



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ**  
**CENTRO DE HUMANIDADES**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO**

**FERNANDA FELIPE LEAL**

**TRADUÇÃO COMENTADA DO CONTO “THE OUTSIDER”,  
DE H.P. LOVECRAFT**

**FORTALEZA**

**2020**

**FERNANDA FELIPE LEAL**

**TRADUÇÃO COMENTADA DO CONTO “THE OUTSIDER”,  
DE H.P. LOVECRAFT**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal do Ceará como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Estudos da Tradução. Área de concentração: Processos de Retextualização.

Orientadora: Prof. Dra. Luana Ferreira de Freitas.

**FORTALEZA**

**2020**

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação  
Universidade Federal do Ceará  
Biblioteca Universitária

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

---

L471t

Leal, Fernanda Felipe.

Tradução comentada do conto "The Outsider", de H. P. Lovecraft / Fernanda Felipe Leal. – 2020.

88 f.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, Fortaleza, 2020.

Orientação: Prof. Dr. Luana Ferreira de Freitas.

1. Estudos da Tradução. 2. Tradução Comentada. 3. H.P. Lovecraft. 4. "The Outsider". 5. Lawrence Venuti. I. Título.

CDD 418.02

---

**FERNANDA FELIPE LEAL**

**TRADUÇÃO COMENTADA DO CONTO “THE OUTSIDER”,  
DE H.P. LOVECRAFT**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal do Ceará como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Estudos da Tradução. Área de concentração: Processos de Retextualização.

Aprovada em: 27/11/2020

**BANCA EXAMINADORA**

---

Profa. Dra. Luana Ferreira de Freitas (Orientadora)  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Profa. Dra. Marie-Hélène Torres  
Universidade Federal do Ceará (UFC)  
Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)

---

Prof. Dr. Júlio César Neves Monteiro  
Universidade de Brasília (UnB)

Aos meus sempre saudosos avós maternos, Maria Jocida Leal e Amadeu Feliciano Leal e Silva. Ao meu também sempre saudoso amigo, Francisco Claudio Barbosa (Frank). Onde estiverem, certamente, receberão as energias de gratidão e carinho que envolvem essa dedicatória.

## **AGRADECIMENTOS**

À Profa. Dra. Luana Ferreira de Freitas, pela orientação, apoio constante e esclarecimentos essenciais durante todo o desenvolvimento e a finalização desta pesquisa.

Aos Professores participantes da banca examinadora, Profa. Dra. Marie-Hélène Torres e Prof. Dr. Júlio César Neves Monteiro, pelo entusiasmo e esclarecimentos extremamente importantes que contribuíram, junto com as observações da minha orientadora, para o meu crescimento profissional e acadêmico.

Ao Servidor Público Kelvis Santiago do Nascimento, pelo suporte, atenção e profissionalismo dispensados durante todo o período em que fiz parte do corpo discente da instituição.

Ao Prof. Dr. Francisco Edi de Oliveira Sousa, pelo suporte acadêmico durante o processo de amadurecimento no que diz respeito à investigação e escrita científicas, além do forte incentivo ao aprimoramento profissional.

Aos Professores Dr. Walter Carlos Costa, Dra. Diana Costa Fortier Silva e Dr. Rafael Ferreira Da Silva, pelo suporte e apoio durante o primeiro ano de estudo, período de adaptação e amadurecimento acadêmico.

À minha amiga Liana, pelo apoio também incondicional e presença constante em vários momentos importantes da minha vida, sempre muito generosa e positiva.

Finalmente, mas não menos importante, à minha mãe pelo apoio incondicional e incentivo, principalmente nos momentos em que já não havia tantas forças para seguir.

“It is terrifying to think that our life is a tale without a plot or a hero, made out of desolation and glass, out of the feverish babble of constant digressions.” (Osip Mandelstam).

## RESUMO

Este trabalho tem como objetivo propor uma tradução comentada para o português do Brasil do conto "The Outsider", gênero *weird*, do escritor estadunidense Howard Phillips Lovecraft (1890-1937). Além de abrir caminho para a ficção científica, o autor também incentivou uma renovação no gênero horror ao adotar elementos não relacionados ao sobrenatural, o que contribuiu para o estabelecimento da ficção *weird* como novo domínio na literatura fantástica estadunidense. No Brasil, a quantidade de tradução comentada associada a H.P. Lovecraft revela que, apesar de sua relevância literária, o autor ainda permanece marginalizado nessa área. Este estudo propõe, portanto, uma tradução comentada do conto acima mencionado, que foi escrito por volta de 1921, mas publicado apenas em 1999 como parte do livro *The Call of Cthulhu and Other Weird Stories*, na série Penguin Classics. Esse livro materializa a primeira antologia revisada, corrigida e definitiva das obras de Lovecraft e o conto "The Outsider" um marco em sua carreira como escritor de ficção. Além disso, serão apresentados o seu estilo de escrita e algumas opções de tradução baseadas na estratégia cultural de *estrangeirização* de Lawrence Venuti a fim de avaliar se essa estratégia pode alterar a situação de *invisibilidade* do tradutor, isso em oposição a estratégia de *domesticação*, percebida por Venuti como perniciososa.

**Palavras-chave:** Estudos da tradução. Tradução comentada. H.P. Lovecraft. "The Outsider". Lawrence Venuti.



## ABSTRACT

This work aims to propose a translation with commentary into Brazilian Portuguese of the short story *The Outsider*, which is part of weird genre, by the American writer Howard Phillips Lovecraft (1890-1937). Besides preparing the ground for science fiction, the author also encouraged a renew in horror genre by using elements other than those related to supernatural what contributed to the establishment of weird fiction as new realm in the American fantastic literature. In Brazil, the amount of translation with commentary of H.P. Lovecraft's work may reveal that, despite his literary relevance, the author still remains marginalized in that field. Therefore, this study proposes a translation with commentary of the aforementioned short story that was written around 1921 but only published in 1999 as part of the book *The Call of Cthulhu and Other Weird Stories*, in Penguin Classics' series. That book is the first revised, corrected, and definitive anthology of Lovecraft's works and that short story represented a milestone in his career as a fiction writer. In addition, his writing style and some translation options based on Lawrence Venuti's cultural strategy of foreignization will be presented to assess if that strategy could change the translator's *invisibility* situation, in opposition to the cultural strategy of domestication, which is perceived by Venuti as pernicious.

**Keywords:** Translation studies. Commented translation. H.P. Lovecraft. *The Outsider*. Lawrence Venuti.

## LISTA DE TABELAS

Tabela 1	– Alinhamento <i>Source Language</i> (EN-US) e <i>Target Language</i> (PT-BR) .....	59
Tabela 2	– Notas de fim de texto extraídas de <i>The Call of Cthulhu and Other Weird Stories</i> (LOVECRAFT, 1999, p. 374) .....	66
Tabela 3	– Nota de fim de texto extra .....	67
Tabela 4	– Epígrafe .....	68
Tabela 5	– Segmento 2, Parágrafo 1 .....	70
Tabela 6	– Parágrafo 3, sons iguais ou semelhantes .....	71
Tabela 7	– Segmentos 5 e 6, Parágrafo 18 .....	72
Tabela 8	– Segmento 1, Parágrafo 12 .....	72
Tabela 9	– Segmento 4, Parágrafo 13 .....	73
Tabela 10	– Parágrafo 16 .....	73
Tabela 11	– Parágrafo 17 .....	74
Tabela 12	– Segmento 1, Parágrafo 1 .....	74
Tabela 13	– Segmentos 1, 3 e 4, Parágrafo 1 .....	75
Tabela 14	– Segmento 1, Parágrafo 2 .....	75
Tabela 15	– Segmentos 1 e 6, Parágrafo 3, Berenice (1903), de Allan Poe .....	76
Tabela 16	– Parágrafo 5 .....	77
Tabela 17	– Parágrafo 11 .....	78
Tabela 18	– Parágrafo 19 .....	80

## SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	10
2	H. P. LOVECRAFT: CONTEXTO HISTÓRICO E O CONTO “THE OUTSIDER” .....	13
2.1	Breve biografia de H.P. Lovecraft.....	13
2.2	O conto “The Outsider” .....	20
2.2.1	<i>Temática e enredo</i> .....	22
2.3	Literatura fantástica e conceito <i>weird</i> .....	26
2.4	A Era das <i>Pulp Magazines</i> .....	40
2.4.1	<i>Sobre a revista especializada “Weird Tales”</i> .....	44
3	TRADUÇÃO E TEORIA: QUESTÕES METODOLÓGICAS.....	49
3.1	A dicotomia “domesticação” vs. “estrangeirização” .....	30
3.2	A invisibilidade na tradução.....	56
4	TRADUÇÃO COMENTADA.....	59
4.1	Tradução de “The Outsider” .....	59
4.2	Sobre a tradução de “The Outsider” .....	67
4.2.1	<i>Aspectos lexicais e poéticos</i> .....	68
4.2.2	<i>Aspectos sintáticos e pontuação</i> .....	74
5	CONCLUSÃO.....	82
	REFERÊNCIAS.....	85

## 1 INTRODUÇÃO

Esta pesquisa apresenta uma tradução comentada do conto “The Outsider”, do escritor estadunidense Howard Phillips Lovecraft (1890–1937). A edição escolhida para análise é de 1999, publicada pela Penguin Books de Nova York, e reúne a primeira antologia corrigida e revisada de parte da obra de H.P. Lovecraft considerada *weird*, conceito que será abordado na seção 2.2 desta dissertação. Essa edição intitulada *The Call of Cthulhu and Other Weird Stories* da série Penguin Classics contribuiu diretamente para que Lovecraft, doravante H.P.L., deixasse de ser um escritor marginalizado e ocupasse, segundo Joshi (2013), um lugar no cânone da literatura norte-americana ao lado de outros autores renomados, a citar Henry James e F. Scott Fitzgerald. A editora Penguin Books lidera o mercado literário mundial com edições de obras clássicas acompanhadas de paratextos elaborados por acadêmicos especialistas em suas áreas de estudo, o que agregou, na época do lançamento da edição supracitada, mais credibilidade e visibilidade ao trabalho de H.P.L., motivo que também influenciou a escolha dessa edição para pesquisa.

H.P.L utiliza o medo que habita todos os seres vivos, sendo na natureza um mecanismo essencial para a autoproteção e sobrevivência das espécies, como ferramenta de aniquilação dos seus personagens. Na literatura fantástica, o medo alimentou a ficção de horror com enredos que, segundo o pesquisador Joshi (2007), nasceram no sobrenatural como produto de crenças religiosas e folclóricas, evoluindo com o passar dos séculos para um viés gótico, urbano e cósmico. H.P.L é o primeiro escritor a utilizar essa emoção com elementos que não remetem ao sobrenatural e a explorar o medo do desconhecido, o horror cósmico, cuja descoberta causa sofrimento e, como dito anteriormente, a completa destruição dos envolvidos em suas tramas.

O conto “The Outsider” descreve, portanto, a busca incessante do personagem protagonista por autoconhecimento, contudo, ao final da narrativa, isso se revelará como sendo a causa primeira e última da sua angústia. A jornada inicia em um submundo macabro e termina em um lugar inóspito, o mundo dos vivos, onde o personagem conjectura sobre a sensação de não pertencimento, lançando a hipótese de ser um antepassado preso no limiar que o separa da vida e da morte. Na tentativa fracassada de retorno ao submundo, ele decide perambular escondido nas sombras diurnas ou sob o luar na companhia de seres demoníacos. Como não há especificação de nomes ou datas durante a descrição desses eventos, permanecem desconhecidas as informações referentes aos lugares, ao personagem protagonista e ao tempo cronológico da narrativa. Entretanto, as estruturas sintáticas utilizadas pelo autor constroem um estilo de escrita que privilegia, entre outros elementos, o uso de adjetivos em sequência, de

figuras de linguagem tais como anáfora, assonância e aliteração, sentenças invertidas, advérbios e repetição de palavras de ligação. Assim, análises e comentários nesta pesquisa versarão especialmente sobre essas ocorrências.

A edição *The Call of Cthulhu and Other Weird Stories*, onde o conto foi publicado, reúne de forma sistemática três aspectos relevantes que servem, a meu ver, como suporte extra para a tarefa de tradução comentada: primeiro, proporciona um resgate histórico da obra *weird* do escritor H.P.L por meio da compilação de 18 contos nessa temática, depois de mais de meio século de apagamento desse escritor; segundo, fortalece a imagem de H.P.L. como um escritor visionário na literatura de horror do início do século XX, que agrega elementos típicos do horror sobrenatural e do horror gótico no desenvolvimento do subgênero horror cósmico; e, por fim, condensa vários paratextos diversos tais como dados bibliográficos na parte da introdução, um conjunto de referências primária e secundária para aprofundamento da bibliografia acerca da trajetória profissional e recepção dos textos compilados, além de notas de fim de texto seguidas por dados historiográficos sobre cada conto contido nesta edição, desde a sua idealização e / ou estilo de escrita até a sua publicação.

Em relação aos textos ditos *weird*, eles se tornaram parte de um gênero a partir de sua popularização clandestina em revistas de baixo custo conhecidas como *pulp magazines*, revistas populares de reputação duvidosa, cujo histórico será abordado na seção 2.2. Isso pode ter contribuído para um efeito reverso no meio acadêmico em geral, no que diz respeito à aceitação desses textos como gênero ou até mesmo como texto literário. Qualquer trabalho que, porventura, soasse *weird* era rejeitado pela academia e críticos literários. De acordo com Joshi (2003), a maioria desses textos foram analisados por muitos anos apenas por não acadêmicos na obscuridade, ou seja, leitores assíduos que se tornaram fãs desse tipo de narrativa que era encontrada somente nas *pulps*. Ainda segundo Joshi, não é possível determinar quando o movimento *weird* começou a ganhar forma, mas há indícios de que ele tenha começado nos Estados Unidos e depois tenha surgido na Inglaterra com menor intensidade. No Brasil, não há indícios da existência de uma tradição *weird* que tenha acompanhado os Estados Unidos ou a Inglaterra, nem mesmo nos dias atuais com a mesma intensidade como ocorreu nos Estados Unidos nas décadas de 1940 a 1950.

Em relação a esta pesquisa em si, o texto-fonte encontra-se disponível em domínio público o que facilitou sua tradução completa para o português do Brasil, bem como os comentários acerca da atividade de tradução. Cabe dizer que, apesar de haver traduções do conto “The Outsider” no mercado tais como “O intruso” (2015) e “O Forasteiro” (2018), dentre outras, em geral, há poucos trabalhos acadêmicos relacionados ao processo de tradução

comentada da obra de H.P.L., bem como desse conto específico voltado para a temática *weird*. Os comentários realizados durante o processo de tradução utilizam o texto-fonte como ponto inicial de análise, sendo apresentadas de forma específica algumas opções de tradução baseadas na estratégia cultural de *estrangeirização* do teórico Lawrence Venuti. O objetivo é avaliar a aplicabilidade prática desta estratégia quando em oposição à estratégia cultural de *domesticação* que, segundo Venuti, contribuiria negativamente para a *invisibilidade* do tradutor na cultura-alvo.

As seções seguintes abordam de maneira geral e específica a literatura *weird* e seus desdobramentos a partir da obra de H.P.L. com ênfase na tarefa de tradução comentada, estando assim dispostas: **2 H.P. LOVECRAFT: CONTEXTO HISTÓRICO E CONTO**, apresenta o escritor H.P.L. e aborda de forma breve o histórico da literatura fantástica em que esse escritor está inserido até a definição do gênero *weird*, considerando não apenas o período econômico em que esse gênero se desenvolve e se expande por meio das revistas especializadas, mas também o seu impacto no conceito de literatura de massa e na literatura propriamente dita; **3 TRADUÇÃO E TEORIA: QUESTÕES METODOLÓGICAS**, introduz alguns questionamentos sobre a prática tradutória e apresenta teorias / estudos relevantes para a tarefa de tradução comentada nesta pesquisa com ênfase na dicotomia de Lawrence Venuti que trata das estratégias culturais de *domesticação* e *estrangeirização*; **4 TRADUÇÃO COMENTADA**, apresenta a tradução em sua íntegra em alinhamento com o texto-fonte e analisa segmentos dessa tradução com base na estratégia cultural de *estrangeirização* de Venuti; **5 CONCLUSÃO**, destaca alguns apontamentos sobre o processo de tradução do estilo de escrita de H.P.L. a partir da dicotomia de Venuti, tendo em vista a sua aplicabilidade prática, além de considerar as implicações que a tradução do gênero *weird* pode acarretar na prática tradutória, o que conclui o presente trabalho.

## 2 H.P. LOVECRAFT: CONTEXTO HISTÓRICO LITERÁRIO E O CONTO “THE OUTSIDER”

A formação literária do escritor estadunidense H.P. Lovecraft tem como base a literatura clássica grega, a Literatura Fantástica com ênfase nas narrativas góticas americanas e européias, bem como alguns livros de magia / ocultismo (SHREFFLER, 1977). A princípio será apresentada uma breve biografia de Lovecraft seguida pela apresentação da temática e do enredo do conto “The Outsider”, classificado como *weird*. Em seguida, será feito um recorte histórico da Literatura Fantástica a fim de localizar e diferenciar o gênero *weird*, adotado por esse escritor e alvo desta pesquisa, de outros gêneros similares. Ao final, será feito outro recorte histórico que abrange o surgimento e desenvolvimento das *Pulps* nos Estados Unidos durante as décadas de 1920 a 1940, tendo em vista a importância desse mercado para a popularização do *weird* como literatura de massa. O objetivo desta seção é, portanto, situar o autor em seu contexto histórico e social até a escrita do conto retrocitado, levando-se em consideração aspectos que podem ter contribuído de forma direta ou indireta para o amadurecimento daquele em relação às suas técnicas de narrativa.

