

TRADUÇÃO COMENTADA: O GÓTICO E A CADEIA DE SIGNIFICANTES
TRANSLATION WITH COMMENTARY: THE GOTHIC AND THE UNDERLYING NETWORK OF
SIGNIFICATIONS



Carolina Paganine¹
(Doutora em Estudos da Tradução - UFSC-Florianópolis/SC/Brasil)
carolgp@gmail.com

Resumo: Neste artigo, apresento os comentários sobre a minha tradução do conto “Barbara of the House of Grebe” (1891) de Thomas Hardy, referentes a um aspecto específico deste processo tradutório: a tradução das cadeias de significantes, ou redes lexicais, relacionadas ao tema gótico que perpassa a narrativa. No conto, Hardy se vale de uma série quase exaustiva de termos inter-relacionados a temas como “medo”, “agitação nervosa”, “infantilidade” e “desfiguração física”, que inserem a narrativa na tradição gótica inglesa. O autor, entretanto, abusa dos elementos góticos para fazer uma crítica aos costumes sociais da época, transformando alguns preceitos do conto moderno, como a unidade de efeito, e do gênero gótico, como o objetivo puramente sensacionalista das narrativas. A consciência dessas estruturas estilísticas influencia o processo tradutório no que diz respeito a estratégias tradutórias que contemplem, ao mesmo tempo, unidades de sentido no plano micro e macrotextual, já que os itens lexicais, as menores unidades de sentido aqui consideradas, estão dispostos numa cadeia que informa o objetivo retórico geral do texto.

Palavras-chave: tradução comentada, cadeia de significantes, coesão lexical, gótico.

Abstract: *In this article, I comment on my own translation of the short story “Barbara of the House of Grebe” (1891) by Thomas Hardy, drawing special attention to the translation of the underlying networks of signification, or lexical networks, related to the use of the Gothic in the narrative. In the story, Hardy makes use of a series of interconnected terms in relation to themes such as “fear”, “nervous agitation”, “infantility”, and “physical disfigurement”, which inscribe the narrative in the English Gothic tradition. Hardy, nevertheless, takes advantage of Gothic elements in order to criticize social customs of the age, transforming precepts of the modern short story, such as unity of effect, and of the Gothic gender, such as the narratives’ pure sensationalism mode. Awareness of these stylistic structures can influence the translation process and the translation strategies, which should take into consideration unities of meaning in both micro and macrotextual levels, since lexical items, the shortest unities of meaning considered in this paper, are displayed in a network that informs the general rhetorical aim of the story.*

Keywords: *translation with commentary, underlying networks of signification, lexical cohesion, Gothic.*

“Barbara of the House of Grebe” é o conto mais famoso da coletânea *A Group of Noble Dames* (1891) de Thomas Hardy, sendo presença constante em antologias em inglês e já tendo sido traduzido para o espanhol, o francês, o italiano e o português brasileiro.² Em poucas palavras, o conto narra, primeiro, a história da paixão de uma jovem, Barbara, por Edmond Willows e, depois que este morre das complicações de um acidente que o deixa desfigurado, o foco se volta para a veneração de Barbara pela estátua do falecido marido e para os tormentos aos quais é submetida por seu segundo marido, lorde Uplandtowers.

A história de Barbara é a segunda de dez em uma coletânea que, como o próprio título revela, narra as aventuras de mulheres nobres do século XVII e XVIII. No prefácio, Hardy afirma ter se inspirado na realidade, coletando seu material nas genealogias das antigas famílias aristocráticas da região de Wessex. A partir desses dados objetivos, o autor afirma tê-los transformado em um “drama emocionante” ao preencher o quadro com “os motivos, as paixões e as qualidades pessoais que parecessem ser a única explicação possível para alguma conjunção extraordinária de épocas, acontecimentos e personagens que ocasionalmente marcam esses registros familiares reticentes” (HARDY, 2001, p. 7).³ Embora façam uma referência à tradição, esses contos distanciam-se das histórias tradicionais de damas (ou, poderíamos pensar, princesas) ao se negarem, quase todos, a oferecer um final feliz às suas mulheres e ao questionarem a superioridade, a importância e os valores dos títulos nobiliárquicos e de seus detentores (BRADY, 1982, p. 53).

