, 2001.

MILLER, J. Hillis. Howe on Hardy's Art. *NOVEL: A Forum on Fiction*, v. 2, n. 3, p. 272-277, Spring, 1969.

NEMESVARI, Richard. "Genres Are Not to be Mixed... I Will Not Mix Them": Discourse, Ideology, and Generic Hybridity in Hardy's Fiction. In: WILSON, Keith (Ed.). *A Companion to Thomas Hardy*. Chichester: Wiley-Blackwell, 2013. p. 102-116.

NOVO DICIONÁRIO ELETRÔNICO AURÉLIO. Versão 5.11. CD-ROM. 3 ed. Curitiba: Editora Positivo, 2004.

PAGANINE, Carolina. "'With my Crust of Bread and Liberty': Freedom and social conventions in Thomas Hardy's *Life's Little Ironies*". *Fragmentos 42*, Florianópolis, v. 23, n. 1, 2014. No prelo.

RAY, Martin. *Thomas Hardy: a Textual Study of the Short Stories*. Aldershot: Ashgate, 1997.

WEBSTER'S THIRD NEW INTERNATIONAL DICTIONARY. Unabridged. Verbete "sketch". Disponível em: <<http://unabridged.merriam-webster.com>>. Acesso em: 20 maio 2015.