### 2.1 Breve biografia de H.P. Lovecraft

Howard Phillips Lovecraft nasceu em 20 de agosto de 1890 na cidade de Providence, estado de Rhode Island, Estados Unidos. Devido à profissão do pai, Winfield Scott Lovecraft (1853 – 1898), que trabalhava como fornecedor, os primeiros três anos de vida de H.P. Lovecraft, doravante H.P.L., são marcados por residências temporárias na cidade de Boston e pelo surgimento de uma doença misteriosa que incapacitaria o seu pai em curto prazo. Essa doença causou o retorno da família a Providence onde receberam apoio financeiro e psicológico necessários por parte da família da mãe do escritor, Sarah Susan Phillips (1857-1921).

Em 1893, em meio a surtos violentos, Winfield sofre um colapso nervoso seguido de internação forçada no sanatório Butler Hospital onde permaneceu até falecer em 1898. Sobre o falecimento de Winfield, Joshi (2001) afirma que apesar da informação registrada no atestado de óbito indicar que a causa do falecimento seria uma parésia generalizada, há fortes indícios de que Winfield sofresse de sífilis em estágio avançado (ver M. Eileen McNamara, M.D., ‘Winfield Scott Lovecraft’s Final Illness’, *Lovecraft Studies*, edição 24, 1991, pp. 15–17). Ainda segundo Joshi, na época desse evento, o termo *parésia generalizada* era um termo geral

associado à uma série de enfermidades e que apenas a partir de 1911 começa a ser associado também à sífilis.

De acordo com dados biográficos, não há indícios de que H.P.L. tenha visitado o pai no hospital, nem que a família materna tenha compartilhado com ele informações a respeito da saúde do pai, o que pode ter contribuído para a escassez de recordações da figura paterna. Nos anos seguintes, H.P.L. permanecerá aos cuidados da mãe, das tias Lillian Delora Phillips (1856-1932) e Annie Emeline Phillips (1866-1941), e dos avós maternos Whipple Van Buren Phillips (1833-1904) e Robie Alzada Place Phillips (1827-1896), pessoas que irão garantir ao escritor uma infância feliz, superprotegida e abastada.

Apesar da infância representar um período memorável para H.P.L., grande parte da sua obra de ficção foi inspirada a partir de sonhos, em sua maioria pesadelos, provenientes desse mesmo período. Muitos desses sonhos podem ter sido estimulados tanto pela a exposição a textos de horror lidos pelo avô, quanto pela perda da avó materna em 26 de janeiro de 1896. Esse último evento abalou a família intensamente e permaneceu como um tormento para o escritor que mesmo depois de 20 anos do ocorrido relatou:

[...] a morte da minha avó envolveu a todos em uma melancolia da qual nunca conseguimos nos desvencilhar totalmente. O traje escuro da minha mãe e das minhas tias me aterrorizava e me repugnava de tal forma que prendia com alfinetes e de forma clandestina pedaços de pano claro ou papel nas suas saias, para mero alívio. Elas tinham que examinar cuidadosamente as suas roupas antes de receber visitas ou sair!<sup>1</sup> (JOSHI, 2001, p. 19, tradução minha)

[...] Comecei a ter pesadelos cuja descrição era aterradora, pessoas com coisas que intitulei de "night-gaunts" — uma palavra composta que inventei. Costumava desenhá-los ao acordar (talvez essas imagens tenham se originado a partir de uma edição de luxo do "Paraíso Perdido" com ilustrações feitas por Doré, que descobri um dia na sala de estar). [...] Faz 15 anos - sim, mais - desde que vi um 'night-gaunt', e mesmo agora, quando meio sonolento e divagando em meio a uma infinidade de memórias da infância, sinto uma sensação de medo... & instintivamente me esforço para permanecer acordado. Essa era a minha súplica pessoal em 1896 - toda noite - ficar acordado e afastar os *night-gaunts*!<sup>2</sup> (JOSHI, 2001, p. 19, grifo do autor, tradução minha)

---

<sup>1</sup> [...] the death of my grandmother plunged the household into a gloom from which it never fully recovered. The black attire of my mother & aunts terrified & repelled me to such an extent that I would surreptitiously pin bits of bright cloth or paper to their skirts for sheer relief. They had to make a careful survey of their attire before receiving callers or going out!

<sup>2</sup> [...] I began to have nightmares of the most hideous description, people with things which I called 'night-gaunts'—a compound word of my own coinage. I used to draw them after waking (perhaps the idea of these figures came from an edition de luxe of Paradise Lost with illustrations by Doré, which I discovered one day in the east parlor). [...] It is fully fifteen years—aye, more—since I have seen a 'night-gaunt', but even now, when half asleep & drifting vaguely along over a sea of childhood thoughts, I feel a thrill of fear... & instinctively struggle to keep awake. That was my own prayer back in '96—each night—to keep awake & ward off the night-gaunts!



Nesse período, o avô materno segue com o estímulo à leitura trazendo livros de suas viagens e abrindo a biblioteca da mansão repleta de clássicos, sem deixar de garantir uma educação formal e personalizada por meio da contratação de tutores particulares em uma época que a educação ainda não era compulsória nos EUA (JOSHI, 2001). Dessa forma, aos três anos H.P.L. conseguia recitar poemas, aos cinco já tinha lido os contos dos Irmãos Grimm e *As Mil e uma Noites* e, por volta dos sete, escreveu a sua primeira ficção intitulada “The Noble Eavesdropper”, única narrativa produzida antes de ler Allan Poe – um dos seus maiores influenciadores (JOSHI, 2001). Pode-se afirmar, portanto, que Whipple Phillips muito contribuiu para o desenvolvimento precoce das habilidades do neto, além de cumprir o papel de pai com sucesso, o que marcou H.P.L. profundamente.

Em 1904, Whipple Phillips falece e, com isso, uma instabilidade financeira acomete família. Essa instabilidade financeira é algo que H.P.L. não conseguirá reverter em vida, mesmo com trabalho intenso e constante. H.P.L. passa a morar com a mãe em um imóvel pequeno e muito diferente da mansão que estava acostumado porque a herança deixada pelo avô não garantia a manutenção da família e do imóvel localizado na 454 Angell Street, área nobre, logo, eles precisaram se readaptar em um novo endereço, 598 Angell Street (JOSHI, 2001). Segundo o acadêmico Joshi (2001), esse evento pode ter sido para o escritor um dos acontecimentos mais traumáticos antes da perda da mãe em 1921.

Com a mudança de endereço, Sarah Phillips ainda abalada pelas perdas familiares desenvolve um estado depressivo que culmina em um colapso nervoso em 1919, sendo internada no mesmo sanatório onde o marido tinha permanecido. Em 24 de maio de 1921, ela falece em decorrência de uma operação malsucedida na vesícula biliar (LOVECRAFT, 1999; JOSHI, 2013). Novamente, não há dados que confirmem que H.P.L. tenha visitado a mãe enquanto ela esteve internada, mas há indícios que, desde o falecimento da mãe, H.P.L. passa a evitar hospitais.

Entre os anos de 1919 e 1921, H.P.L. produziu diversas poesias e ensaios, seus principais modos de expressão até 1922. Entretanto, a produção de ficção se manteve baixa porque além das suas habilidades na escrita de contos estarem em desenvolvimento, ele perde a mãe. Outros fatores também podem ter influenciado a sua baixa produção, tais como a constante melancolia e a baixa autoestima associados com a precária situação financeira. Dentre os contos que foram escritos nesse período estão “The Statement of Randolph Carter” (1920), “Celephaïs” (1922), “The Picture in the House” (1921), “The Cats of Ulthar” (1920) e “The Outsider” (1926), sendo este último o primeiro a ser publicado em uma revista especializada fora das *fanzines* de circulação restrita. Nesse período, o escritor produz para o seu próprio

jornal informal *The Conservative* (1915 - 1923) e para outros, tonando-se editor oficial da *United Amateur Press Association* (UAPA) entre os anos de 1920 a 1922 e de 1924 - 1925 (LOVECRAFT, 1999).

O conto preferido de H.P.L., “The Statement of Randolph Carter”, provém de uma descrição quase literal de um sonho no início de dezembro de 1919 e fez bastante sucesso entre os leitores das histórias de terror. Esse conto aparece pela primeira vez em maio de 1920 na revista amadora *The Vagrant*, de William Paul Cook. A narrativa inicia com um testemunho cheio de falhas e lapsos de memórias que, segundo Joshi (2013), fazem com que as informações topográficas se tornem irrelevantes visto que o próprio personagem estaria em um sonho. Após terminar esse conto, ainda no início de 1920, H.P.L. inicia um projeto que marca uma mudança na sua carreira em termos de foco estético na sua escrita que passa da poesia e ensaios para a ficção. O conto “The Outsider” é um dos produtos desse projeto e um dos primeiros contos a ser publicado em uma revista especializada profissional. Esse conto efetiva a carreira literária do autor como escritor de ficção, porém ainda sob forte influência da obra de Allan Poe, fato que foi observado no conto “The Tomb” de 1917, além disso nenhuma dessas histórias continha mais de 6.000 palavras (LOVECRAFT, 1999; JOSHI, 2013).

Outras produções, a citar “The Horror at Red Hook”, “New-England Fallen” e “On the Creation of Niggers”, levantam questões relacionadas as atitudes xenofóbicas e racistas de H.P.L em relação aos grupos raciais minoritários e imigrantes em geral no início da década de 20. Por meio de cartas endereçadas às tias e poemas que não foram publicados, mas que provavelmente circularam no meio familiar, o autor manifestou sua insatisfação com o crescente número de imigrantes, judeus e negros. Aos 15 anos, ele já possuía uma visão definida sobre raça e manifestava um comportamento antissemita em suas atitudes que podem ter sido influenciadas pelo ambiente em que esteve inserido durante a sua infância. Segundo Joshi (2001), as cartas mais preconceituosas foram escritas na década de 1920 e endereçadas a sua tia Lilian, que provavelmente compartilhava da mesma opinião, assim como a maior parte dos membros da sua família. Em uma dessas ocasiões, H.P.L. descreve sua insatisfação com a quantidade de judeus na Hope Street High School em 1904:

Mas o Hope Street está próximo o suficiente do “North End” [bairro de Boston onde os imigrantes moravam] para ter uma presença judaica considerável. Foi lá que formei a minha aversão permanente aos semitas. Nas aulas, eram brilhantes - matematicamente e estrategicamente brilhantes - mas os seus ideais eram sórdidos e o seu comportamento grosseiro. Muitos dias antes mesmo de frequentar esse lugar, já

tinha ganhado a fama de antissemita <sup>3</sup> (JOSHI, 2001, p. 55, grifo do autor, tradução minha).

Paradoxalmente, em 1924, H.P.L. casa com Sônia Haft Greene (1883-1972) que reunia todos os elementos dos quais sempre teve aversão. Além de imigrante e judia, ela era cerca de 7 anos mais velha, viúva do segundo casamento com uma filha. Ambos se encontraram primeira vez em 1921 em uma convenção de jornalismo amador dois meses depois do falecimento da mãe do escritor. Apesar da família de H.P.L. não aprovar o relacionamento, o casamento ocorreu e o casal foi morar em Nova Iorque, lugar onde o escritor teve um choque cultural intenso, visto que em 1924

[...] Longe de ser a maior cidade do país, os seus cinco distritos totalizavam (em 1926) uma população de 5.924.138,00, sendo Manhattan com 1.752.018,00 e Brooklyn com 2.308.631,00 (até então os maiores bairros, tanto em tamanho como em população). Cerca de 1.700.000,00 eram de origem Judaica, enquanto os cerca de 250.000,00 eram americanos descendentes de africanos que já estavam se concentrando no Harlem (a partir da 125th Street até a 151st Street ao norte e 96th Street em direção ao norte, considerando o lado leste de Manhattan) devido ao intenso preconceito que impedia essas pessoas de ocuparem muitas outras áreas da cidade <sup>4</sup> (JOSHI, 2013, p. 693, tradução minha).

Sônia acreditava que poderia “curar” o preconceito de H.P.L, uma vez que estavam morando em Nova Iorque, uma cidade cuja diversidade cultural estava aumentando. Para Sônia o contato direto com diversas culturas poderia amenizar as emoções do seu amado esposo. Entretanto, um de seus mais célebres relatos demonstram que essa tarefa era árdua

Embora, certa vez, ele tenha dito que amava Nova Iorque e daqui em diante esse lugar seria como a sua "segunda casa", logo percebi que ele não só odiava essa cidade como também toda a sua "horda de estrangeiros". Quando me posicionava e afirmava que também fazia parte desse grupo, ele me dizia que eu "já não pertencia a estes mestiços". "Agora você é a Sra. H.P. Lovecraft da 598 Angell St ... Providence, Rhode Island!" <sup>5</sup> (JOSHI, 2001, p. 222, grifo do autor, tradução minha).

---

<sup>3</sup> But Hope Street is near enough to the ‘North End’ to have a considerable Jewish attendance. It was there that I formed my ineradicable aversion to the Semitic race. The Jews were brilliant in their classes — calculatingly and schemingly brilliant — but their ideals were sordid and their manners coarse. I became rather well known as an anti-Semite before I had been at Hope Street many days.

<sup>4</sup> [...] Far and away the largest city in the country, its five boroughs totalled (in 1926) 5,924,138 in population, of which Manhattan had 1,752,018 and Brooklyn (then and now the largest of the boroughs both in size and in population) had 2,308,631. A remarkable 1,700,000 were of Jewish origin, while the nearly 250,000 African Americans were already concentrating in Harlem (extending from 125th to 151st Streets on the west side and 96th Street northward on the east side of Manhattan) because of the severe prejudice that prevented their occupying many other areas of the city.

<sup>5</sup> Although he once said he loved New York and that henceforth it would be his ‘adopted state’, I soon learned that he hated it and all its ‘alien hordes’. When I protested that I too was one of them, he’d tell me I ‘no longer belonged to these mongrels’. ‘You are now Mrs. H. P. Lovecraft of 598 Angell St...Providence, Rhode Island!’

Pouco depois do casamento, me disse que sempre que estivéssemos em um grupo de pessoas, agradeceria se a maioria fosse "ariana" <sup>6</sup> (JOSHI, 2001, p. 222, grifo do autor, tradução minha).

Sônia nunca residiu na 598 Angell Street e apenas visitou Providence poucas vezes, mas aos olhos de H.P.L, ela preenchia o requerimento que considerava essencial para um estrangeiro que seria a assimilação da cultura americana, bem como o fizeram outros judeus como Samuel Loveman (1887-1976), um amigo pelo qual nutria um grande apreço. Samuel Loveman foi apresentado em 1922 por Sônia como parte do objetivo de “curá-lo” do preconceito contra os judeus, pois ela acreditava, como especificado antes, que com o convívio as inclinações negativas poderiam desaparecer. Apesar desse esforço, ela relata que

Infelizmente, muitas vezes, julgamos um povo pelo caráter dos primeiros que encontramos. Mas H. P. me assegurou que estava relativamente "curado"; uma vez que eu estava tão bem adaptada ao estilo de vida americano e ao cenário nacional e, por isso, tinha certeza de que o nosso casamento seria um sucesso. Mas infelizmente (e aqui devo falar de algo que nunca pretendi tornar público), sempre que se deparava com multidões - no metrô, ou, durante o horário de pico, nas calçadas da Broadway, ou multidões em geral, aonde quer que as encontrassem, geralmente compostas de trabalhadores de grupos raciais minoritários — ele se enfurecia <sup>7</sup> (JOSHI, 2001, p. 222, grifo do autor, tradução minha).

Samuel Loveman torna-se um dos amigos mais próximos de H.P.L e a amizade perdura mesmo com o fim do casamento deste com Sônia e mesmo depois do retorno do escritor à Providence. Tanto o conto "The Statement of Randolph Carter" como o personagem “Nyarlathotep” foram inspirados em sonhos em que o amigo, Loveman, aparecia ou tinha alguma influência.

H.P.L. nunca terminou o ensino médio e, por isso, conseguir uma vaga na Brown University era algo inimaginável, situação que o incomodava e o envergonhava, não raro evitava falar sobre o assunto. Apesar da falta de formação acadêmica formal, H.P.L. é considerado um dos maiores autodidatas da história moderna. Joshi (2001) afirma que o escritor continuou a rever sua visão de mundo a partir do conhecimento acumulado por anos até os seus últimos anos de vida. Joshi (2014) acrescenta ainda que, até o momento não há registro de nenhum outro autor ou autora que tenha escrito mais cartas do que H.P.L., levando-se em

---

<sup>6</sup> Soon after we were married he told me that whenever we have company he would appreciate it if there were “Aryans” in the majority

<sup>7</sup> Unfortunately, one often judges a whole people by the character of the first ones he meets. But H. P. assured me that he was quite ‘cured’; that since I was so well assimilated into the American way of life and the American scene he felt sure our marriage would be a success. But unfortunately (and here I must speak of something I never intended to have publicly known), whenever he would meet crowds of people—in the subway, or, at the noon hour, on the sidewalks in Broadway, or crowds, wherever he happened to find them, and these were usually the workers of minority races — he would become livid with anger and rage.

consideração todo o século 20 e a história literária. Estima-se que ele tenha escrito cerca de 100.000,00 cartas, das quais apenas 10.000 tenham sido conservadas até os dias atuais.

Em suas cartas havia muitas informações específicas sobre os seus textos e sua vida pessoal como, por exemplo, detalhes sobre a sua infância ter sido solitária e que as crianças que conhecia não gostavam dele e que ele também não gostava delas, permanecendo, na maioria das vezes, rodeado por adultos. Muitas das suas atividades – leitura, escrita, trabalho científico, prática de música e até idas ao teatro – eram essencialmente, ou exclusivamente, solitárias, visto que não sentia afinidade com as crianças e se sentia bastante entediado com os adultos (JOSHI, 2001).