Sobre essa ideia, o conto “Barbara of the House of Grebe” (doravante *BHG*) é exemplar ao pensarmos que lorde Uplandtowers, o aristocrata que tradicionalmente seria o parceiro ideal para uma moça nobre, o “príncipe encantado” que a salvaria de sua solidão assustadora, descendente de cavaleiros destemidos que lutaram nas Cruzadas, é exposto por Hardy como um malvado caricato, incapaz de produzir um herdeiro que assegure o título e a história de sua família. Em contraste, o pobre Willowes, ainda que tenha sua beleza objetificada pelas personagens mulheres, não é tipificado como um camponês rústico e ignorante.

Em *A Group of Noble Dames*, as histórias estão relacionadas entre si por uma moldura narrativa, a qual é encadeada por diferentes narradores, membros do Clube de Antiquários e Arqueólogos de Wessex. O grupo, encabeçado por um presidente, tem uma formação variada, com ocupantes de diferentes classes e perfis, como o historiador local, o fabricante de malte, o deão do interior, o homem sentimental e o velho médico, narrador de *BHG*. Impedidos por uma tempestade de dar prosseguimento às suas excursões pelo campo, esses homens decidem compartilhar histórias para se distraírem enquanto a chuva não passa. Para Kristin Brady, essa estratégia narrativa instiga uma dupla visão sobre as histórias: a dos narradores do clube, que veem aquelas nobres damas sob um olhar convencional e moral, quase como observam as espécies antigas e mortas estudadas no clube; e a do “leitor consciente, para quem as histórias representam um problema humano que deve ser julgado de acordo com padrões diferentes, livres dos preconceitos de classe social” (BRADY, 1982, p. 54).⁴ Essa multiplicidade de pontos de vista sobre as “nobres damas” ganha força na leitura sucessiva dos contos, quando o

contraste entre a moral dos narradores e a vida dessas mulheres vai sendo reiterado, evidenciando alguns temas em comum, como o lugar ambíguo da mulher na sociedade, as diferenças de classe social que interferem nas relações íntimas e as trocas instáveis de poder entre homens e mulheres e pais e filhas.

Essa crítica social é explorada por Hardy em *BHG* através de temas como o horror, o medo e o grotesco, típicos das narrativas góticas. Outras características em comum com o gênero gótico são a elaboração do suspense, como, por exemplo, as circunstâncias que ficam retardando o reencontro de Barbara e Willows depois do acidente que o deixa desfigurado; a ênfase na deformação física; a representação de um mal perverso e de aspectos macabros; e uma lógica narrativa que admite o absurdo e outros afastamentos de uma ordem mais comum ou normal.⁵

Mas, como nos adverte James F. Scott, Hardy não faz um simples pastiche de elementos desse gênero muito comum na Inglaterra do século XIX. Para o crítico, nas histórias de Hardy, “é raro que o sobrenatural entre diretamente e, às vezes, uma explicação quase racional é adicionada para explicar eventos improváveis” (SCOTT, 1963, p. 370),⁶ demonstrando que, em Hardy, os elementos excepcionais não estavam relacionados apenas ao objetivo último de causar choque e surpresa, como nas narrativas góticas e sensacionalistas do início do século. Esses elementos tinham que vir balizados, até certo ponto, pelo cientificismo em voga na sociedade do fim do século. Dessa maneira, a mudança radical sofrida por Barbara recebe uma explicação plausível do narrador, o velho médico: “Como o medo foi capaz de operar tamanha alteração de temperamento, somente médicos experientes podem dizer; mas acredito que tais casos de reação instintiva não sejam desconhecidos” (*BHG*, § 191).⁷ Ainda, no final do conto, o narrador relata, com alguma ironia, a explicação, dada pelo Deão de Melchester, para os infortúnios que sobrevieram à Barbara: “Ele discursou sobre a insensatez de se comprazer com um amor sensual devotado apenas a uma forma bela; e mostrou que o único desenvolvimento racional e virtuoso de tal sentimento seria aquele baseado em um valor intrínseco” (*BHG*, § 196). A essas duas explicações, a científica e a moral, sobrevém uma terceira, a social – “cuja existência poderia ter sido dedicada a propósitos mais nobres, se não fosse pela ambição ignóbil dos pais e pelos costumes da época” (*BHG*, § 193) – e todas formam uma multiplicidade de visões sobre a história de Barbara, indo além do enquadramento da história puramente no gênero gótico.