Os últimos anos de H.P.L. são marcados pela rejeição dos seus melhores trabalhos, aumento de sua baixa autoestima e privações causadas pela crescente pobreza. Seus trabalhos em grande parte de *ghostwriter*<sup>8</sup> eram mal pagos e geralmente bem abaixo do esperado na entrega do produto final (JOSHI, 2013). H.P.L. se recusava a procurar outros tipos de emprego, ou desempenhar qualquer função que não estivesse no seu nível, percebia a escrita como forma de expressar sua arte. Essa postura pode ter contribuído para o seu estado de pobreza extrema que nos meses antes do seu falecimento era descrita da seguinte maneira:

[...] Lovecraft era capaz de se alimentar com 30 centavos de dólar por dia ou dois dólares e dez centavos de dólar por semana; assim descrevera alguns meses antes para Willis Conover, caso o que restou da sua herança não complementasse (minimamente) a renda proveniente da revisão de texto (esporádica) e de ficção original (quase inexistente, salvo alguns acidentes como as vendas da Astounding), "eu não estaria comendo muito." [72] Entretanto, a realidade crua da questão é que Lovecraft não estava se alimentando bem, e que grande parte de sua dieta era realmente de alta gordura (queijo, sorvete, bolo, torta). August Derleth sustentou que a ideia de Lovecraft ter morrido de fome seria um "mito"; mas é evidente que a sua má alimentação contribuiu significativamente para a sua morte precoce<sup>9</sup> (JOSHI, 2013, p. 1377, grifo do autor, tradução minha).

Enquanto H.P.L. consolidava o início da sua carreira como escritor de ficção literária, desenvolvendo o seu próprio estilo de escrita agora mais elaborado com forte apoio dos seus leitores, *fantasy fandom*, e do jornalismo amador, a doença atingia o seu estágio terminal, situação que se agravava enquanto ele permanecia trabalhando. Uma das últimas produções do

<sup>8</sup> Escritor que não recebe créditos dos trabalhos que produz.

<sup>9</sup> [...] Lovecraft could eat on 30 ¢ a day or \$ 2.10 a week; as Lovecraft had written some months earlier to Willis Conover, if the remnants of his inheritance didn't help to augment (minimally) the income from revision (sporadic) and original fiction (nearly non-existent except from accidents like the Astounding sales), "I wouldn't be eating very much." [ 72] But the brute fact of the matter is that Lovecraft was not eating very much, and that much of his diet was indeed high-fat (cheese, ice-cream, cake, pie). August Derleth maintained that it is a "myth" that Lovecraft died of starvation; but clearly his poor diet contributed significantly to his early death.

autor foi o conto “The Shadow Out of Time” publicado na revista *Weird Tales*, edição de dezembro de 1936, como parte do *Cthulhu Mythos* [universo ficcional criado por H.L.P.].

Acometido por dores intensas, H.P.L. padece no dia 10 de março de 1937 no Jane Brown Hospital, em Providence, devido ao progresso rápido e descontrolado de um câncer de intestino que, nas palavras do pesquisador Joshi (LOVECRAFT, 1999), impossibilitou qualquer tratamento. Aos 47 anos, ele deixou uma vasta produção literária, uma tradição *weird* em aprimoramento, mas não deixa nenhum livro publicado com o seu nome. Apesar de possuir traços de misantropia em sua personalidade, tinha uma habilidade extraordinária para fazer amizades e mantê-las. Acredita-se que nos últimos anos de vida, tenha começado a desenvolver um pouco mais de humanidade, como resultado do amadurecimento que o choque cultural experienciado em Nova York e das novas amizades tinha provocados, mas não há provas concretas ou relatos que reforcem essa ideia.

Através dos esforços de admiradores como August Derleth e Donald Wandrei, também amigos de longa data, pessoas que nunca encontrou fisicamente, mas cuja amizade foi fortalecida por meio cartas, a sua obra foi mantida e, por fim, reconhecida anos depois pela *Library of America*, por meio da publicação de *Lovecraft: Tales* em 2005 (LOVECRAFT, 1999).

Na subseção seguinte, será disposto o enredo do conto “The Outsider” bem como a discussão sobre alguns elementos contidos no texto que podem caracterizá-lo como pertencente à Literatura fantástica, gênero *weird*. Muitos desses elementos e nuances do texto em si foram relevantes para a reflexão que antecedeu o processo tradutório disponível na seção 4.

## 2.2 O conto “The Outsider”

O conto “The Outsider” marca o início da carreira de H.P.L. como escritor profissional de ficção em um ambiente diferente das *fanzines*<sup>10</sup> e inaugura a narrativa *weird* lovecraftiana, inicialmente, nos moldes de Allan Poe. A publicação desse conto ocorreria na primeira edição da *fanzine The Recluse*, de W. Paul Cook, mas H.P.L. persuadiu Cook a publicar o texto na revista especializada *Weird Tales* (JOSHI, 2013), edição de abril de 1926, Vol. 7, n4, pp. 449-453. Isso fez com que o trabalho do escritor ganhasse notoriedade e popularidade, tanto que, mesmo depois do seu falecimento prematuro em 1937, os seus textos continuaram contribuindo para a manutenção financeira dessa *pulp*.

---

<sup>10</sup> Revistas amadoras voltadas para um público específico com divulgação limitada e produzidas, inicialmente, por fãs de ficção científica (BOOKER, 2015). Termo criado por Russ Chauvenet em oposição à “prozine” em 1940.

De acordo com Joshi (2014), o conto pode ter sido escrito entre 28 de fevereiro e 23 de abril de 1921. Essa hipótese é reforçada por uma carta enviada por H.P.L. a Reinhart Kleiner em que afirma (grifo do autor): “Recentemente tenho melhorado um novo estilo – que se utiliza tanto do sofrimento / empatia como do horror. ‘The Quest of Iranon’ é o melhor que consegui produzir até o momento.”<sup>11</sup> (JOSHI, 2014). Apesar de não citar o conto “The Outsider”, Joshi (2014) ressalta que esse texto é o único, nesse período, a seguir o estilo *pathos*<sup>12</sup>-horror, logo, é possível que ele tenha sido escrito de forma experimental no mesmo período ou depois de “The Quest of Iranon” que foi publicado apenas em 1935, edição de julho-agosto da revista *The Galleon*, Vol.1, n5, pp. 12-20, antes de “The Other Gods”, publicado em 1933, edição de novembro da revista *The Fantasy Fan*, Vol. 1, n3, pp. 35-38. Esses três contos compartilham alguns elementos entre si no enredo e na forma de narração, algo que não será abordado aqui, no âmbito dessa pesquisa, mas que é uma informação relevante para situar o conto em seu tempo.

Na data de sua publicação, o conto dividiu opiniões. Ora eram críticas intensas com acusações de imitação, ora eram elogios a sua atmosfera enigmática. Apesar da recepção dividida, o conto foi bem-sucedido e aclamado pelos leitores da *pulp* WT. Infelizmente, Joshi (2013) observa que o manuscrito original que tornou possível essa publicação não foi conservado até os dias atuais, ocorrendo o mesmo com outros textos marcantes, a citar “The Alchemist” (1916), “The Tomb” (1922), “The Polaris” (1920), “The Temple” (1925), “The Street” (1920), “The Moon-Bog” (1926), “The Music of Erich Zann” (1922), “Hypnos” (1923), “The Rats in the Walls” (1924), “The Unnamable” (1925) e “The Shunned House” (1937).

Com relação ao enredo, este é considerado por alguns um trabalho original onírico ou, até mesmo, um texto representativo da vida e pensamento de H.P.L., porém existem alguns aspectos importantes que podem refutar essas crenças. Alguns críticos afirmam, por exemplo, que o conto seria produto de um pastiche malfeito baseado em uma das seguintes obras: “Frankenstein” (1818) de Mary Shelley (1797–1851), “William Wilson” (1839) e “Berenice” (1835) de Allan Poe (1809–1849), “The Birthday of the Infanta” (1891) de Oscar Wilde (1854–1900), “Fragments from the Journal of a Solitary Man” (1876) de Nathaniel Hawthorne (1804

<sup>11</sup> I am picking up a new style lately – running to pathos as well as horror. The best thing I have yet done is ‘The Quest of Iranon’.

<sup>12</sup> O E-dicionário de Termos Literários de Carlos Ceia define *Pathos* como palavra de origem grega (*phatos*), “com o significado de sentimento, de sofrimento. Dele originou-se o termo patético, empregado, nos dias atuais, em sentido mais pejorativo. Em termos de retórica, ele pode persuadir por meio do uso de emoções fortes positivas ou negativas.” Fonte: CEIA, Carlos. E-dicionário de termos literários. Disponível em: [www.fcsh.unl.pt](http://www.fcsh.unl.pt). Acesso em: 29 ago. 2020.

– 1864) e “The Man in the Mirror” (1916) de Lillian B. Hunt (JOSHI, 2013). Esses críticos se baseiam na semelhança extrema de algumas cenas e no símbolo comum que os une - o espelho. Em contrapartida, outros críticos consideram que o excerto do poema *Eve of St Agnes* (1820) de John Keats (1795 – 1821) não teria sido utilizado de forma aleatória como epígrafe, sinalizando que o texto seria uma produção onírica proveniente do próprio H.P.L., uma vez que grande parte da obra de Lovecraft é proveniente de sonhos (JOSHI, 2013).

A função do espelho, segundo Joshi (2013), seria algo crucial na narrativa durante o processo de autoconhecimento e revelação da identidade do personagem-narrador, o que poderia, por sua vez, reforçar a hipótese de que o texto não seria produto da vida pessoal do escritor, mas o resultado de suas leituras anteriores.

### ***2.2.1 Temática e enredo***

Para H.P.L., o universo funcionaria como uma engrenagem mecânica, sem uma finalidade ou propósito divino específico e o homem seria apenas uma ocorrência acidental, sem importância, também desprovido de propósito. Essa descrença o acompanha durante toda a sua juventude e fase adulta, algo que é refletido na sua ficção - a ocorrência de deuses que não se importam com a humanidade e eventos que poderiam ser encarados como sobrenaturais, mas que são abordados sob a ótica realista. O conto “The Outsider” poderia, portanto, ser analisado como uma paródia a respeito da vida após a morte, uma vez que H.P.L. não acreditava na sobrevivência da alma e o personagem protagonista dessa narrativa termina preso no limiar que o separa da vida e da morte em um estado de resiliência.

O texto constrói um ambiente melancólico e macabro descrito por um personagem misterioso, cujo título do texto faz referência. Existem alguns elementos góticos proeminentes nos ambientes pelos quais esse personagem passa tais como penumbra intensa, castelos, torres, lápides etc., mas esses elementos não possuem um viés sobrenatural, algo que é peculiar ao estilo lovecraftiano, além do estilo se assemelhar ao de Poe. De acordo com Peter Cannon (2016), a influência de Poe nesse conto é reconhecida até mesmo pelo próprio H.P.L. em algumas ocasiões. Cannon identifica como indícios dessa semelhança o modo de abertura do conto com frases cuja ordem sintática está invertida, a manutenção do tom sinistro e, no final, a revelação que ocorre com o uso de uma frase em itálico.

A narrativa inicia e termina por meio de descrições imprecisas, sem dispor sobre informações referentes a lugares, personagens e tempo cronológico. No primeiro parágrafo, a narrativa começa com a descrição de alguém miserável que está em um lugar estranho,



desconhecido e desabitado. Esse ser não possui memória, tampouco reconhece o lugar em que se encontra. O leitor pode ser levado a imaginar que há alguém que narra de forma onisciente a experiência sombria desse ser, tendo em vista que as primeiras frases (grifo nosso) trazem a descrição em terceira pessoa do singular: “Unhappy is **he to whom** the memories of childhood bring only fear and sadness.”. Entretanto, na metade desse mesmo parágrafo, o narrador se revela como sendo o próprio personagem descrito previamente ao adotar referências de primeira pessoa do singular como, por exemplo, nas seguintes passagens (grifo nosso): “Such a lot the gods gave **to me – to me**, the dazed, the disappointed; the barren, the broken.” e “And yet **I am** strangely content, and cling desperately to those sere memories”, o que pode sugerir a existência de um duplo.

O personagem inicia uma reflexão introspectiva sobre o lugar onde vive e sobre a sua própria existência. Não se lembra de ninguém, muito menos da sua aparência, mas conjectura sobre a existência de outros seres que podem ter cuidado dele durante um tempo desconhecido e indeterminado, pois, de outra forma, imagina que não teria sobrevivido naquele ambiente. Não há recordações de vozes humanas, nem mesmo a dele. Apesar dessa situação, ele alimenta a vaga ideia de que ainda é jovem. Ao final dessa reflexão, decide fugir em busca, principalmente, de luz, uma vez que a solidão somada à escuridão se torna insuportável.

A descrição do ambiente e das ações segue na voz do personagem, agora narrador, e não fica claro se a narrativa é ou não uma digressão, ou mesmo um conjunto de memórias. Por meio da descrição, sabe-se que o personagem está em um castelo localizado entre outros castelos e torres no meio de uma floresta tenebrosa. Nesse castelo não há iluminação nem espelhos, porém há alguns animais como aranhas, morcegos e ratos. Também não há luz fora do castelo onde tudo está sempre envolto numa penumbra permanente, situação que o incomoda demasiadamente nos primeiros cinco parágrafos.

Apesar de viver em um ambiente insalubre e cheio de elementos que remetem à morte, o personagem reconhece esse lugar como normal e cotidiano, o que torna a narrativa mais estranha. Nesse lugar há muitos livros cujas imagens parecem-lhe esquisitas quando comparadas a tudo aquilo que encontra no castelo. Além disso, relata uma tentativa anterior de fuga malsucedida pela floresta onde a penumbra era tão intensa que quase o sufocou, fazendo-o retornar. Na nova tentativa de fuga, ele decide escalar uma das torres e opta pela mais alta que ultrapassava inclusive as árvores em direção ao céu infinito. Durante seis parágrafos, o personagem descreve essa agonizante escalada até o topo dessa torre.

Já em uma altura que julga imensurável, o personagem esbarra a cabeça em algo rígido. Ao mover essa barreira, se depara com o chão firme de um terreno cheio de lápides. Isso o

atormenta bastante, mas não o impede de prosseguir. Em seguida, percebe dois tipos de luz, a do luar e a que provém das várias janelas de uma construção familiar abarrotada de pessoas que festejam. Permanece atônito não somente com aquelas luzes, mas também com a alegria das pessoas, e tudo isso o atrai tanto que decide entrar por uma das janelas para compartilhar desse momento único e especial. Infelizmente, no instante da sua entrada, algo inesperado acontece e assombra a multidão que foge em desespero enquanto o personagem permanece no salão aterrorizado e imobilizado pelo medo do que poderia estar à espreita.

Ao tentar examinar o ambiente, percebe a presença de algo em um dos compartimentos. Apesar da dificuldade em enxergar, consegue descrever a criatura como abominável. Em um determinado momento, o narrador se depara com a criatura ofegante quase a lhe tocar tamanha era a proximidade entre ambos. Envoltos pelo medo, o personagem ao tentar fugir perde o equilíbrio e cai em direção à aberturas, tocando-a. O choque do toque com a extremidade apodrecida da criatura faz com que suas memórias antes turvas, se apresentem claras e vivas. Passa a reconhecer a construção onde está, lembra-se de algumas das pessoas da festa e reconhece a criatura a sua frente em estado cadavérico. Nesse estágio, o leitor percebe o que ocorre e, pela segunda vez, sugere-se a existência de um duplo. Porém quando o personagem cai, não toca a mão apodrecida da criatura, mas sim a superfície polida de um cristal, revelação suposta pelo leitor, mas confirmada apenas no último parágrafo. O personagem-narrador é a criatura abominável que assombrou a multidão com seu estado avançado de decomposição.

Depois da revelação sobre sua identidade, que não é surpresa para o leitor, o personagem decide retornar ao submundo de onde emergiu, mas a placa que bloqueava a passagem encontra-se agora imóvel e o retorno não se efetiva. Dessa forma, a única solução é seguir se escondendo nas sombras do dia e durante à noite aceitar a companhia de seres demoníacos, permanecendo nessa prisão disfarçada de liberdade que mais se assemelha a um limbo terrestre. Ao final da narrativa, o personagem se mostra resiliente, mas a sensação de não pertencimento do início retorna em suas palavras finais.

Com relação a esse enredo, Joshi (2013) lança alguns questionamentos relevantes que poderiam tornar a narrativa ilógica: “Do que seria feito o castelo onde o personagem reside?”, “Se parte dos acontecimentos ocorrem no subsolo, como a criatura gasta tempo em uma floresta de extensão imensurável?”, “Como a criatura teria sobrevivido – ou ressurgido dos mortos – mesmo depois de tanto tempo?” e, levando-se todos esses aspectos em questão, “A narrativa estaria realmente dentro de padrões rígidos de realismo?”. Essas questões servem para destacar alguns elementos percebidos como “irracionais” presentes no conto.

Mosig (2001) propõe cinco interpretações possíveis para o enredo do conto “The Outsider”: interpretação autobiográfica, interpretação analítica, interpretação antimetafísica, interpretação filosófica e interpretação crítica sobre o progresso. Na interpretação autobiográfica, os eventos da narrativa são associados a alguns episódios da vida de H.P.L. que caracterizariam uma infância infeliz, as observações da sua mãe em relação a sua aparência e estado de saúde debilitado, a ausência do pai, a baixa autoestima e o seu isolamento social. Na interpretação analítica, o texto seria tratado como uma alegoria da psique humana com base nos conceitos de Carl Gustav Jung e sua Teoria dos Sonhos. Na interpretação antimetafísica, por sua vez, a imortalidade do personagem principal e seus questionamentos sobre sua realidade seriam encarados sob um viés sarcástico e positivista, destacando a incompatibilidade das crenças na sobrevivência da alma após a morte e seu destino com as leis naturais. Na interpretação filosófica, o ser humano perderia a sua significância frente a um universo meramente mecânico, representando uma visão pessimista da realidade e a impotência do homem. Nessa última interpretação, o enredo representaria a cosmovisão, ou *Weltanschauung*, de H.P.L. em que as explicações científicas seriam a manifestação de um determinismo. Por fim, a interpretação do conto como uma crítica ao progresso em que as descobertas científicas seriam, na verdade, precursoras de uma nova era das trevas onde a busca incessante pelo conhecimento causaria a insanidade humana.