Assim, ainda que os elementos de exagero – o grotesco, representado pelo sadismo de Uplandtowers e pela forma mutilada de Willows, e a inocência e o fetichismo de Barbara –

sejam centrais na narrativa, há uma preocupação, por parte de Hardy, em situar os dilemas de Barbara dentro de um contexto social opressor e sexista. Por trás do uso de elementos próprios das narrativas de cunho sensacionalista e melodramático, inerentes também ao gênero gótico, Hardy questiona o poder da moral estabelecida, mostrando os conflitos das personagens ao (não) se adaptarem a um mundo rigidamente controlador e preconceituoso. Para Richard Nemesvari, essa confluência na obra de Hardy de modos realistas e melodramáticos de representação indica que o autor inglês

está experimentando com maneiras de se empregar a cultura vitoriana e a nascente modernidade que está gerando sem se comprometer com o modo realista jamesiano. Isto, por sua vez, permite a Hardy criar textos híbridos que revelam pouco interesse em gerar a intensa unidade formalista prezada pelo “Mestre” [Henry James]” (NEMESVARI, 2011, p. 6).

254

A construção de um “modo idiossincrático de olhar” (HARDY, 1984b, p. 235) era uma preocupação fundamental do projeto estético de Hardy, e a insistência do autor nos elementos excepcionais e em um enredo cheio de acontecimentos, que Nemesvari considera típicos da representação melodramática, o distanciava da corrente realista que tinha aversão pelo extraordinário, pelo inexplicável e pelo incidental, ao mesmo tempo que lhe dava ferramentas para criar “uma ‘desproporção’ da percepção, de maneira a forçar um reconhecimento das ideologias que, do contrário, talvez permanecessem invisíveis ao sujeito cultural” (NEMESVARI, 2011, p. 4). Logo, é através de ambiguidades e hibridismos textuais e temáticos que o gótico é trabalhado em *BHG*. Para a tradução, como será visto, isso quer dizer que as redes lexicais, apesar de extensas, estão diluídas em mais de um núcleo temático ao longo de toda a narrativa e que essas redes acompanham outros aspectos estruturais, como as mudanças de foco narrativo.

QUESTÕES DE TRADUÇÃO: CADEIAS DE SIGNIFICANTES

De acordo com o teórico Antoine Berman, a pluralidade lexical é uma das marcas da “grande prosa romanesca” (BERMAN, 2007, p. 54) e, portanto, o apagamento da multiplicidade de significantes para um mesmo significado, isto é, o apagamento da cadeia de significantes, constitui uma das tendências deformadoras do texto traduzido, a que ele chama de “empobrecimento quantitativo”.

Para a linguística, esse tema é tratado sob a rubrica de “coesão lexical”, um dos cinco tipos de coesão delineados por Halliday e Hasan.⁸ Mona Baker, que retoma esse conceito e o aplica à análise de tradução, explica que “a coesão lexical se refere ao papel desempenhado

pela seleção de vocabulário na organização das relações intratextuais” (BAKER, 1995, p. 202). Essas relações estabelecidas são formadas através de cadeias ou redes de termos sinônimos ou quase sinônimos e através da colocação,⁹ termos que estão associados semanticamente entre si pela frequência de uso conjunto.

As redes lexicais contribuem diretamente para a construção e para a inferência do tema do texto, além de ajudarem, junto com os outros tipos de coesão, a conectar e relacionar os vários segmentos textuais, produzindo uma coerência interna. Dessa maneira, os itens lexicais são partes de uma retórica geral e seus significados devem ser pensados conforme essa visão geral do texto. Baker afirma que “as redes lexicais não só estipulam a coesão, como também determinam, coletivamente, o sentido em que cada item isolado é usado em um certo contexto” (BAKER, 1995, p. 206). Para os estudos da tradução, isso quer dizer que a tradução de cada termo não deve ser pensada isoladamente, mas sim a partir de uma visão geral sobre a cadeia de significantes à qual o termo pertence, conferindo especial atenção ao modo como os termos se relacionam. Não basta traduzir termo por termo, é preciso também traduzir a relação entre eles.

Dada a importância dessa ferramenta textual na construção de sentido de uma obra, a coesão lexical é uma questão estilística que pode ser observada na tradução, caso ela seja relevante no texto fonte (TF). Em *BHG*, as redes lexicais que se sobressaem revelam e corroboram o clima gótico do conto, girando em torno de núcleos como “horror”/“medo”, “agitação nervosa”, “infantilidade”/“impulsividade” da protagonista e “desfiguração física”. De certa maneira, essas quatro redes estão intimamente relacionadas, cada uma contribuindo para enfatizar um aspecto da outra. Por exemplo, o rosto desfigurado de Edmond causa horror em Barbara que, por imaturidade e impulsividade, não consegue superar a agitação nervosa causada pelo choque inicial com a aparência física do marido. Nos exemplos que serão apresentados, portanto, algumas expressões poderiam fazer parte de mais de uma rede. Essa relação complementar entre as cadeias de significantes institui a “coesão [como] base da construção da coerência” (MAGALHÃES, 2005, p. 215), contribuindo para a formação da unidade textual e, por isso, digna de ser observada também na tradução.