Para Mosig (2001), grande das interpretações supracitadas pode ser refutada por meio de dados biográficos, ou seja, pelas cartas de H.P.L. a amigos ou admiradores, relatos de pessoas que conviveram com o escritor etc., além disso, as interpretações que apresentam um grau subjetividade considerável não permitiriam uma comprovação empírica, o que as tornaria ainda mais vulneráveis. Mosig (2001) afirma que as interpretações filosófica e crítica sobre o progresso seriam as mais aceitáveis quando em comparação com a postura e trabalho anterior do escritor. Como não há muitos dados ou menções ao conto “The Outsider” nas cartas de H.P.L., outras interpretações podem ser consideradas e utilizadas para o enriquecimento do texto que está entre os mais reproduzidos desse autor.

Com relação à temática, Joshi (2013) afirma que nessa narrativa as consequências de uma alma devastada pelo autoconhecimento / consciência em relação ao mundo que a permeia seria uma das principais noções para entender os outros temas abordados por H.P.L. suas tramas posteriores, funcionando como a “[...] junção de diferentes rios indo ao encontro de um mar comum”<sup>13</sup> (p. 547-548).

---

<sup>13</sup> [...] in confluence, rivers running to a common sea.

Na seção seguinte será feito um breve histórico da Literatura Fantástica e o conceito de gênero *weird* a partir da visão de H.P. Lovecraft.

### 2.3 Literatura Fantástica e conceito *weird*

A Literatura Fantástica, doravante LF, pode ter se originado nos primeiros conglomerados humanos que possuíam manifestações folclóricas e dominavam algum tipo de linguagem. Nesse ambiente, as narrativas orais eram bastante populares e podem ter servido como fonte inicial para as primeiras narrativas fantásticas, doravante NF. Apesar desse indício, muitas informações históricas sobre o percurso e a autoria, tanto das primeiras narrativas orais quanto de suas derivadas em formato escrito, ainda permanecem desconhecidas ou incipientes. O folclorista russo Vladimir Propp (1997) define folclore como sendo uma manifestação ideológica de viés espiritual baseado em crenças e rituais religiosos que, por sua vez, dariam força as classes oprimidas da sociedade, independentemente de sua localização geográfica. Nesse contexto, os contos populares, as fábulas, as lendas, os contos de fada, dentre outros, que faziam parte do gênero *folktale*, essencialmente oral, eram extremamente populares, o que proporcionou um ambiente ideal para o desenvolvimento das primeiras NF em formato escrito.

Segundo Propp (1997), a *folktale* possui algumas características típicas tais como a ocorrência de elementos da realidade e o foco do narrador e do ouvinte na descrição da ação em si em detrimento da descrição do ambiente em que essa ação ocorre. Com relação aos elementos realistas, Propp afirma que eles não são suficientes para convencer o narrador e o ouvinte sobre a veracidade dos fatos, mas isso não impede que ambos sejam envolvidos pelo caráter singular desse tipo de narrativa oral, principalmente quando em comparação com os eventos da realidade cotidiana.

Para o pesquisador estadunidense Brian Attebery (1980), a *folktale* além de ter sido um dos primeiros tipos de fantasia, ela também teria proporcionado um espaço único para que o fantástico abordasse de forma inteligível temas mais complexos que envolvessem, por exemplo, as dicotomias vida e morte, bem e mal. Propp (1997, p. 17, tradução minha), por sua vez, amplia o caráter significativo da *folktale* dentro da sociedade ao afirmar que ela “[...] reflete não somente uma realidade pré-histórica, costumes medievais e princípios morais, mas também relações sociais de feudalismo e capitalismo”<sup>14</sup>, entretanto, posiciona-se contrário a associação entre LF e folclore por meio da *folktale*, destacando que

---

<sup>14</sup> The folktale reflects prehistoric reality, medieval customs and morals, and the social relations of feudalism and capitalism.

[...] em sua origem o folclore não deveria ser associado a literatura, mas a linguagem, que não é criada por ninguém e que não possui um autor, muito menos, autores. Surge em qualquer lugar e se transforma de forma regular, independentemente da vontade das pessoas, uma vez que há condições apropriadas para essa mudança no desenvolvimento histórico dos povos. <sup>15</sup> (PROPP, 1997, p. 7, tradução minha).

A oposição de Propp é justa quando aborda a origem do folclore, mas, por outro lado, não anula o vínculo que existe entre folclore e literatura, em especial quando se trata de LF, uma vez que os elementos fantásticos já estavam presentes nas narrativas orais que faziam parte das manifestações folclóricas de diferentes povos ao redor mundo.

Em 1812, os irmãos Jacob (1785 – 1863) e Wilhelm Grimm (1786 – 1859), popularmente conhecidos como os Irmãos Grimm, lançam o primeiro volume de *Kinder- und Hausmärchen*, ou “Contos Maravilhosos Infantis e Domésticos” (2015) <sup>16</sup>, tradução de Christine Röhrig, e em 1815 lançam o segundo volume dessa mesma obra. Essa coletânea de contos era parte de um projeto para resgatar a cultura alemã por meio das narrativas dos contadores de história, narrativas inicialmente registradas com o mínimo de alterações, a fim de unificar o povo em um *Volk*, palavra alemã para grupo étnico unificado ou nação (ZIPES, 2014). Sobre esse projeto, o especialista em contos de fada estadunidense Jack Zipes (2014) observa que a compilação dessas narrativas envolveu muitas fontes, tais como livros, manuscritos e registros de pessoas de diferentes classes sociais, sendo que todas essas fontes eram provenientes de “[...] narrativas orais ou narrativas literárias consolidadas nas tradições orais” <sup>17</sup> (p. 21, introdução, tradução minha). Attebery (1980) acrescenta que esses contos eram baseados em dois tipos de *folktale*: *fairy tale* (conto de fadas) e *wonder tale* (conto maravilhoso), ou *Märchen*, cujos elementos principais eram a magia e a ocorrência de seres sobrenaturais, todos desprovidos de autoria definida. Essas narrativas eram contadas como forma de entretenimento na Alemanha do século XVIII, refletindo uma tradição oral que não só alimentou o projeto idealista e romântico dos irmãos Grimm como também serve de exemplo para a hipótese supracitada que associa a LF ao folclore.

A partir do século XIX, com o avanço da tecnologia e da ciência, muitas crenças e medos foram desmistificados, o que pode ter agregado mais diversidade em termos de contexto para a aplicação de elementos fantásticos, agora menos associados a superstição e a religião. Attebery (1980) especifica que as crenças antes voltadas para a religiosidade, a mitologia e a magia

<sup>15</sup> [...] in its origin folklore should be likened not to literature but to language, which is invented by no one and which has neither an author nor authors. It arises everywhere and changes in a regular way, independently of people’s will, once there are appropriate conditions for it in the historical development of peoples.”

<sup>16</sup> Editora: Cosac & Naify, 3ª Edição.

<sup>17</sup> [...] oral tales or literary tales that were rooted in oral traditions.

cedem espaço para a ciência, e as divindades cedem espaço para seres extraterrestres. Ainda nesse sentido, outro pesquisador estadunidense James McGlathery (1991) observou que houve um aumento no interesse por alguns tipos de fantasia a partir da década de 90, tais como a ficção científica e os filmes de horror, que de alguma forma desencadearam também uma forte ascensão pelos contos de fadas, apesar da mudança nos paradigmas. Esse último fenômeno pode ter sido impulsionado pela indústria cinematográfica responsável inclusive pelo resgate de obras clássicas e pelo sucesso de obras cujo caráter literário ainda divide opiniões dentro da academia.

McGlathery (1991) pondera que as versões em filme feitas pela Disney dos contos de fadas dos Irmãos Grimm, a começar pela Branca de Neve em 1937, contribuíram para a popularidade desses contos em terreno não europeu. Da mesma forma, o acadêmico britânico Edward James (2012), destaca que muitas obras alcançaram notoriedade ou tornaram-se *bestsellers* depois de suas versões para o cinema, como, por exemplo, a trilogia de *Lord of the Rings* (1954 – 1955) de J.R.R. Tolkien (1892 – 1973), a série Harry Potter (1997 – 2007) de J. K. Rowling (1965 – atual) e a série de vampiro *Twilight Saga* (2005 – 2008) de Stephenie Meyer (1973 – atual). Segundo James (2012, p. 76-77, tradução minha),

Os livros de Harry Potter da autora J.K. Rowling, direcionados para crianças, mas lidos também por adultos, teriam atingido inúmeros recordes comerciais. O sétimo e último livro, *Harry Potter and the Deathly Hallows* (2007), vendeu cerca de 11 milhões de cópias no seu primeiro dia de publicação, 2.7 milhões no Reino Unido e 8.3 milhões nos Estados Unidos. [...] O potencial mercadológico de filmes de fantasia foi inicialmente estabelecido por Peter Jackson com a trilogia *Lord of the Rings* entre os anos de 2001 e 2003, e por várias adaptações dos livros de Harry Potter a partir de 2001 para o cinema. A versão em filme do romance *Twilight* (2005) de Stephenie Meyer foi lançada em 2008, e naquele ano Meyer se tornou autora *bestseller* nos Estados Unidos com uma tiragem de 22 milhões de cópias.<sup>18</sup>

James (2012, pp. 73-74) também considera que junto com esse novo *boom* da fantasia, reconhecida como gênero, surge o *boom* da ficção de horror com elementos fantásticos. Segundo o pesquisador, essa nova tendência pode ter surgido a partir da década de 1970 com a publicação do primeiro romance de Stephen King (1947 – atual) intitulado “*Carrie*” (1974), que abriu espaço para um novo mercado literário sob as classificações *dark fantasy* e *paranormal romance*. Além disso, Nowell (2011) afirma a adaptação de *Carrie* para o cinema como filme

---

<sup>18</sup> J. K. Rowling’s Harry Potter books, aimed at children but read by adults as well, have set numerous commercial records. The seventh and last book, *Harry Potter and the Deathly Hallows* (2007), sold 11 million copies on its first day of publication, 2.7 million copies in the UK and 8.3 million in the USA. [...] The commercial potential of fantasy movies was established by Peter Jackson’s *Lord of the Rings* trilogy (2001–3), and by various directors’ adaptations of the Harry Potter books (2001 onwards). The film version of Stephenie Meyer’s vampire novel *Twilight* (2005) was released in 2008, and in that year Meyer became the best-selling author in the USA, with sales of 22 million.

de horror foi bastante influente e bem-sucedida, sendo em meados de 1977 um sucesso comercial com forte venda de ingressos e um sucesso na imprensa por parte dos críticos, além de receber indicações para o Academy Award.

Devido à variedade de textos que podem ser classificados como pertencentes à LF, é possível defini-la como uma literatura não homogênea cujos gêneros e subgêneros aos olhos de um leitor inexperiente, ou mesmo profissional, por vezes, apresentam similaridades que dificultam uma classificação mais precisa. Tendo em vista essa problemática, o linguista búlgaro Tzvetan Todorov propõe em sua obra *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre* (1973) uma classificação em gêneros que permite a análise de textos, ditos fantásticos, a partir de um elemento que seria recorrente nessas narrativas e que denomina de “hesitação”. Para Todorov (1973), o fantástico ora seria percebido como uma ilusão dos sentidos, ora como um produto da realidade regido por leis naturais conhecidas ou desconhecidas. Enquanto essa “hesitação” acerca da origem do fenômeno descrito perdurar, perduraria também o efeito fantástico.

Dentre os exemplos resgatados por Todorov na obra supracitada, a novela “Le Diable amoureux”, ou “O Diabo Apaixonado”, de Jacques Cazotte (1719 – 1792), publicada em 1772, é a que melhor ilustra o uso da “hesitação” para confundir o personagem protagonista e, conseqüentemente, o leitor durante os acontecimentos relatados. Isso reforçaria a hipótese de Todorov de que a “hesitação” seria um elemento primordial na NF. Nessa trama, há dois personagens centrais, o Diabo e um nobre chamado Don Alvare Maravillas. O Diabo apaixonado por esse rapaz toma a forma de uma mulher, Biondetta, e com isso tenta seduzi-lo de todas as formas, mas Alvare se mantém relutante. Até o final da narrativa, o rapaz se questionará sobre a natureza desse ser e dos encontros que tem com ele – “realidade ou sonho? verdade ou ilusão?”<sup>19</sup> (TODOROV, 1973, p. 25, tradução minha).

No âmbito literário, a análise de Todorov representa um marco científico, sobretudo no que diz respeito às discussões acadêmicas que tratam da identificação e diferenciação dos gêneros literários. Nessa perspectiva, o fantástico é percebido como gênero e serve ainda como parâmetro para distinguir o gênero estranho do maravilhoso, bem como os seus subgêneros, que apresentam semelhanças significativas entre si. A ocorrência da “hesitação” seguida ou não de explicação para um determinado fenômeno seria o elemento diferenciador. Dessa forma, quando uma narrativa fosse permeada por esse elemento, mas ao final daquela, este cedesse espaço para uma explicação baseada na realidade conhecida, teríamos o subgênero “fantástico-

---

<sup>19</sup> [...] reality or dream? Truth or illusion?

estranho” (TODOROV, 1973). Caso essa explicação não fosse baseada na realidade conhecida, haveria a ocorrência do subgênero “fantástico-maravilhoso” (TODOROV, 1973). Se a narrativa, por outro lado, fosse desprovida de “hesitação”, teríamos o gênero em sua forma “pura”, ou seja, “estranho-puro” ou “maravilhoso-puro”, sendo que nos casos em que a “hesitação” se mantivesse constante e sem explicação teríamos o gênero “fantástico” propriamente dito, assim como ocorre na novela “O Diabo Apaixonado” (TODOROV, 1973).

Na perspectiva de Attebery, o termo “fantástico” englobaria um conjunto de textos maior e mais diversificado. Nesse contexto, a “hesitação” seria apenas um dos vários elementos caracterizadores. Ainda segundo o acadêmico, mesmo que uma narrativa fosse desprovida de “hesitação”, mesmo assim, poderia ser considerada fantástica, pois o “fantástico” não somente “[...] pressupõe uma visão da realidade aparente que acaba por ser contradita”<sup>20</sup> (1980, p. 1, tradução minha), mas também contempla “qualquer narrativa que inclua de forma significativa alguma violação criada a partir de algo que o autor nitidamente acredita ser lei natural [...]”<sup>21</sup> (1980, p. 2, tradução minha). Attebery (1980) prossegue afirmando que tanto o conceito de narrativa fantástica, como a sua subdivisão em gêneros poderiam ser presumidos a partir dos seguintes elementos, também conhecidos como *motifs*<sup>22</sup>, a citar

[...] a **preponderância do maravilhoso** dentro do enredo, a **inclinação do conto** em relação ao **extraordinário** ou ao seu **obverso**, o **horror**, a **localização do sobrenatural** em outro mundo ou neste, a **presença de alegoria e simbolismo**, a **carga moral** da narrativa, e **os tipos de mecanismos sobrenaturais** envolvidos. (p. 3, grifos nossos, tradução minha).<sup>23</sup>

Tanto Todorov como Attebery divergem sobre a amplitude do termo “fantástico” e sua definição. Enquanto Todorov adota uma visão mais restrita do “fantástico” como gênero, Attebery segue uma abordagem mais genérica que denota uma ideia do “fantástico” como modo literário. Assim, é possível encontrar estudos acadêmicos que seguem um ou outro viés. Nesta pesquisa, a definição de “fantástico” vai ao encontro da de Attebery, ou seja, é considerado um modo literário, um nicho que abriga diversos textos que compartilham entre si, por meio da fantasia, uma realidade, entendida como paralela. Entretanto, as considerações de Todorov não serão ignoradas, principalmente, no que diz respeito ao método de análise estrutural dos textos.

<sup>20</sup> [...] presupposes a view of exterior reality which it goes on to contradict.

<sup>21</sup> Any narrative which includes as a significant part of its make-up some violation of what the author clearly believes to be natural law [...]

<sup>22</sup> *motif* [moh-teef]: “uma situação, incidente, ideia, imagem, ou tipo de personagem que é encontrado de forma recorrente em textos literários diversos, *folktales*, ou mitos; ou qualquer elemento de uma obra que é elaborado dentro de um tema geral.” (BALDICK, 2015, p. 316, tradução minha)

<sup>23</sup> [...] the preponderance of the marvelous within the story, the orientation of the tale toward wonder or its obverse, horror, the location of the supernatural in another world or in this, the presence of allegory and symbolism, the story’s moral weight, and the types of supernatural machinery involved.



Com relação à terminologia adotada na LF, Wolfe (2012) observa que a separação entre os termos *fancy* (fantasia) e *imagination* feita pelo poeta inglês Samuel Taylor Coleridge em 1817 por meio do seu ensaio *Biographia Literaria; or Biographical Sketches of My Literary Life and Opinions* contribuiu não somente para a estabilização de um vocabulário específico, mas também para o surgimento da narrativa fantástica moderna. Até o século XIX, *fantasia* era sinônimo de *imaginação*, sendo comparada a um espelho que apenas refletia o mundo externo como produto proveniente das “nossas reações a / ou memórias de objetos da natureza ou da arte”<sup>24</sup> (WOLFE, 2012, p. 8, tradução minha). Com a influência do Romantismo no início do século XIX e a publicação do ensaio citado anteriormente, a imaginação passa a ser descrita por meio de uma nova analogia, “uma lâmpada que ilumina mundos desconhecidos para além da realidade”<sup>25</sup> (WOLFE, 2012, pp. 7-9, tradução minha). Assim, a *imaginação* passa a ser considerada uma fonte geradora de ideias que possibilitam a criação de algo novo, não apenas a reprodução do que já era conhecido, em contraste com a *fantasia* que seria considerada, por sua vez, uma manifestação limitada da memória.

Com relação às definições dos outros termos literários comuns a LF, geralmente encontradas em dicionários especializados, pode-se afirmar que nem sempre aparecem dispostas de forma clara. No *Oxford Dictionary of Literary Terms* (BALDICK, 2015), *The fantastic*, por exemplo, é definido a partir da visão de Todorov, mas agrega uma ideia de modo literário a características específicas de gênero literário – “Um modo de ficção em que o possível e o impossível são mesclados a fim de deixar o leitor (e geralmente o narrador e / ou o personagem central) desprovido de uma explicação consistente acerca dos acontecimentos incomuns da narrativa”<sup>26</sup> (BALDICK, 2015, p. 212, tradução minha). O termo *fancy*, forma abreviada de *fantasy*, é definido a partir da diferenciação que Coleridge faz entre fantasia e imaginação em que aquela seria “A habilidade da mente para produzir novas combinações de imagens ou ideias, normalmente de uma forma mais limitada, superficial, ou extravagante quando em comparação com aquilo que a imaginação propriamente dita poderia atingir”<sup>27</sup> (BALDICK, 2015, p. 211, tradução minha). O termo “fantasy”, por sua vez, também possui uma definição própria que a identifica como uma categoria que incluiria diversos gêneros, ou seja, “Um termo geral para qualquer tipo de obra fictícia que não fosse voltada

<sup>24</sup> [...] what we call imagination or fancy has to do with our reactions to or memories of objects of nature or art.

<sup>25</sup> [...] a view of imagination as a ‘lamp’ illuminating unseen worlds beyond perceived reality [...] (p. 8)

<sup>26</sup> A mode of fiction in which the possible and the impossible are confounded so as to leave the reader (and often the narrator and/ or central character) with no consistent explanation for the story’s strange events.

<sup>27</sup> The mind’s ability to produce new combinations of images or ideas, usually in a more limited, superficial, or whimsical manner than that achieved by the imagination proper.

predominantemente para a representação realística do mundo conhecido. [...] descrevendo mundos imaginários onde poderes mágicos e outras impossibilidades são aceitas.”<sup>28</sup> (BALDICK, 2015, p. 212, tradução minha). Por fim, *imagination* seria “A capacidade da mente de gerar imagens de objetos, estados, ou ações que não tenham sido percebidos ou experienciadas pelos sentidos”<sup>29</sup>, definição fortemente associada ao Romantismo que, segundo o dicionário, pode ter agregado mais liberdade e flexibilidade ao termo (BALDICK, 2015, p. 258, tradução minha).

A vinculação existente entre *imaginação*, *fantasia* e LF contribuiu em maior ou em menor grau para que as NF ocupassem uma posição periférica na academia, principalmente no que diz respeito a crítica literária. Nessa condição, as NF tornaram-se sinônimo de literatura “escapista”, o que pode implicar, dentre outras ideias, em uma literatura voltada apenas para o entretenimento das massas, desprovida de “valor” histórico e cultural, permanecendo à margem das discussões acadêmicas e literárias. A trilogia *The Lord of the Rings*, por exemplo, extremamente popular na década de 1960, recebeu inúmeras críticas quanto ao seu caráter literário, apesar de ter marcado uma nova era para os escritores de fantasia tanto em termos de criação de mundos secundários, como também na possibilidade de exploração desses mundos como suporte para a criação de línguas nativas utilizadas pelos seres que, por ventura, viessem habitar esses mundos. O romance de vampiro *Twilight* (2005) de Stephenie Meyer também foi criticado em termos de qualidade e valor literário, apesar de compor uma das séries fantásticas mais populares do século XXI intitulada *Twilight Saga*.

O conjunto de gêneros e subgêneros que podem ser considerados fantásticos é amplo e de difícil classificação temporal. Isso acontece especialmente quando diante da aplicação de termos tais como pré-modernismo, modernismo e pós-modernismo porque as NF, em sua maioria, não se predem a um tempo específico e suas referências, muitas vezes, são a mundos, eventos ou seres fantásticos atemporais. Nesse contexto, a pesquisadora britânica Rosemary Jackson (2009, p. 8, grifos nossos, tradução minha) acrescenta que

Como termo vital, a “fantasia” [ou “o fantástico”] tem sido aplicada de forma um tanto indiscriminada a **qualquer literatura que não priorize uma representação realista**: mitos, lendas, contos populares e contos de fadas, alegorias utópicas, visões oníricas, textos surrealistas, ficção científica, histórias de horror, a tudo aquilo que apresente universos “divergentes” do humano. A característica mais frequentemente associada

<sup>28</sup> A general term for any kind of fictional work that is not primarily devoted to realistic representation of the known world. [...] describing imagined worlds in which magical powers and other impossibilities are accepted.

<sup>29</sup> The mind’s capacity to generate images of objects, states, or actions that have not been felt or experienced by the senses [...].

à literatura fantástica seria a sua recusa obstinada a definições recorrentes do “real” ou “possível”, uma recusa semelhante, muitas vezes, a uma oposição violenta.<sup>30</sup>

Nesse contexto, o termo “escapista” pode implicar ainda uma ideia de impossibilidade de análise sistemática dessas narrativas. A partir desse pressuposto e em oposição a esse termo, Todorov (1973) adota uma análise estrutural dos textos a fim de agregar valor a essas narrativas por meio da identificação de possíveis padrões estruturais, ao invés da adoção de análises psicológicas. Nas análises psicológicas não raro surgem discussões sobre questões ou aspectos textuais difíceis de se comprovar empiricamente, o que poderia contribuir para ao aumento da incerteza em relação a credibilidade dessas análises como um todo.

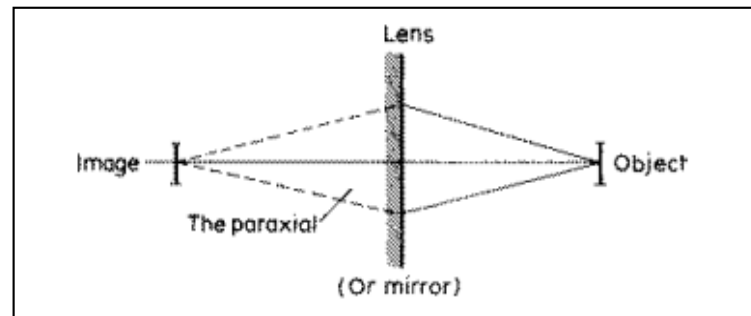
Em contrapartida, Jackson (2009) argumenta que a LF quando trata do “real” possui um viés subversivo notável em sua essência e que, por isso, admitiria uma análise psicanalítica. Segundo a acadêmica, o próprio termo fantástico sugere a possibilidade dessas análises, visto que em sua origem etimológica essa palavra no latim *phantasticus* significa “imaginário” e no grego *phantastikos* significa “tornar visível ou manifesto”. Para Jackson, a ocorrência recorrente de *motifs* mais centrados na figura do *self*, principalmente naquelas narrativas consideradas modernas, seria um ponto importante a se considerar. A pesquisadora cita a novela *The Metamorphosis*, cujo título em alemão é *Die Verwandlung*, de Franz Kafka (1883 - 1924), como exemplo. Nessa novela publicada em 1915, há um personagem central, Gregor Samsa, que sofre uma transformação inexplicável que o converte em um inseto enquanto dorme. A partir desse episódio, ele segue em conflito consigo mesmo e com os outros acontecimentos igualmente inexplicáveis até o fim da trama, o que agrega uma complexidade difícil de ser mensurada apenas pelas estruturas sintáticas do texto, sendo impossível ignorar a tensão psicológica em que o personagem se insere e o seu provável efeito no leitor.

Jackson (2009) resgata os estudos de Freud sobre o *uncanny* e propõe uma visão interdisciplinar do efeito fantástico como algo similar ao efeito provocado por feixes de luz depois de uma refração em uma região estudada e denominada pela física óptica como “paraxial”<sup>31</sup>, Figura 1.

<sup>30</sup> As a critical term, ‘fantasy’ has been applied rather indiscriminately to any literature which does not give priority to realistic representation: myths, legends, folk and fairy tales, utopian allegories, dream visions, surrealist texts, science fiction, horror stories, all presenting realms ‘other’ than the human. A characteristic most frequently associated with literary fantasy has been its obdurate refusal of prevailing definitions of the ‘real’ or ‘possible’, a refusal amounting at times to violent opposition.

<sup>31</sup> Termo técnico proveniente da física óptica que trata de uma região onde os feixes de luz parecem se unir depois de uma refração impedindo a reconstituição de um objeto ou imagem porque ambos parecem colidirem (JACKSON, 2009, p.11, tradução minha).

Figura 1 – Região paraxial



Fonte: Jackson (2009, p. 11, tradução minha).

Assim como se questiona como os feixes de luz depois de uma refração interfere na produção da imagem de um objeto fazendo com que aquele não se efetive na região paraxial, do mesmo modo se questiona como funciona a distorção provocada no leitor sobre o que seria “real” dentro da NF. Jackson (2009, p. 12, grifos nossos, tradução minha) esclarece que

Esta área paraxial poderia ser adotada para representar a região espectral do fantástico, cujo mundo imaginário não é inteiramente “real” (objeto) [ver Fig. 1], nem inteiramente “imaginário” (imagem) [ver Fig. 1], mas que está localizado em algum ponto indeterminado entre os ambos. Esse posicionamento paraxial determina muitas das características estruturais e semânticas da narrativa fantástica: os seus meios de estabelecer a sua “realidade” são inicialmente miméticos (“realista”, apresentando um mundo “objeto” “objetivamente”), mas acabam por se mover em direção a outro modo que poderia ser maravilhoso (“ilusório”, descrevendo impossibilidades notórias), não fosse pela sua base preliminar no “real”. Igualmente, em termos temáticos [...], o fantástico aproveita-se das dificuldades de interpretação de eventos / coisas tais como objetos ou imagens, desorientando, dessa forma, a categorização do leitor do “real”.

32

A discussão de Jackson reanima outras discussões psicanalíticas do início do século XX que investigaram como e porque determinadas situações causavam nas pessoas um efeito *uncanny*, o que trouxe desdobramentos para alguns gêneros dentro da LF tais como o *weird*. De acordo com o dicionário Merriam-Webster, o primeiro registro de uso da palavra *uncanny* data de 1773 com o sentido de “algo que parece ter um caráter ou origem sobrenatural: ‘assustador’ e ‘misterioso’”<sup>33</sup> (tradução minha), tendo como sinônimo a palavra *weird*. Apesar do uso semelhante de ambas as palavras, *weird* traz uma conotação diferente por “implicar um

<sup>32</sup> This paraxial area could be taken to represent the spectral region of the fantastic, whose imaginary world is neither entirely ‘real’ (object), nor entirely ‘unreal’ (image), but is located somewhere indeterminately between the two. This paraxial positioning determines many of the structural and semantic features of fantastic narrative: its means of establishing its ‘reality’ are initially mimetic (‘realistic’, presenting an ‘object’ world ‘objectively’) but then move into another mode which would seem to be marvelous (‘unrealistic’, representing apparent impossibilities), were it not for its initial grounding in the ‘real’. Thematically too [...], the fantastic plays upon difficulties of interpreting events/things as objects or as images, thus disorientating the reader’s categorization of the ‘real’.

<sup>33</sup>a: seeming to have a supernatural character or origin : EERIE, MYSTERIOUS. Fonte: **Dicionário Merriam Webster**. Disponível em: <https://www.merriam-webster.com>. Acesso em: 25 out. 2020.

estranhamento sobrenatural ou extraterreno, ou ainda, enfatizar uma peculiaridade ou excentricidade”<sup>34</sup> (tradução minha).

O primeiro estudioso a abordar o *uncanny* foi o psiquiatra alemão Ernst Jentsch que no ensaio *Zur Psychologie des Unheimlichen* (1906), ou *On the Psychology of the Uncanny*<sup>35</sup>, traduzido por Roy Sellars em 1995, propõe uma análise das situações percebidas pelos seres humanos como inquietantes e aterrorizantes. Jentsch (2008) afirma que a palavra *uncanny*, ou *unheimlich* em alemão, define algo que é ao mesmo tempo desconcertante, inquietante e não familiar. Para o psiquiatra, não há um critério específico para definir algo como *uncanny*, visto que sua intensidade e ocorrência variam entre pessoas de diferentes idades e na perspectiva de um mesmo indivíduo a depender de sua experiência de vida e o momento em que é exposto à situação ou coisa *uncanny*.

Embora Jentsch (2008) considere essa dificuldade em identificar um padrão um entrave durante as análises do efeito *uncanny*, ele observa que alguns eventos geralmente provocam a mesma sensação de desconforto ou inquietude em pessoas diferentes, salvo nos casos de desequilíbrio psíquico, influência de substâncias alcoólicas ou alucinógenas e determinadas profissões. A título de exemplo, o pesquisador destaca que a exposição a figuras de cera e a autômatos em tamanho real podem causar em muitas pessoas uma sensação de desconforto evidente causado pela *incerteza intelectual* sobre um determinado objeto. Segundo Jentsch (2008), nas figuras de cera haveria a incerteza sobre o estado do objeto, se está animado ou inanimado e, no caso dos autômatos, uma estranheza em relação às ações que estes pudessem vir a desempenhar, uma vez que o autômato é por natureza inanimado.

Posteriormente, Sigmund Freud ao abordar o mesmo assunto, mas sob um viés estético associado “aos sentimentos de incômodo e repulsa”<sup>36</sup> (1919, p. 75, tradução minha), destaca que o *uncanny* poderia estar associado a complexos reprimidos na infância que o indivíduo resgataria de forma inconsciente quando exposto a situações de tensão e medo. Dentre os complexos que poderiam se manifestar, estaria o *complexo de castração* o medo da perda, literal ou metafórica, de algo vital.

No ensaio *Das Unheimliche* (1919), ou *The Uncanny* (1919), tradução de Alix Strachey, Freud define *uncanny* como tudo “aquilo que é, por um lado, familiar e simpático, e, por outro

---

<sup>34</sup> [...] may imply an unearthly or supernatural strangeness or it may stress peculiarity or oddness. Fonte: **Dicionário Merriam Webster**. Disponível em: <https://www.merriam-webster.com/> Acesso em: 25 out. 2020.

<sup>35</sup> *Zur Psychologie des Unheimlichen* [título original] publicado na *Psychiatrisch Neurologische Wochenschrift* 8.22 (25 Aug. 1906): pp. 195–8 and 8.23 (1 Sept. 1906): pp. 203–5. [Nota do tradutor Roy Sellars em Jentsch (2008, tradução minha)]

<sup>36</sup> Aesthetics related to feelings of unpleasantness and repulsion.

lado, aquilo que está oculto e mantido fora do campo de visão”<sup>37</sup> (p. 79, tradução minha). Nessa última conotação, Freud afirma que aquilo que é *heimlich* pode se tornar *unheimlich* sem perder as características essenciais que permitem que um ser se identifique com um determinado objeto / situação considerada inquietante. Nesse ensaio, há uma correlação entre *uncanny* e a repressão de sentimentos ou traumas provenientes da infância que poderiam vir à tona. Assim, a ansiedade provocada pelo efeito emocional disparado por um evento *uncanny* poderia funcionar como um gatilho para a revelação daquilo que está no inconsciente aparentemente desconhecido, mas também familiar, e que deveria permanecer oculto. Esse ensaio serviu de base para outros trabalhos sobre o *uncanny*, a citar Hélène Cixous, *Fiction and its Phantoms: A Reading of Freud's 'Das Unheimliche'* (1976), tradução de Robert Denomé, Jacques Derrida, *The Double Session* (1993), tradução de Barbara Johnson, e Neil Hertz, *Freud and the Sandman* (1979).

No Brasil, há pelos menos três traduções recorrentes para *Das Unheimliche* a citar “inquietante estranheza”, “o infamiliar” e “o estranho”, sendo que a palavra *uncanny* possui resultados semelhantes, tais como “inquietante”, “estranho”, “estranho-familiar” e “insólito”. Além disso, a palavra *weird*, utilizada nesta pesquisa para se referir especificamente aos trabalhos de H.P.L., também possui traduções semelhantes à do *uncanny* como, por exemplo, “o estranho”. Assim, tendo em vista reduzir a possibilidade de conflito na compreensão e diferenciação desses termos no português brasileiro, os termos serão mantidos na língua inglesa que permite o uso de *uncanny* e *weird* em contextos semelhantes, mas com nuances diferentes, motivo pelo qual escolhi o texto *The Uncanny* (1919) como fonte de pesquisa ou invés da sua tradução em português.

As considerações de Jackson (2009) sobre a abordagem psicanalítica apontam para a exploração de uma camada subjetiva nas NF que abordam emoções mais centradas no *self* tal como na narrativa *A Metamorfose* de Kafka que é considerada um marco da narrativa fantástica moderna.

O *uncanny* permeia grande parte da literatura de horror moderno e ficção científica dos anos de 1940 em diante com temáticas visionárias, por exemplo o conto “I, Robot” (1939), de Eando Binder. Nessa narrativa, o personagem central é um autômato criado para conviver e aprender com as pessoas. No início, Adam Link é criado e educado por Dr. Charles Link que morre devido a um acidente atribuído de forma injusta a Adam que foge e depois retorna em busca de vingança contra todos. No retorno, Adam descobre uma versão da história de

---

<sup>37</sup> [...] on the one hand, it means that which is familiar and congenial, and on the other, that which is concealed and kept out of sight.

Frankenstein cujo nascimento e percalços lhe são semelhantes. A partir dessa reflexão, Adam desiste da vingança e decide iniciar um processo de autodesligamento.

Adam Link é apenas um dentre inúmeros autômatos que foram explorados na LF por meio do *uncanny*. Olimpia, outro personagem autômato, analisado por Jentsch (2008) e por Freud (1919) em seus estudos sobre o *uncanny*, aparece na narrativa de E.T.A. Hoffmann “Der Sandmann” (1816), ou “O Homem de Areia”. O personagem protagonista Nathanael se apaixona por Olimpia, imaginando se tratar de um ser humano, mas ao descobrir sua real natureza enlouquece.

Esses estudos sobre o *uncanny*, apesar de não serem voltados para a literatura, ajudam a entender que tipo de estrutura narrativa provoca determinados sentimentos no leitor e porque esses sentimentos são evocados. Cada leitor traz consigo uma experiência de mundo que irá construir sensações diante de determinados objetos ou da descrição de terminadas situações que remetem a essas experiências. Quando o escritor estadunidense H.P.L. propôs a exploração do *weird* como gênero, é provável que ele visasse aproveitar partes dos elementos que construíram a literatura de horror que se utilizava do *uncanny* e aqueles da literatura gótica, adaptando aqueles medos aos receios da nova era pós-descobertas científicas. Para ele, agora a abordagem daquilo que é extraterreno e ameaçador, por natureza ininteligível, seria inquietante. Dessa forma, é partir do *uncanny* que H.P.L. desenvolve o *weird* e o adota como gênero que faz uso do *horror cósmico* ainda incipiente no conto “The Outsider”. Logo, esses termos inicialmente similares, possuem diferenças sutis. Enquanto o *weird* pode ser considerado uma categoria literária o *uncanny* funcionaria mais como efeito e não contempla uma categoria específica.