Começando pela rede lexical em torno do núcleo “medo”, vemos que os itens lexicais relacionados, em sua maioria, fazem referência ao estado emocional de Barbara e, em menor escala, ao acidente de Edmond Willowes, além de servirem a algumas descrições de ambientes. No primeiro caso, algumas expressões usadas para qualificar Barbara ou seu estado de espírito estão dispostas no Quadro 1, acompanhadas da respectiva tradução:

Quadro 1: Qualificações do estado de espírito de Barbara

“horrified” (duas ocorrências)	“horrorizada” (§ 57 e § 104; nas duas ocorrências)
“start of dismay”	“assombro repentino” (§ 79)
“quick spasm of horror”	“breve espasmo de horror” (§ 100)
“panic”	“pânico” (§ 104)
“dismay”	“assombro” (§ 104)
“fearfulness”	“medo” (§ 104)
“overcome”	“perturbada” (§ 104)
“fear” (duas ocorrências)	“medo” (§ 107; nas duas ocorrências)
“she dreaded”	“temia” (§ 56)
“terror” (três ocorrências)	“terror” (§ 111, § 114 e § 191; nas três ocorrências)
“morbid curiosity”	“curiosidade mórbida” (§ 178)

Tanto em inglês quanto em português, constata-se que os significados dos diversos termos que compõem a cadeia se complementam e se sobrepõem. De acordo com o *American Heritage Dictionary of the English Language*, “fear” é o termo mais geral para designar a “agitação e ansiedade causadas pela presença ou iminência de perigo”,¹⁰ e os sinônimos desse termo, utilizados por Hardy, possuem cada um uma particularidade semântica que o diferencia do outro:

256

Dread is strong fear, especially of what one is powerless to avoid [...]. Terror is intense, overpowering fear [...]. Horror is a combination of fear and aversion or repugnance: [...]. Panic is sudden frantic fear, often groundless: [...]. Dismay robs one of courage or the power to act effectively: [...]. Trepidation is dread characteristically marked by trembling or hesitancy (AMERICAN HERITAGE DICTIONARY OF THE ENGLISH LANGUAGE).

O dicionário apresentou aquilo que Umberto Eco chama de “desambiguação contextual” (ECO, 2007, p. 34), ou seja, fornecer o contexto de uso de cada palavra de maneira a esclarecer as diferenças sutis de significado entre sinônimos. Essa ferramenta é de grande utilidade para o tradutor na busca incansável por sua *mot juste*. Na tradução, podemos perceber que as sutilezas conotativas dos termos em inglês não encontram equivalentes exatos dos respectivos termos em português, como em “dismay” e “assombro” ou em “overcome” e “perturbada”. Mesmo com essas pequenas perdas semânticas, creio ter conseguido reproduzir a pluralidade de termos dentro da cadeia de significantes para “medo”.

No caso, é a sucessão dessas qualificações em diversos momentos do conto que dá a medida de seu efeito literário: criar um clima de medo e mal-estar constante representado por meio da protagonista, que se torna o foco principal do conto quando da partida de Willows para sua viagem educacional. Mas diferente das narrativas góticas tradicionais, em que abundam traços sensacionalistas e melodramáticos, no conto de Hardy o medo é fortemente embasado nas ações e sentimentos da personagem. Assim é quando o foco narrativo recai

sobre Barbara e o narrador apresenta os fundamentos da vida e do caráter da heroína que justificarão suas atitudes mais tarde: sua solidão e isolamento na casa sombria e sem vida; seu temperamento instável como “as folhas de uma trepadeira no muro” (BHG, § 113); e sua antecipada tendência a uma iconolatria, representada pelo pedido insistente e depois frustrado por um retrato do esposo amado.