A LF abrange diversos gêneros que compartilham entre si algo algum acontecimento que é possível na narrativa, mas que não seria em situações do cotidiano. Aqui o enredo de um gênero *weird* pode ser identificado por acontecimentos que fazem referência a pessoas ou lugares reais, mas dentro de uma atmosfera que inquieta, situação da qual não temos controle e que pode permanecer sem desfecho. Por meio do fantástico, o gênero *weird* pôde ser explorado por meio da escrita experimental. Esse gênero não raro é associado a H.P. Lovecraft, pelo qual se tornou amplamente conhecido, entretanto, outros autores tais como Arthur Machen (1863 – 1947), Algernon Blackwood (1869 – 1951), Lord Dunsany (1878 - 1957), M.R. James (1862 – 1936), Ambrose Bierce (1842 – 1914), Allan Poe (1809 – 1849), dentre outros, já tinham produzido textos que não se encaixavam nas categorias de gêneros literários reconhecidas até o século XX, mas que pela abordagem poderiam ser associados ao que hoje se entende por *weird*. Esse gênero, iniciado por meio de escrita experimental, foi largamente explorado por

H.P.L. que inclusive se identificava publicamente como escritor *weird* a fim de reforçar uma tradição literária ainda incipiente (JOSHI, 2003).

A principal diferença entre H.P.L. e os escritores que o precederam foi a regularidade da produção de textos *weird* e pela defesa do *weird* como um domínio literário emergente, apesar da resistência do mercado editorial de sua época em reproduzir esse tipo de texto tido como “ininteligível”.

Para H.P.L (1927, 1933 – 1935), o apelo ao macabro seria restrito a um determinado grupo de leitores, uma vez que demanda um esforço mental maior além de exigir um desprendimento da vida cotidiana. O autor afirma que esse seria o principal motivo pelo qual a maioria dos leitores tende a privilegiar textos que envolvam apenas a distorção de sentimentos e eventos comuns, situação em que o desprendimento e a imaginação seriam tolhidos. Ainda segundo o escritor, não haveria um modelo teórico específico para os contos *weird*, uma vez que geralmente são produzidos de forma inconsciente e fragmentada estando, por vezes, espalhados em um material cujo conjunto não segue um padrão. Contudo, destaca algumas peculiaridades típicas do conto *weird*, a citar, por exemplo, a importância do desenvolvimento da atmosfera que envolve o enredo. Ele explica que essa atmosfera provocaria um temor intenso causado pela excitação de determinadas sensações, do contato com territórios e poderes desconhecidos, uma audição atenta, o que possibilitaria julgar o conto sem considerar a intenção do autor e os mecanismos do enredo em si. De formal geral, H.P.L. defende em seu tratado *Supernatural Horror in Literature* que o objetivo de um conto *weird* não é social, ou ainda, produzir horrores que são explicados por meios naturais, mas construir uma atmosfera permeada por um medo cósmico que transpassa os limites do conhecimento humano, daquilo que se apresenta como sobrenatural e universal.

No tratado *Supernatural Horror in Literature*, H.P.L. utiliza o termo *weird tale* como termo derivado para caracterizar o gênero *weird*. Porém, o acadêmico Joshi (2003) nota que o uso desse termo no ensaio pelo escritor em associação com o horror sobrenatural e autores como Bierce, que possuem uma larga produção de escrita com temática de horror não sobrenatural, poderia contribuir para a incerteza que envolve o próprio conceito do termo. Além disso, entre os anos de 1880 e 1940 esse gênero não era reconhecido como tal o que sugere a hipótese de que as descobertas científicas<sup>38</sup> do século XX tenham contribuído não somente para o seu

---

<sup>38</sup> 1929 – Edwin Hubble: Lei de Hubble-Humason da expansão do universo; 1915 – Albert Einstein: teoria da relatividade geral – também David Hilbert; 1927 – Georges Lemaître: Teoria do Big Bang; 1924 – Edwin Hubble: descoberta de que a Via Láctea é apenas uma das muitas galáxias etc.



reconhecimento, como também para a sua popularidade como consequência de uma nova visão de mundo (JOSHI, 2013).

No que concerne ao gênero *weird*, H.P.L. trata o realismo como meio de aproximar o leitor da narrativa por meio da descrição de cenários fantásticos com entidades cujos nomes são impronunciáveis, mas em cenários familiares. Algumas dessas narrativas implicam em reflexões filosóficas sobre o papel da humanidade em meio a um universo imensurável, desconhecido e inóspito. Para H.P.L. a humanidade seria apenas um “acidente” biológico sem um fim específico e, por isso, a leitura do conto supracitado nos aproxima do personagem que além de não ter o poder de mudar a sua realidade, também não possui uma explicação lógica para ela. Para os leitores, essa realidade é perfeitamente aceitável, pois ainda não há uma resposta definitiva que explique, por exemplo, a exata origem da espécie humana, não se sabe onde estaria o elo perdido, a espécie que marcaria, de fato, a transição dos primatas para o humano. O que há são hipóteses.

Em 2017, o telescópio Pan-STARRS, localizado no Havaí, identificou um objeto atravessando o sistema solar já próximo da terra com formato, velocidade e comportamento incomuns para um cometa ou asteroide. O objeto foi nomeado de *Oumuamua*, palavra havaiana que significa “a messenger from afar arriving first”, ou “o primeiro mensageiro vindo de longe” (tradução minha). Desde 2018, diversos estudos foram conduzidos tendo em vista descobrir que tipo de objeto seria este. A maioria dos cientistas concluiu que o objeto seria, na verdade, um tipo de asteroide, cujas explicações foram rebatidas pelo professor da Universidade de Harvard, Abraham Loeb que sustenta a possibilidade desse objeto ser na verdade um objeto interestelar, uma vela solar, de origem artificial criado e enviado intencionalmente ao nosso sistema solar<sup>39</sup>. Apesar de grande parte da comunidade científica discordar dessa hipótese, ela ainda não foi rebatida. Infelizmente, o objeto acelerou e saiu do sistema solar tão logo foi identificado pelo telescópio, deixando muitas perguntas e nenhuma resposta. Esse acontecimento e outros que possam vir a acontecer no futuro, podem trazer para as narrativas *weird* um tom ainda mais assustador e realista.

Roger Luckhurst (2008), considera que após os estudos de Freud houve uma mudança significativa em relação à abordagem do *uncanny* dentro da literatura. Segundo o pesquisador, atualmente, há uma forte associação entre algumas narrativas e traumas provenientes de eventos que desencadeiam reações defensivas tais como “[...] a violência

---

<sup>39</sup> BIALY, S.; LOEB, A. Could solar radiation pressure explain ‘Oumuamua’s peculiar acceleration?. The Astrophysical Journal 868, 2018. Disponível em: <https://www.cfa.harvard.edu/~loeb/Oumuamua.html> Acesso em: 02 set. 2020.

de guerra, abuso familiar, estupro, ser testemunha de um acidente ou desastre”<sup>40</sup> (p. 128, tradução minha). Muitas narrativas relatam ainda acontecimentos que representariam indícios de uma desordem pós-traumática do autor, por exemplo, segundo Roger, o caso do escritor Stephen King. Baseada em estudos sobre a ficção de Stephen King, Luckhurst (2008) afirma que a literatura de horror desse autor seria “literalmente como um repertório indicativo de um trauma pessoal”<sup>41</sup> (p. 135, tradução minha) em que “a sua famosa compulsão por escrita (e outros vícios), a exploração dos mesmos cenários de crianças ameaçadas, sugerem que de certa forma o escritor está preso em ciclos de repetição traumática ao invés de controle”<sup>42</sup> (p. 136, tradução minha).

Apesar do destaque para algumas obras em diferentes períodos históricos, tal como o que é dado a obra de Tolkien e H.P.L., há diversas temáticas que podem ser abordadas por meio da LF que admite inclusive muitas vertentes de pesquisa. Hoje há estudos que envolvem os mitos Celtas (ver Dimitra Fimi, 2017), ética e forma (ver Lykke Guanio-Uluru, 2015), simbologia antiga (ver William Indick, 2012), estilo e gênero (ver Dorri Bream, 2010), dentre outros.

A seguir, algumas informações sobre a *Era das Pulps* mercado que gerou lucro para os investidores americanos e proporcionou as massas e meio de entretenimento e espaço para diversos gêneros, a citar o gênero “weird”, alvo desta pesquisa.

## 2.4 A Era das *Pulp Magazines*

A possibilidade de aproveitar o avanço das máquinas de prensa de alto desempenho para a produção em larga escala de revistas voltadas para o entretenimento das massas foi algo visionário e revolucionário. Esse novo mercado foi vislumbrado pelo estadunidense e operador de telégrafo Frank Andrew Munsey (1854-1925), que faturou milhões de dólares com a primeira revista *pulp*, *Argosy*, em 1896, abrindo espaço para o surgimento de diversas outras *pulps*.

Segundo Peter Haining (2001), essas revistas geralmente eram vendidas entre 5 a 25 centavos de dólar e para atingir essa faixa de preço, utilizava-se a polpa da celulose como matéria-prima, por isso, o nome *pulp* – material de baixa qualidade com rápido amarelamento

---

<sup>40</sup> [...] the violence of war, familial abuse, rape, being a witness to an accident or disaster.

<sup>41</sup> [...] literally as a body of work symptomatic of personal trauma.

<sup>42</sup> King’s well-known writing compulsion (and other addictions), his exploration of the same scenarios of menaced children, suggest rather that he is caught in cycles of traumatic repetition rather than mastery.

e deterioração. Munsey seguia o princípio de que “a história é mais importante do que o papel onde ela foi reproduzida”, o que permitiu concorrer com as *slick magazines*, revistas de prestígio, cujo material era o papel couché e seu público alvo a elite.

As *pulps* seguiam um tamanho padrão de aproximadamente 10 x 7 “inches”, ou cerca de 25 x 18 cm, mas nos últimos anos alguns editores aumentaram esse tamanho para 11 x 8 “inches”, ou 28 x 20 cm, na tentativa de, mais uma vez, se igualar em tamanho e concorrência com as *slicks* (ASHLEY, 2005). A estratégia principal de Munsey era manter uma revista apenas enquanto estivesse gerando rentabilidade e perceber quando uma edição não atingia a quantidade de vendas esperada. Nesse caso, interrompia-se a publicação dessa edição de forma imediata e logo em seguida outra era lançada com o intuito de acompanhar e ditar tendências literárias que acompanhassem o gosto do público-alvo. Para Haining (2001), as *pulp magazines* representam, portanto, uma visão de mercado que buscava o lucro rápido com baixo investimento, além de proporcionarem ao público juvenil, e depois ao adulto, uma fuga dos diversos problemas econômicos e sociais do cotidiano.

Em janeiro de 1920, a Décima Oitava Emenda à Constituição dos Estados Unidos, ou *Prohibition*, entra em vigor banindo a produção e venda de bebida alcoólica como forma de preservar a família dos males mundanos, o que gerou oportunidade de lucro para o crime organizado liderado parcialmente por Al Capone. Embora essa data tenha marcado formalmente a proibição da circulação de bebida alcoólica, Haining (2001) afirma que alguns estados já vinham executando medidas semelhantes para conter e instaurar uma lei seca desde a metade do século anterior, uma vez que o álcool era visto como um pecado e muitas mulheres casadas tinham sido convencidas de que os bares poderiam arruinar a vida familiar. Nessa ocasião, o prefeito de Nova Iorque afirmou que o contingente extra de policiais necessário para a manutenção dessa lei seca deveria ser de no mínimo 250.000, visto que havia uma revolta intensa em torno dessa decisão e seria difícil manter a ordem na cidade (HAINING, 2001).

Em 14 de fevereiro de 1929, ocorre o Massacre do dia de São Valentim onde sete mafiosos são enfileirados e fuzilados contra a parede de uma casa de chope em Chicago. O evento reforçou a sensação de que a criminalidade tinha atingido o seu ápice com taxa de crescimento exponencial. Os assassinos eram empregados de Al Capone e agiram para manter o monopólio do fornecimento de bebida contrabandeada, o mercado de prostituição e extorção na cidade (HAINING, 2001). Nesse mesmo ano, em 24 de outubro, a bolsa de valores de Nova Iorque quebra e leva consigo cerca de 13 milhões de ações, gerando pânico no mercado financeiro e iniciando um período de recessão que abalaria profundamente a economia estadunidense nos próximos 10 anos. Esse dia ficou conhecido como *Black Thursday* e

estabelece o início da *Great Depression* que, por sua vez, ocasionou muitos suicídios, pobreza extrema e desemprego generalizados.

Esse contexto de instabilidade social e econômica serviu como fonte de inspiração para a criação de personagens e narrativas que ficaram famosos não somente no campo das *pulps*, mas também fora delas. Haining (2001) acrescenta que o surgimento de super-heróis tais como o Homem-Aranha, O Sombra e Doe Savage denotavam por parte dos editores e escritores das revistas *pulps* uma descrença em relação à capacidade do homem comum em resolver os problemas sociais tendo em vista não apenas o aumento da criminalidade mas também a ascensão de regimes ditatórias na Europa.

No mundo da moda, a tendência era “pouca roupa e muitos cosméticos”, o que escandalizava os círculos mais tradicionais da sociedade, pois as roupas estavam encurtando e itens como o espartilho estavam saindo de moda para dar lugar a roupas íntimas mais sensuais e reveladoras, algo percebido como extremamente indecoroso (HAINING, 2001). Em alguns estados, as autoridades começaram a sugerir inclusive que “mulheres vestidas de forma inapropriada” deveriam ser encarceradas, além do cigarro também ser considerado item não bem aceito junto com a dança agitada do momento - o “Charleston” (HAINING, 2001).

Tendo em vista essas transformações sociais, os conteúdos dessas revistas começam a ser direcionados para o público masculino adulto e, por isso, era frequente a representação de mulheres seminuas ou despidas na arte da capa e na parte interna da revista com narrativas de conotação erótica. Entretanto, há indícios de que algumas mulheres também liam essas revistas, pois na seção de carta do leitor apareciam algumas cartas em que elas manifestavam o desejo de tratamento igualitário e mais direitos (HAINING, 2001). Como essas revistas precisavam manter a demanda mensal, os editores e diretores de arte tinham carta branca para publicar o que desejassem, mas os temas se resumiam em apenas três tipos: ação, aventura e sexo (HAINING, 2001). Isso fez com que em pouco tempo as *pulps* se tornassem sinônimo de sensacionalismo, além de serem identificadas como “grosseiras”, “violentas” e “sexistas”, mas essa má fama não afetou as suas vendas (HAINING, 2001). Segundo Gray (2012), entre os anos de 1900 e 1910 a revista *Argosy* supera a margem de exemplares vendidos por mês que saltam de 80.000 para 200.000.

Ainda que a popularidade das *pulps* estivesse em alta na década de 1920, as décadas de 1930 e 1940 marcaram seu enfraquecimento e declínio ocasionado diretamente pelo início da Segunda Guerra Mundial (1939-1945) e pelo surgimento dos livros de bolso. Durante o período de guerra, o fornecimento de papel e de metal ficaram escassos e onerosos o que obrigou muitos editores a utilizar apenas um grampo na lombada das revistas além de aumentar o intervalo

entre as publicações que passariam de mensais para trimestrais (HAINING, 2001). Ao final da guerra, os leitores buscavam algo mais sofisticado e os novos escritores um mercado mais estável que oferecesse melhores condições de pagamento ao invés da política do *penny-a-line* [um centavo de dólar por linha]. Nesse novo contexto social e literário, surgem os livros de bolso, ou *paperbacks* idealizados pelos editores Fawcett, Avon e Dell que adaptam a ideia das *pulps*, mas sem conteúdo violento ou erótico, visto que esse tipo de abordagem já não atraía o “novo” público no contexto pós-guerra (GRAY, 2012).

De acordo com Gray (2012), o surgimento dos *paperbacks* cria um novo mercado para escritores com oferta de pagamento até quatro vezes maior do que as *pulps* concorrentes, além disso, houve um investimento intenso a fim de aumentar as publicações que giravam em torno de centenas de milhares de cópias, acarretando até metade dos anos 1950 o desaparecimento das principais revistas *pulp*.

Outro fator que ocasionou o enfraquecimento das *pulps* foi o surgimento da televisão no final da década de 1920. Houve uma mudança nos hábitos de leitura dos americanos que começam a considerar a TV o principal meio de entretenimento e as *pulps* algo obsoleto. Além disso, os maiores distribuidores dessas revistas começaram a cancelar os pedidos para explorar outro mercado em ascensão, o das revistas em quadrinhos (HAINING, 2001). Em 1933, o novo presidente Franklin D. Roosevelt revoga o *Prohibition* liberando a venda de álcool a fim de combater o crime organizado e impulsionar a economia em uma tentativa de resistência à crise de 1929 (HAINING, 2001).

Com o passar do tempo, a revista *Argosy* que tinha iniciado e liderado o mercado das *pulps* reaparece como *slick magazine* gerando opiniões controversas – para alguns, o fundador das *pulps* Munsey teria “se revirado no caixão” com essa ideia, mas outros acreditavam que ele teria tomado essa decisão antes mesmo do declínio do mercado para as *pulps* (HAINING, 2001).

Por muito tempo, as *pulps* foram ignoradas pelos críticos por serem amadoras e assim permaneceram marginalizadas não somente por pertencerem a uma cultura de massa, mas também por serem desprovidas de relevância para os círculos acadêmicos. Apesar da má reputação, elas abriram espaço para que escritores tais como Edgar Rice Burroughs, Max Brand, Zand Grey, Erle Stanley Gardner, Clarck Ashton Smith, Abraham Merritt, Robert E. Howard, Robert E. Heinlein, Howard Phillips Lovecraft, entre muitos outros, iniciassem a sua carreira através da escrita experimental de ficção (HAINING, 2001). Além disso, a revista renomeada como *The Argosy*, apesar de não ter sido uma revista que trabalhasse de forma específica com literatura de ficção científica ou fantástica, influenciou esses dois campos

direcionando o desenvolvimento dos seus gêneros e proporcionando um ambiente para que novos escritores construíssem as suas carreiras (TYMN; ASHLEY, 1985).

Na seção seguinte, será feito um breve histórico da primeira revista *pulp* especializada de horror no campo da LF que contribuiu para o desenvolvimento do gênero *wierd*, alvo desta pesquisa, e, posteriormente, o gênero de ficção científica por meio da adoção de políticas editoriais que proporcionaram a escritores como H.P.L. liberdade para a criação e publicação de textos que não seriam aceitos em outras revistas, mas que hoje representam um marco na estabilização da tradição literária *weird*.

#### **2.4.1 Sobre a revista especializada “Weird Tales”**

A revista *Weird Tales* (WT), especializada em ficção de horror, foi idealizada por Jacob Clark Henneberger (1890 - 1969), um editor de sucesso estabelecido em Chicago que almejava obter lucro através de um novo mercado literário cujas políticas editoriais privilegiassem a liberdade do escritor no processo de criação em detrimento de outras políticas consideradas “castradoras”. Para Henneberger, esse novo nicho poderia ser promissor, visto que alguns escritores já estabelecidos desmonstravam, por meio de conversas informais, interesse em trabalhar com uma literatura que fugisse dos padrões restritos no emergente campo *pulp* (TYMN; ASHLEY, 1985).

Henneberger consegue lançar a revista WT em 1923 com o subtítulo de “The Unique Magazine” por meio de uma parceria com seu colega John M. Lansinger. Juntos criam a empresa Rural Publications Inc. que lançou outra *pulp* também especializada intitulada *Real Detective and Mysteries Stories*, ambas editadas por Edwin Baird (1886 – 1954) (TYMN; ASHLEY, 1985).

Na época do seu lançamento, a revista seguiu o tamanho padrão esperado para uma *pulp* 15 cm (6 *inch*) x 23 cm (9 *inch*), com capa de três cores e periodicidade mensal (TYMN; ASHLEY, 1985). Depois do seu lançamento, a revista teve interrupções constantes nas publicações, algumas vezes, por meses seguidos, o que indicava uma fragilidade financeira, mesmo sendo uma revista recém-lançada. Segundo Friedman e Schwartz (1963), a proposta original da revista em entregar algo novo para o público leitor contrastava bastante com a edição de Baird que possuía um olhar frio e tradicional, fator que pode ter contribuído diretamente para as vendas baixas e o aumento dos débitos.

Apesar dos esforços de Henneberger para estabelecer um ambiente literário de produção criativa livre e formal por meio da WT, muitos foram os desafios para mantê-la em circulação.

Inicialmente, os escritores renomados, tais como Ben Hecht e Emerson Hough, que tinham demonstrado interesse em contribuir optaram por não submeter os seus textos quando a revista foi lançada e, por isso, grande parte dos primeiros textos publicados ora eram de escritores em início de carreira ora daqueles que buscavam uma escrita experimental (TYMN; ASHLEY, 1985).

Nesse ínterim, a rentabilidade da revista *Real Detective and Mysteries Stories* se mostrou superior a da WT o que provocou a ruptura da parceria entre Henneberger e Lansinger, visto que aquele desejava manter a WT mesmo sem lucro (TYMN; ASHLEY, 1985). Com a ruptura da parceria, o editor Baird decide trabalhar apenas com Lansinger que permanece com a *Real Detective and Mysteries Stories* e a WT passa a ser responsabilidade apenas de Henneberger que convida Farnsworth Wright (1888 - 1940), que tinha sido o primeiro leitor da revista, para ocupar o cargo de editor em 1924 (TYMN; ASHLEY, 1985).

As políticas editoriais da WT influenciaram o surgimento de alguns gêneros tais como o da ficção científica no século XX e contribuíram para a popularização do gênero *weird*, bem como outros gêneros similares. Grande parte do legado dessa revista é atribuído tanto ao trabalho editorial de Baird como o de Wright, que apesar de possuírem diferenças consideráveis, contribuíram para a estabilização da revista em termos históricos.

Enquanto permaneceu na WT, Baird seguiu de forma tradicional em suas 13 edições. Ele optava por publicar histórias curtas, a maioria não era original, sem variação nos gêneros, adotando um viés *ghost*, e as ilustrações junto com a arte de capa possuíam uma baixa qualidade (TYMN; ASHLEY, 1985). Jason Carney (2014; 2015) afirma que outras *pulps* como “Argosy e Blue Book somente entre os anos de 1912 e 1922 já tinham ultrapassado a margem de 200.000,00 leitores e até chegaram ultrapassar a margem de 500.000,00 leitores”<sup>43</sup> (2014, p. 38). Embora Baird não tenha explorado o caráter excêntrico da revista, ele deixa um legado relevante para a história desta por meio da publicação das primeiras histórias de H.P.L., algumas histórias de Anthony Rud, Frank Owen e Seabury Quinn, além da poesia de Clark Ashton Smith (TYMN; ASHLEY, 1985).

Em contrapartida, Farnsworth Wright quando assume o cargo de editor na WT inicia uma nova etapa para a cultura de massa, além de proporcionar um terreno sólido que tornará a revista uma das mais importantes e influentes no campo da literatura fantástica com ênfase na literatura *weird* e de horror. Nessa nova fase, Wright adota novas políticas editoriais a fim de estimular os novos escritores, flexibiliza a entrada de novos gêneros, acompanha os escritores,

---

<sup>43</sup> Where major pulp magazines like Argosy and Blue Book Magazine could boast circulation among 200,000 to 500,000 readers from 1912 to 1922 [...].

melhora as taxas de pagamento para os autores mais populares, adota mudanças nas ilustrações e suas cores, e estabiliza a periodicidade das publicações (TYMN; ASHLEY, 1985). As ilustrações ganham tanto espaço que artistas como Virgil Finlay, Hannes Bok e Lee Brown Coye, por meio dessa oportunidade, conseguem publicar os seus primeiros trabalhos e utilizar mais cores.

Foi na "The Unique Magazine" que Finlay mostrou para os fãs de ficção científica o que poderia ser feito, mesmo diante das limitações do papel feito a partir da polpa da celulose, como também provocou uma renovação no campo de ilustração de ficção científica. Foi o trabalho de Bok e Coye que agregou estilo à arte fantástica onde antes havia apenas matéria e forma <sup>44</sup> (TYMN; ASHLEY, 1985, grifo do autor, tradução minha).

Sob a direção editorial de Wright, a revista foi se tornando mais variada e diversificada, além de singular dentre as inúmeras *pulps*, fazendo jus ao subtítulo "The Unique Magazine". Os temas eram os mais variados com narrativas de tortura e vinganças diabólicas sem nenhum traço de sobrenatural, *space operas* de ficção científica e textos incomuns humorísticos que desafiavam a categorização convencional, proporcionando espaço para produções macabras como as de H.P.L. como "The Call of Cthulhu", "The Dunwich Horror", "The Whisperer in Darkness" e "The Case of Charles Dexter Ward" (TYMN; ASHLEY, 1985).

Robert E. Howard (1906 -1936) foi um escritor que vendeu quase toda a sua primeira ficção para a WT, sem excluir a participação de escritores como Edmond Hamilton (1904 – 1977), Arthur J. Burks (1898 – 1974), E. Hoffman Price (1898 – 1988) que contribuíram de forma regular por anos antes de seguirem para outras *pulps*.

A revista continuou a crescer da década de 1920 e até meados de 1930, mesmo com o período da Depressão, que abalou a economia estadunidense que reduziu a maioria das vendas da revista. Apesar das limitações nas vendas e o preço a 25 centavos de dólar, representando um investimento alto em tempos difíceis, a revista conseguiu se manter, mesmo depois de um repentino fechamento dos bancos que congelaram quase todo o patrimônio financeiro da sociedade estadunidense no final de 1930, enfrentando apenas uma leve crise no início de 1931. Segundo TYMN e ASHLEY (1985), a revista inicialmente foi forçada a seguir bimestralmente de fevereiro a julho de 1931 (por três edições), mas logo a partir do mês de agosto do mesmo ano conseguiu retomar suas edições mensais.

---

<sup>44</sup> It was in "The Unique Magazine" that Finlay made science fiction fans aware of what could be done even with the limitations of pulp paper and brought about a renaissance in science fiction illustration. It was the work of Bok and Coye that had brought style to fantasy artwork where before all there had been was substance and form.



A morte de Howard e H.P.L. em 1936 e 1937 respectivamente somente não trouxe mais danos a revista porque boa parte do trabalho de H.P.L. tinha sido publicado originalmente em *fanzines* e esse material serviu para republicação. Wright usou então esse material para suprir os anos seguintes, oferecendo mais ficção e poesia de H.P.L. depois de sua morte do que antes. Em relação a Howard, o personagem Conan, fez mais falta, pois havia pouco material dele disponível para republicação, mas outros escritores começaram a produzir outros materiais interessantes, sendo o mais notável Henry Kuttner (descoberto pela WT) que ajudou a preencher esse vazio (TYMN; ASHLEY, 1985).

A WT serviu como repositório para as impressões da primeira coleção em formato de livro de literatura fantástica e de ficção de horror, utilizada também como fonte primária no fornecimento de material para a recém-criada editora Arkam House que visava preservar a obra de H.P.L. Sem o seu material provido por essa *pulp*, teria sido impossível manter as publicações da Arkam House. Além disso, os primeiros programas de rádio devotados a histórias fantásticas com temática *weird* e de horror moderno, incluindo o clássico *Stay Tuned for Terror* mais os numerosos filmes, programas de TV incluindo *The Twilight Zone* de Alfred Hitchcock e, mais notavelmente, o *Thriller*, foram também supridos pela WT. Dessa forma, essa revista em suas 279 edições se tornou a mais influente no campo de literatura fantástica, contribuindo para o surgimento da ficção científica e para seu desenvolvimento (TYMN; ASHLEY, 1985).

Em 1938, Henneberger vende WT para William J. Delaney que transfere os escritórios da revista de Chicago para Nova York, e o trabalho de edição passa a ser desempenhado por Fransworth e Dorothy Mcilwraith, editora de outra revista bem-sucedida de Delaney, *Short Stories*. Em fevereiro de 1939, houve um aumento no número de páginas que passaram de 144 para 160 na tentativa de estimular a circulação, mas sem sucesso. Em setembro do mesmo ano, o número de páginas foi reduzido para 128 e preço ficou em 15 centavos de dólar (FRIEDMAN; SCHWARTZ, 1963).

Em janeiro de 1940, a periodicidade da revista passa de mensal a bimestral e Wright, cujo estado de saúde estava debilitado, deixa o cargo de editor que é assumido integralmente por Dorothy McIlwraith. Embora McIlwraith continuasse as publicações referentes à ficção de horror e fantástica, adicionando humor na revista, a originalidade desta já havia se dissipado. “Swords and sorcery” gênero que ficou popular na WT em anos anteriores agora também havia desaparecido, assim como as séries e as narrativas longas, em geral, havia menos variedade na revista.

A revista continua com um sucesso marginal até 1954, quando ela finalmente entra em falência. Nos anos seguintes, a ela reaparece sob o comando de Leo Margulies em 1973 e Lin

Carter em 1981, mas permanece marginalizada até que entra em falência novamente nas duas tentativas de revitalização (TYMN; ASHLEY, 1985).

Por fim, a política editorial e a natureza da revista WT contribuiu para a quebra de tradições na literatura de massa e proporcionou de fato um espaço significativo para o desenvolvimento das primeiras revistas de ficção científica. Embora ela disponibilizasse muito material que era comum a outras *pulps*, havia também bastante material que décadas depois se tornaria seminal para a literatura fantástica moderna, seus gêneros e seus subgêneros. Sem a WT, é provável que os “Cthulhu Mythos” de H.P.L. tivessem se perdido ainda no passado já que, mesmo com a constante dificuldade financeira, a WT era o único mercado para este tipo de literatura. Essa *pulp* estabeleceu um mercado duradouro para o sobrenatural e a ficção fantástica, além de preparar um campo para a exploração da ficção científica e do gênero *weird* por meio de narrativas que não teriam sido publicadas de outra forma.

Na próxima seção, serão apresentados alguns questionamentos sobre a prática tradutória e algumas teorias / estudos relevantes para a tarefa de tradução comentada nesta pesquisa com ênfase na dicotomia de Lawrence Venuti que trata das estratégias culturais de *domesticação* e *estrangeirização*.

### 3 TRADUÇÃO E TEORIA: QUESTÕES METODOLÓGICAS

A tradução sempre esteve presente nas sociedades, desde o momento em que estas começaram a interagir umas com as outras, sendo utilizada como ferramenta de poder, de enriquecimento cultural e imposição ideológica (BASSNETT, 2003). Dentre várias questões discutidas ao longo da história da tradução, Bassnett (2003) afirma que todas essas questões tratam, na verdade, da diferenciação entre traduzir *palavra-por-palavra* ou *sentido-por-sentido*, o que muda é a maneira como cada uma é vista e identificada em um determinado tempo. A tradução é uma atividade complexa e que, segundo Bassnett, vai além da mera troca de palavras, uma vez que envolve elementos extralinguísticos diversos e, muitas vezes, pode ter um papel social ou político. Sendo assim, a tradução e o tradutor podem sofrer influências externas que irão, por sua vez, alterar a forma e o conteúdo dos textos em diferentes culturas e períodos históricos. Daí o constante debate, mas pouco consenso, sobre o papel da tradução que segue *word for word* ou *sense for sense*, que nesta pesquisa serão tratados respectivamente como estratégia cultural de *estrangeirização* e estratégia cultural de *domesticação*, termos provenientes da teoria de Lawrence Venuti.

A escolha do método de tradução assume a tomada de ações específicas relacionadas a esse método, bem como as suas consequências em termos políticos e com desdobramentos dentro e fora da função do tradutor. Na tradução da seção 4.1, foi escolhido o método *estrangeirizante* como método predominante a fim de aproximar o leitor do escritor e checar se as ações relacionadas à aplicação desse método corroboram para atingir o objetivo pretendido. Entretanto, ao observar o estilo de escrita de H.P.L. questiona-se se a reprodução sintática de todas as sentenças do conto em questão atingiria o mesmo efeito semântico de estranheza causado nos leitores da língua-fonte, tendo em vista que o português brasileiro admite estruturas sintáticas mais flexíveis, quando em comparação a da língua inglesa, o que não causaria estranhamento. Borowska (2011) explica que o estilo de escrita de H.P.L. possui outras características de fácil observação tais como: o uso frequente de adjetivos no início das sentenças, o uso de adjetivos em sequência para o emprego de anáfora e a ocorrência de verbos em posição incomum. Devido à complexidade da tradução em si, entende-se como necessário compreender o que a embasa, em primeiro plano, e como a adoção de um ou outro processo influenciaria, em segundo plano, o produto final.

Tendo em vista a realização da tarefa de tradução comentada e o contexto acadêmico dos Estudos da Tradução (ET), que reúne diversas discussões acerca dos métodos e dos mecanismos que validam e orientam o produto final dessa atividade, se fez necessário um

recorte teórico breve a respeito de dois processos: o da *domesticação* e o da *estrangeirização*. O objetivo principal foi observar em que situações um ou outro processo predominou e o que norteou essas escolhas durante a tradução do texto literário em se buscou manter o estilo do escritor. Foram consideradas as discussões teóricas de Friedrich Schleiermacher e Lawrence Venuti, tendo em vista a relevância desses pesquisadores para o estudo e aplicação dessa dicotomia.

Enquanto Schleiermacher considera os impactos positivos da *estrangeirização* em termos de enriquecimento linguístico e cultural, Venuti discute o papel social da *estrangeirização* no que diz respeito à introdução de uma identidade cultural diversa na cultura do texto-alvo por meio da conservação do estilo de escrita presente no texto-fonte e a manutenção de termos estranhos a essa cultura. Ambos preferem o uso da *estrangeirização* em detrimento da *domesticação*, mas cada um sob um viés diferente, não necessariamente oposto, o que foi considerado durante as escolhas realizadas na seção 4.

No que tange à tradução comentada como atividade de pesquisa em si, há um vínculo entre o tradutor e o texto a ser traduzido por meio de uma relação de interdependência. Para Williams e Chesterman (2015), enquanto esse processo acontece é realizado um registro dos trechos problemáticos e de suas possíveis soluções a fim de confirmar ou não a aplicabilidade prática dos conhecimentos desenvolvidos no campo dos ET. Isso implicaria na necessidade de o tradutor possuir algum conhecimento teórico prévio, visto que essa atividade pressupõe uma **“discussão sobre a tarefa de tradução, uma análise dos aspectos do texto-fonte, bem como uma justificativa fundamentada para os tipos de soluções que você [tradutor] encontrou para determinados tipos de problemas de tradução”**<sup>45</sup> (WILLIAMS; CHESTERMAN, 2015, p. 7, grifo nosso, tradução minha). A tradução comentada corrobora, portanto, para que o tradutor possa avaliar de forma consciente as suas escolhas, sempre inclinadas a uma determinada tradição, com o intuito de, ao final desse processo, produzir um objeto que se autojustifica.