Outros aspectos em volta de Barbara também vão contribuindo para o clima de suspense e medo. Sobre Edmond Willowes, o narrador nos informa da “terrível catástrofe”/“terrible catastrophe” (BHG, § 61) que sucedeu ao jovem em Veneza e de sua experiência “aterradora”/“appalling” (BHG, § 68). Já quanto aos ambientes, a nova morada do jovem casal, Yewsholt Lodge, é descrita como rodeada por um “silêncio mortal”/“dead silence” (BHG, § 71), remetendo sucintamente ao tema da casa amaldiçoada, bastante comum no gênero gótico, e o recinto que guarda a estátua mutilada de Willowes é um “armário medonho”/“ghastly closet” (BHG, § 165).

Em relação à segunda cadeia de significantes, com o tema “agitação nervosa”, percebe-se que, para intensificar o efeito de “horror” no conto, o narrador nos descreve uma protagonista que está num constante estado de “trepidation” (BHG, § 49 e § 72), isto é, “agitada”, “perturbada”. No entanto, como foi visto brevemente na entrada do *American Heritage*, a palavra “trepidation” possui um qualificante, segundo o *Oxford English Dictionary* (OED), de “tremulous agitation”. Essa relação entre os dois sentidos da palavra – um estado físico de agitação associado a um sentimento de medo – percorre o conto em diversas instâncias através de outros vocábulos como “agitation”, “restlessness” e “shiver”, enfatizando não só a sensação física de medo de Barbara, mas também seu estado de instabilidade emocional.

A primeira ocorrência de “trepidation” qualifica o estado emocional de Barbara no momento de incerteza quanto à atitude de seus pais depois do casamento escondido com Willowes:

observing whom, even now in her trepidation, one could see why the sang froid of Lord Uplandtowers had been raised to more than lukewarmness.

ao observá-la, mesmo agora em seu estado de apreensão, podia-se ver porque o *sang froid* de Lorde Uplandtowers se transformara em algo mais que tepidez (BHG, § 49, grifo do autor e grifo meu, sublinhado).

A segunda ocorrência descreve a situação da protagonista durante a cena em que aguarda, sozinha, à noite, a carruagem de Willows, que volta para casa desfigurado:

While waiting she was conscious of a curious trepidation that was not entirely solicitude, and did not amount to dread; her tense state of incertitude bordered both on disappointment and on relief.

Enquanto esperava, estava consciente de um estranho *tremor* que não era de toda uma preocupação e não chegava a ser medo; seu estado tenso de incerteza beirava tanto a decepção quanto o alívio (BHG, § 72, grifo meu).

Em português, têm-se um substantivo de mesma raiz etimológica “trepidação” e o adjetivo “trepidante”, mas as acepções que lhe são mais usuais referem-se, respectivamente, a “movimento vibratório” e “hesitante” (*Dicionário Aurélio*, 1999). Por isso, resolvi não me valer da paronomásia entre as línguas, mas sim privilegiar antes a equivalência semântica que a repetição de um significante com a mesma raiz etimológica. Neste momento, julguei que o uso no primeiro trecho de “estado trepidante” daria margem a confundir a sensação de Barbara como hesitante e não nervosa, como é o caso. Já no segundo trecho, se usasse, por exemplo, “curioso estado de trepidação”, poderia provocar um estranhamento desnecessário, que não se encontra no TF, e que prejudicaria a cadência dos diversos momentos em que o estado mental de Barbara é retomado pelo narrador – no final desse mesmo parágrafo, a instabilidade da protagonista é descrita como um “complexo estado mental”/“compound state of mind” (BHG, § 72). Além disso, nesse segundo trecho, acredito que a solução encontrada – “estranho tremor” – realiza a transmissibilidade do duplo sentido de “trepidation”, pois “tremor”, conforme o *Dicionário Aurélio*, é tanto “tremedeira” (estado físico), quanto “medo, receio, temor” (estado emocional).

No Quadro 2, apresento alguns outros itens relacionados a essa cadeia com suas respectivas traduções. Observe-se que, nestes casos, a pluralidade lexical foi mantida no texto em português:

Quadro 2: Outros termos relacionados à cadeia “trepidation”

“restlessness”	“inquietos” (§ 104)
“trembling”	“tremendo” (§ 104)
“shiver”	“arrepio” (§ 113)
“thrill”	“frêmito” (§ 113)
“moved”	“agitada” (§ 144)
“shuddering”	“estremecendo” (§ 159)
“quailed” (duas ocorrências)	“fraquejasse” (§ 100) e “vacilou” (§ 162)
“shuddered”	“estremeceu” (§ 102)
“quivering”	“tiritassem” (§ 179)

Percebe-se que, além de mantida a pluralidade de significantes, ela sofreu um acréscimo no texto traduzido nas ocorrências do verbo “quailed” que, em português, foi traduzido por “fraquejasse” e “vacilou”, conforme o contexto.

Isso nos leva à terceira rede lexical relacionada ao tema “infantilidade/impulsividade” da protagonista. Ao estado constante de agitação física e mental de Barbara, somam-se as diversas vezes em que o narrador reitera sua imaturidade, o que a leva a agir impulsivamente. Essa inocência e submissão da personagem aos próprios medos justificam sua reação preconceituosa e impensada perante a desfiguração de Willowes e, na outra ponta da história, tornam a maldade de caráter de lorde Uplandtowers mais intensa. Esses estados opostos de inocência e maldade são alguns dos elementos que, mais uma vez, reiteram o gótico no conto.

Assim, as ações de Barbara são qualificadas por expressões tais como “immediate instinct”/“instinto imediato” (BHG, § 62), “without much reflection”/“sem muita reflexão” (BHG, § 73), “impulsiveness”/“impulsividade” (BHG, § 75), “infantine tenderness”/“ternura infantil” (BHG, § 145) e “her delicate soul”/“sua alma delicada” (BHG, § 166). Duas frases também descrevem a submissão de Barbara aos próprios medos: “she lost all her self-control”/“perdeu todo o autocontrole” (BHG, § 106) e “and not have been this slave to mere eyesight, like a child”/“e não ter se deixado escravizar por uma simples aparência, como uma criança” (BHG, § 110). Um trecho um pouco mais longo, em que Willowes questiona a coragem de Barbara antes de encarar seu rosto deformado, expõe o nervosismo hesitante do próprio rapaz, além de denunciar a fraqueza da moça, o que prenuncia sua atitude descontrolada e infantil:

“You really feel *quite confident* that nothing external can *affect* you?” he said again, in a voice rendered *uncertain* by his *agitation*.

“I think I am—quite,” she answered *faintly*.

– Mas está *bastante segura* de que nada no mundo poderá *afetá-la*? – ele perguntou de novo, a voz *vacilando* por causa de sua *agitação*.

– Acho que estou... bastante segura – respondeu com a voz *débil* (BHG, § 97, grifo meu).

Nesse trecho, é possível ver que primeiro o autor enfatiza o despreparo da protagonista por meio da incerteza revelada na voz de Willowes, que, de certa maneira, pressente o que está por vir. Outros elementos remetem ao estado de incerteza, como o uso de “I think”, o uso da ironia por meio do travessão no TF para indicar uma pausa hesitante antes do enfático “quite” e, por fim, o uso do advérbio “faintly”, que contradiz, mais uma vez, a afirmativa dada pela moça.

A construção da cadeia de significantes no conto vai, portanto, além do uso de palavras e expressões curtas para se estender a um trecho que envolve diversas orações e até a pontuação. A seguir, outro exemplo que corrobora essa última asserção e que, embora não apresente itens lexicais diretamente ligados à cadeia de significantes relacionada a “imaturidade/impulsividade”, a ideia geral subentendida no trecho remete ao tema ora tratado:

All her natural sentiments of affection and pity were driven clean out of her by a sort of panic; she had just the same sense of dismay and fearfulness that she would have had in the presence of an apparition.

Todos os sentimentos naturais de ternura e compaixão lhe foram despojados por um certo pânico; era como se tivesse a mesma sensação de assombro e medo que teria na presença de uma aparição (BHG, § 104).

A expressão “her natural sentiments” sutilmente nos leva a pensar na inocência infantil e a locução verbal “were driven clean out of her” indica uma fraqueza que Barbara não consegue superar, o que a leva, como uma criança, a se assustar com uma assombração.

A ocorrência da palavra “apparition”, no trecho anterior, aponta para a existência de outra rede lexical bastante variada no conto: são os significantes que fazem referência à aparência desfigurada de Edmond Willows. Apresento alguns deles com suas respectivas traduções: “fearfully burnt”/“terrivelmente queimado” (BHG, § 61), “sadly disfigured”/“tristemente desfigurado” (BHG, § 68), “human remnant”/“vestígio humano” (BHG, § 102), “écorché”/“écorché”¹¹ (BHG, § 102), “apparition”/“assombração” (BHG, § 104), “spectacle”/“espetáculo” (BHG, § 107), “afflicted being”/“homem doente” (BHG, § 110), “that lopped and mutilated form”/“aquela forma decepada e mutilada” (§ 113), “the sad spectacle”/“aquela triste aparição” (BHG, § 121), “fiendish disfigurement”/“desfiguração diabólica” (BHG, § 151), “the hated image”/“a imagem hedionda” (BHG, § 156), “the ghastly figure”/“a figura hedionda” (BHG, § 174), “the cropped and distored features”/“traços mutilados e distorcidos” (BHG, § 174), “the grisly exhibition”/“horripilante exibição” (BHG, § 178), “the unexpectedness of his appearance”/“extraordinariedade de sua aparência” (BHG, § 79), “dreadful spectacle”/“terrível espetáculo” (BHG, § 100) e “too terrible an object”/“uma coisa por demais terrível” (BHG, § 101). A ênfase dada à aparência mutilada e hedionda corrobora a ideia do gótico como um gênero de excessos,¹² em que os temas são amplificados ao exagero. É assim que Hardy destaca tanto o aspecto físico de Willows – “cropped and distorted” – quando o fascínio pela admiração do grotesco – “exhibition” e “spectacle”, palavras cuja tradução literal – “exibição” e “espetáculo” – não escondem o caráter de “atração” da figura deformada do rapaz.

Além dessas expressões, há duas orações que destacam o tema da desfiguração de Willowses, evidenciando não só o novo aspecto físico do rapaz, mas também o processo de transformação:

he was *metamorphosed* to a specimen of another species.

ele tinha se *metamorfoseado* em um ser de outra espécie (BHG, § 104, grifo meu).

In five minutes that figure would probably come up the stairs and confront her again; it, *this new and terrible form*, that was not her husband's.

Em cinco minutos aquela figura provavelmente subiria as escadas e a confrontaria outra vez; aquilo, *essa forma nova e terrível* que não era a de seu marido (BHG, § 106, grifo meu).

Aqui a dificuldade da tradução deriva do fato de o português não possuir um pronome pessoal neutro como “it” que, no caso, faz referência a um ser que não pertence à espécie humana, remetendo-o à expressão “specimen of another species” utilizada dois parágrafos antes. A opção de usar “aquilo” parece resolver o problema, já que esse pronome demonstrativo é neutro e denota desprezo, o que condiz com o sentido geral da oração.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pelos exemplos apresentados, pode-se perceber que a tarefa da tradução de prosa exige do tradutor uma visão global do texto, que ultrapasse uma maneira de trabalhar com palavras ou orações curtas e que entreveja as muitas conexões de coesão lexical, refletindo sobre o papel desse recurso dentro da construção retórica e de sentido da obra. No conto examinado, observa-se que as redes lexicais enfatizam o tema, amarrando-o linguisticamente à tessitura da história narrada. Com a minha tradução, procurei refazer em português essa cadência de redes lexicais, tema e narrativa, a partir de uma leitura atenta do texto fonte, momento em que foram identificados os principais temas, e, assim, a tradução foi sendo trabalhada sob a perspectiva de um texto com uma forte e expressiva pluralidade lexical.

Como visto, essa pluralidade lexical está a serviço de ressaltar o tom gótico do conto pela abundância de itens lexicais que são insistentemente reiterados ao longo da narrativa. Essa insistência no gótico é uma das forças motrizes da história, contrabalanceada pela crítica social que subjaz a escrita de Hardy. No plano do conteúdo, a conjunção dessas duas forças desafia interpretações meramente fantásticas e, no plano da forma, extrapola o conceito de unidade de efeito,¹³ um dos pilares do conto moderno. A consciência do funcionamento desse tipo de estratégia estilística informa todo o processo tradutório, contribuindo para o encadeamento das diversas unidades de sentido tanto no nível microtextual quanto no

macrotextual. Essa relação entre unidades maiores e menores do discurso, com suas diferentes remissões internas e intertextuais, é, acredito, um dos pontos centrais da tradução de prosa.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMERICAN HERITAGE DICTIONARY OF THE ENGLISH LANGUAGE. *Dicionário On-line*. Disponível em: <<http://education.yahoo.com/reference/dictionary/>>. Acesso em: 23 ago. 2012.

BAKER, Mona. **In other words: a coursebook on translation**. London: Routledge, 1995.

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

BOTTING, Fred. **Gothic**. London: Routledge, 1999.

BRADY, Kristin. **The short stories of Thomas Hardy**. London: Macmillan, 1982.

DICIONÁRIO AURÉLIO ELETRÔNICO SÉCULO XXI. Versão 3.0 em CD-ROM. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

ECO, Umberto. **Quase a mesma coisa**. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2007.

HARDY, Thomas. **Sous le regard du Berger**. Vários tradutores. Organização de Pierre Coustillas. Lille: Presses Universitaires de Lille, 1984a.

_____. **The life and works of Thomas Hardy**. Michael Millgate (Ed.). London: Macmillan, 1984b.

_____. **El brazo marchito y otros relatos**. Tradução de Javier Marías. Barcelona: Seix Barral, 1986.

_____. **A group of Noble Dames**. Oxford: Project Gutenberg, 2001. Texto eletrônico preparado por David Price a partir da edição London: Macmillan and Co, 1920. Disponível em: <<http://www.gutenberg.org/ebooks/3049>>. Acesso em: 15 abr. 2012.

_____. Bárbara, da Casa de Grebe. Tradução de Alexandre Hubner. In: MANGUEL, Alberto (Org.). **Contos de horror do século XIX**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. p. 447-481.

_____. **I tre sconosciuti e altri racconti**. Introdução de Giovanni Luciani. Organização, prefácio e trad. Leonetta Bentivoglio. Milano: Garzanti, 2006.

MAGALHÃES, Célia. Da coesão como recurso de continuidade do discurso. In: PAGANO, Adriana; MAGALHÃES, Célia; ALVES, Fábio (Org.). **Competências em tradução: cognição e discurso**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005. p. 209-245.

NEMESVARI, Richard. Introduction: Thomas Hardy and the melodramatic imagination. In: _____. **Thomas Hardy, sensationalism and the melodramatic mode**. New York: Palgrave Macmillan, 2011. p. 1-23.

OXFORD ENGLISH DICTIONARY. 2. ed. em CD-ROM, versão 4.0. Oxford University Press, 2009.

PAGANINE, Carolina. **Três contos de Thomas Hardy**: tradução comentada de cadeia de significantes, hipotipose e dialeto. 2011. 365 p. Tese (doutorado). Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2011. Disponível em: <http://www.pget.ufsc.br/curso/teses/Carolina_Geaquinto_Paganine_-_Tese.pdf>. Acesso em: 12 ago. 2013.

SCOTT, James F. Thomas Hardy's use of the Gothic: an examination of five representative works. *Nineteenth-Century Fiction*, University of California, v. 17, n. 4, p. 363-380, mar. 1963.

¹ Professora Adjunta I na Universidade Federal Fluminense. Currículo Lattes em: <<http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=W523827>>.

² Cf. Referências Bibliográficas.

³ Todas as traduções neste artigo são de minha autoria, salvo quando indicado o nome do tradutor.

⁴ “while to the enlightened reader they [the stories] embody a human problem which must be judged according to separate standards, unfettered by the prejudices of class”.

⁵ Cf. SCOTT, 1963, p. 375.

⁶ Segundo Fred Botting (1999, p. 136), essa tendência a dar uma explicação racional para tudo aquilo relacionado ao sobrenatural, não se restringindo ao plano metafísico, era uma característica compartilhada por toda a retomada gótica na literatura ocorrida na década de 1890 na Inglaterra.

⁷ As referências bibliográficas aos contos, original e minha tradução, correspondem à numeração dos parágrafos conforme publicados na minha tese. Cf. PAGANINE, 2011.

⁸ *Cohesion in English* (1976). Os cinco tipos de coesão identificados por Halliday e Hasan são “reference, substitution, ellipsis, conjunction, and lexical cohesion” (citado em BAKER, 1995, p. 180).

⁹ Seguindo Halliday e Hasan, Baker define: “collocation [...] covers any instance which involves a pair of lexical items that are associated with each other in the language in some way” (BAKER, 1995, p. 203).

¹⁰ Disponível em: <<http://education.yahoo.com/reference/dictionary/entry/fear>>. Acesso em: 23 ago. 2012.

¹¹ Segundo o *OED*, “écorché” significa “A subject so treated as to expose the muscular system”.

¹² Cf. BOTTING, 1999. Introduction: Gothic excess and transgression. p. 1-20.

¹³ Conceito desenvolvido por Edgar Allan Poe em “Review of Hawthorne – Twice-Told Tales”. *Graham's Magazine*, May 1842, p. 298-300. Disponível em: <<http://www.eapoe.org/works/CRITICSM/gm542hn1.htm>>. Acesso em: 23 ago. 2012