### 3.1 A dicotomia *domesticação* vs. *estrangeirização*

Em 1813, no ensaio *On the Different Methods of Translation*, Friedrich Schleiermacher propõe algumas recomendações para a tarefa de tradução, recomendações estas que ecoam até os dias atuais, e alteram o modo de análise do ato tradutório para uma abordagem hermenêutica. Kitzbichler (2016) explica que essas recomendações eram orientadas a partir de dois métodos:

---

<sup>45</sup> [...] some discussion of the translation assignment, an analysis of aspects of the source text, and a reasoned justification of the kinds of solutions you arrived at for particular kinds of translation problems.

o da *assimilação*, percebido por Lawrence Venuti como *domesticação*, em que o tradutor aproxima o escritor do leitor, e o da *estrangeirização* em que o tradutor aproxima o leitor do escritor. Kitzbichler (2016) afirma que para Schleiermacher apenas o método que aproxima o leitor do escritor, ou seja, o *estrangeirizante*, seria adequado, visto que a *domesticação* poderia obstruir as diferenças linguísticas, temporais, locais e culturais do texto-fonte. Embora Venuti (2004) também identifique o método *estrangeirizante* como ideal, ele expande a sua função, sugerindo que esse método contribui para a quebra de um ciclo de apagamento cultural e profissional dos envolvidos no processo de tradução quando o método *domesticação* é o método predominante. Cabe dizer que apesar de Venuti chamar atenção para as culturas de língua inglesa, esse tipo de apagamento denominado pelo pesquisador de *invisibilidade* pode ocorrer em outras culturas por influência dos mercados editoriais, por questões políticas, ou outras questões relacionadas a quantidade de circulação de textos traduzidos em determinadas culturas.

Schleiermacher (2011) faz uma crítica indireta ao modelo de tradução hegemônico conhecido como *Belles Infidèles*, amplamente adotado na França e ainda em voga na época do seu ensaio. Segundo Schleiermacher, esse modelo em que a *domesticação* era notável não colaborava para o enriquecimento da cultura alemã, por isso, a necessidade da implementação do método *estrangeirizador*. O ensaio é relevante por levantar questões filosóficas e práticas acerca da tradução e por incluir uma nova abordagem que proporcionou algumas inovações na área em relação ao conceito de linguagem, a citar

[...] a relação do falante, em termos de submissão e criatividade, com a sua língua materna, a relação dialética entre o sistema linguístico e o uso da língua, entre as regras sintáticas gerais e as características estilísticas particulares do discurso, entre o valor semântico geral de um signo e o seu significado específico em um determinado contexto, além da relação entre cada frase e o texto como um todo <sup>46</sup> (BERNARDO, 2016, p. 50, tradução minha).

No século XX e XXI, o processo de *assimilação*, ou *domesticação*, começou a ser associado a outros conceitos tais como o de *equivalência dinâmica / funcional* e *violência etnocêntrica*. O termo *equivalência dinâmica* foi criado por Eugene Nida em 1964 a fim de definir a tradução como meio para atingir “naturalidade plena de expressão”, o que transformaria o tradutor no único detentor da informação pura, sendo capaz de transmiti-la em sua íntegra e maneira inteligível (VENUTI, 2004). Nesse contexto, a fluência no discurso possui

---

<sup>46</sup> [...] the speaker's relation, of submission and creativity, with his mother tongue and the dialectics between language system and language usage, between the general syntactic rules and the particular stylistic features of discourse, between the general semantic value of a sign and its specific meaning in a given context and between each sentence and the whole text.

um papel primordial e privilegia o emprego das seguintes estratégias linguísticas: adaptação de sintaxe estrangeira a fim de manter a precisão semântica; adaptação de vocabulário com resistência ao uso de palavras que sejam arcaicas, jargão ou coloquiais para evitar que o texto seja lido com entraves, muito menos com estranheza (VENUTI, 2004). Nessa perspectiva, o texto-fonte seria introduzido na cultura-alvo como um texto “natural”, “transparente”, “original”, ou seja, “domesticado” por um processo que, para Venuti, é orientado a partir da língua-alvo e de seus valores, sendo baixo o nível de troca cultural com tendência à apropriação do texto estrangeiro para fins domésticos. Isso implicará, por sua vez, na *invisibilidade* da tradução e do tradutor e no reforço do ciclo da violência supracitada.

No processo de *estrangeirização*, a interferência ocorre não apenas no modo como a tradução é produzida, mas também no modo de leitura deste. Venuti (2004) não considera questões sobre *fidelidade e liberdade* na medida em que as línguas estão em constante mudança e não se originaram no autor, nem no tradutor. A depender das especificidades das línguas e do processo adotado, a violência dita etnocêntrica naquele processo de *domesticação*, pode ser menor, ao que Venuti (2004, p. 18, tradução minha) afirma ser inevitável na maioria dos casos, pois

[...] na finalidade e atividade da tradução em si: a reconstituição do texto estrangeiro de acordo com os valores, as crenças e as representações que preexistem na língua-alvo, sempre configurada na relação hierárquica de dominância e marginalidade, sempre determinando a produção, circulação e recepção de textos. A tradução é a substituição forçada da diferença linguística e cultural do texto estrangeiro por um texto que, para o leitor da língua-alvo, será inteligível<sup>47</sup>.

Apesar da postura de Venuti ser bem definida em relação à *estrangeirização* dos textos, em suas primeiras publicações, Lindermann (2016) explica que essa postura mais restrita em relação ao método tem sido flexibilizada. Lindermann (2016) afirma que Venuti tem inclusive utilizado outros termos para substituir *estrangeirização* tal como, por exemplo, *modelo hermenêutico* e, ao invés de *domesticação*, *compreensão instrumental*. Lindermann (2016) aponta que essa nova postura pode estar associada a uma redefinição do conceito de autoria, diretamente interligado ao modo de traduzir, o que explicaria no emprego de termos mais coletivos ou colaborativos que valorizam as tradições ou aspectos sociais, culturais ou linguísticos.

---

<sup>47</sup> [...] in the very purpose and activity of translation: the reconstitution of the foreign text in accordance with values, beliefs and representations that preexist it in the target language, always configured in hierarchies of dominance and marginality, always determining the production, circulation, and reception of texts. Translation is the forcible replacement of the linguistic and cultural difference of the foreign text with a text that will be intelligible to the target language reader.

A princípio os estudos de Venuti indicam uma complementação ou continuação dos estudos de Schleiermacher, tendo em vista que a dicotomia daquele se estabelece por meio deste, mas existe um contraponto que os separa: a noção individualista de autoria. Lindemann (2016) afirma que à medida que Venuti flexibiliza a interpretação do tradutor como sendo uma dentre outras a depender da língua receptora e cultura em momento particular, social e histórico; Schleiermacher assume que há apenas o pensamento estático do autor, sendo tarefa do tradutor levar o leitor ao encontro do autor a fim de preservar a mensagem “pura” do texto. Lindemann (2016) explica que Venuti aborda a dicotomia com base em uma visão pós-estruturalista que visa problematizar a noção de autoria e relativizar o valor dos conceitos de domesticação e estrangeirização.

Para Schleiermacher, a oposição entre os dois métodos, *estrangeirizador* e *domesticador*, faz com que o procedimento de cada um seja diferente e, por isso, inviável o uso intercalado de ambos em um mesmo projeto de tradução, uma vez que isso poderia comprometer a compreensão do texto (LEFEVERE, 1992). Em contrapartida, Martina Ožbot (2016) afirma que a depender da circunstância ambas as abordagens podem ser empregadas e isso vai depender das expectativas culturais em relação ao texto traduzido, implicando no modo de traduzir. Ožbot explica que uma dada situação pode encorajar mudanças no modo de traduzir, mas que isso, de fato, não anularia a possibilidade de ambos os métodos conduzirem ao sucesso, ou contribuir para o fracasso da tradução. Ainda segundo a pesquisadora, embora caminhem em direções opostas, ambos buscam preencher a função social de garantir no discurso de pertencimento e identidade que uma cultura específica se autodescreva em relação ao resto do mundo.

Muitos dos debates que deram origem às ideias e ao tratado de Schleiermacher estavam de uma forma ou de outra relacionados com o tema tradução, mas a questão da relatividade linguística também era percebida como algo primordial na tentativa de compreender como esse sistema ditava a maneira como as traduções eram vistas e concebidas (OŽBOT, 2016). Com essas discussões acadêmicas, Schleiermacher pode identificar as vantagens e desvantagens de cada método, mas ele destacava a importância da especificação de regras para cada processo em virtude da necessidade de verificar os limites da aplicabilidade de cada um (LEFEVERE, 1992).

Martina Ožbot (2016) ressalva que o processo de *estrangeirização* exige atenção e cautela, não sendo um processo simples, uma vez que pode demandar do tradutor, em algumas situações, uma alta expertise e sensibilidade durante a sua execução a fim de evitar a reprodução de um texto que pela literalidade impeça que as qualidades literárias do texto-fonte sejam

notadas. Ožbot (2016) acrescenta que a adequação feita no texto-alvo por intermédio da reprodução das relações textuais dominantes no texto-fonte pode contribuir para o aumento da semelhança entre ambos, porém, existem aspectos da língua-fonte que não podem ser reproduzidos sem o emprego de uma linguagem não-natural. Nessa perspectiva, Ožbot (2016) reforça que o método *estrangeirizador* pode ser um instrumento de aproximação incerto tendo em vista o papel do funcionamento do texto-fonte e de sua linguagem no contexto da nova cultura.

Em contrapartida, a apropriação de elementos *estrangeirizantes* pode ser identificada como algo negativo a depender do *status* da cultura-alvo em relação a cultura-fonte. Caso a cultura-fonte seja percebida como uma ameaça real, a cultura-alvo pode adotar um posicionamento de rejeição. Ožbot (2016) exemplifica essa situação ao comparar a relação entre a cultura alemã que por séculos representou a cultura dominante em relação a cultura eslovaca. A pesquisadora afirma que quando a nação eslovaca começou a se dar conta na segunda metade do século 19 dessa influência, não somente optaram por traduções de línguas diferentes do alemão, mas também começaram a encorajar composições originais. Ožbot (2016) afirma que qualquer marca do alemão poderia ser percebido de forma negativa, então a tendência frequente era evitar por completo traduções dessa língua, com exceção dos clássicos que eram importantes para o desenvolvimento literário da própria cultura eslovaca tendo em vista o seu emergente corpus de tradução.

Independentemente do contexto cultural, a dicotomia em questão irá definir e orientar determinados posicionamentos em relação aos textos de origem estrangeira. No contexto Europeu, por exemplo, a dicotomia implica na diferenciação entre culturas centrais e periféricas. Ožbot (2016) explica que enquanto as culturas centrais traduzem pouco e se identificam como autossuficientes, adotando a *domesticação* como método predominante, as culturas periféricas tendem a traduzir em maior quantidade, privilegiando o método *estrangeirizante*, além de admitirem uma variedade de estratégias de tradução mais diversificada.

Ainda segundo Ožbot (2016), a dicotomia também tem sido utilizada para descrever traduções, explicar o comportamento de tradutores e destacar algumas diferenças fundamentais entre pontos de vista teóricos adotados por diversos acadêmicos de tradução. Historicamente, é possível traçar a sua essência desde a antiguidade clássica período em que *domesticação* e *estrangeirização* eram elementos associados diretamente à oposição entre *tradução literal* vs. *tradução livre*, reaparecendo em estudos modernos sob diversos termos: *direct translation* vs. *indirect translation* (Gutt), *overt translation* vs. *covert translation* (House), *exotization* vs.



*naturalization* (van Leuven-Zwart), *anti-illusionism* vs. *illusionism* (Levý), *semantic translation* vs. *communicative translation* (Newmark), *documentary translation* vs. *instrumental translation* (Nord), *observational reception* vs. *participative reception* (Pym) e *opaque style* vs. *transparent style* (Snell-Hornby) (OŽBOT, 2016).

Sobre a posição dos textos traduzidos dentro das sociedades, Even-Zohar (1990) acrescenta que de acordo com a visão polissistêmica da interação literária entre culturas centrais e periféricas o critério de “aceitabilidade” é esperado nas culturas centrais, visto que as traduções possuem uma posição periférica, mas que o posicionamento das culturas periféricas é oposta, adotando como critério dominante e natural o da “adequação” porque aqui a tradução é bastante significativa. Assim, a adoção de um método ou outro irá reforçar um posicionamento, não apenas da cultura-alvo, mas também da cultura-fonte. Even-Zohar considera que as traduções podem integrar um sistema isolado e maleável que irá se comportar de acordo com o posicionamento da cultura dentro de um sistema micro que, por sua vez, é influenciado pelas culturas centrais que ditarão as normas que podem ser seguidas com o intuito de aprimoramento linguístico ou não, caso em que há apenas a reprodução de modelos de tradução. Para Schleiermacher, os termos são mais descritivos do que normativos quando trata das traduções como meio de enriquecimento da literatura alemã ao invés de refletir uma ambição para aumentar/expandir a dominância cultural e literária desta como sugerida por Lawrence Venuti e Antoine Berman (OŽBOT, 2016).

Ožbot (2016) ressalva que a experiência de tradução moderna não justifica a hipótese de que a *estrangeirização* é necessariamente algo positivo e que a *domesticação*, por outro lado, seria negativa. A pesquisadora afirma que a preferência por um ou outro método pressupõe implicações que afetam tanto o texto em si, no nível de microanálise, quanto as culturas em geral, no nível de macroanálise. Ožbot (2016) explica que no nível de microanálise, os textos *domesticados* acomodariam as seguintes estratégias de tradução: fluência no discurso, assimilação e etnocentrismo; já os textos *estrangeirizados* adotariam uma escrita exótica do ponto de vista das estruturas sintáticas, lexicais, fraseológica, estilística ou retóricas. Por outro, no nível de macroanálise, Ožbot (2016) observa que as culturas revelam o seu caráter periférico ou central na adoção do método, sendo que as culturas periféricas, mesmo privilegiando o método da *estrangeirização* tendem a ser mais flexíveis, mas o mesmo não ocorre com as culturas centrais cujos textos de recepção positiva geralmente são aqueles que foram *domesticados*.

Para Venuti (2005) tanto o texto estrangeiro quanto a sua tradução são objetos derivados de uma fonte não-comum, constituídos de materiais linguísticos e culturais diversos cuja origem

não está no escritor estrangeiro, tampouco no tradutor, o que pode desestabilizar o trabalho de significação. Como resultado, Venuti pondera que o texto se transforma em espaço para a manifestação de diversas possibilidades semânticas fixadas somente de forma provisória em qualquer tradução, tendo em vista a hipótese de variação cultural e de escolhas interpretativas, situação específica e diferentes períodos históricos, o que poderia inclusive colocar em conflito as intenções dos participantes. Freitas (2003) chama atenção para o fato de Venuti ocupar uma posição diferenciada em relação a classe profissional de tradutores que na prática podem ter experiência diversas em que a adoção pelo método estrangeirante pudesse não ter o mesmo resultado ou valor de “escrita de resistência” na cultura-alvo.

Dentre os desafios na aplicação do método que transporta o leitor para o contexto do autor, destacam-se a dificuldade na conservação dos aspectos sintáticos e do nível semântico adequado a interpretação que o tradutor teve na condição leitor. Nessa execução dessa ação outro desafio surge, não sendo possível sua transposição sem uma reflexão individual: a *invisibilidade* na tradução.

### 3.2 Invisibilidade na Tradução

Venuti (2004) afirma que a omissão das peculiaridades linguísticas, estilísticas ou sintáticas, bem como o “conserto” dos significados com o propósito de reproduzir um efeito ilusório de transparência por meio de um discurso fluente na execução do processo de *domesticação* pode acarretar no aumento da *invisibilidade* do tradutor e da cultura na qual o texto foi inicialmente criado. De acordo com o acadêmico, o efeito ilusório encobre as numerosas condições sob as quais a tradução ocorre, a começar pela intervenção do tradutor no texto estrangeiro.

O termo *invisibilidade* trata da problemática sobre o papel político do tradutor diante da sociedade contemporânea e na entrega de um determinado produto, atentando para a possível marginalização da sua atividade profissional. Na prática, essa *invisibilidade* está associada tanto ao ato de traduzir quanto à situação do tradutor no contexto pós-guerra e pós-descobertas científicas que na visão de Venuti (2004) foi e é fortemente influenciado pela rápida expansão da cultura anglo-americana que tem influenciando diversas culturas no modo de ler, avaliar e traduzir textos estrangeiros. Ainda segundo Venuti (2004), isso fez com que termos interdependentes como *transparência* e *fluência* fossem utilizados de forma categórica no julgamento das traduções por parte de editores, revisores e leitores na língua-alvo. Com relação ao termo *transparente*, um texto é transparente quando a leitura é desprovida de entraves

linguísticos ou estilísticos, o que proporcionaria uma leitura fluida e com aparência de “texto original” em que as ideias são facilmente expostas e transmitidas, sendo a *fluência* mais relacionada à disposição do discurso que seria resultado *transparência*.

[...] do esforço do tradutor para assegurar uma **fácil legibilidade aderindo ao uso atual, mantendo uma sintaxe contínua, fixando um significado preciso**. O que é tão notável aqui é que **este efeito ilusório esconde as inúmeras condições em que a tradução é feita**, a começar pela intervenção crucial do tradutor no texto estrangeiro. **Quanto mais fluente for a tradução, mais invisível será o tradutor** e, presumivelmente, mais visível será o escritor ou significado do texto estrangeiro <sup>48</sup> (VENUTI, 2004, grifo nosso, tradução minha).

A fluência idealiza um texto padronizado cuja linguagem seja, por sua vez,

[...] atual (“moderna”) em vez de arcaica, que tenha uso amplo em vez de específico (“jargonização”), e que seja padrão em vez de coloquial (“gírias”). As palavras estrangeiras (“píjgin”[língua de contato]) são evitadas, assim como são evitados os traços linguísticos típicos do inglês britânico nas traduções americanas e os traços linguísticos típicos do inglês americano evitados nas traduções britânicas. [...] a sintaxe que não é tão “fiel” ao texto estrangeiro a ponto de não ser “idiomática”, que se desdobra contínua e facilmente (“maleável”) para assegurar uma “precisão” semântica com alguma definição rítmica, um senso de encerramento (e não um “baque maçante”). Uma tradução fluente é imediatamente reconhecível e inteligível, “familiarizada”, domesticada, não “desconcertante[mente]” estrangeira, capaz de dar ao leitor livre “acesso as ideias principais”, ao que está “presente no original” <sup>49</sup> (VENUTI, 2004, grifo do autor, tradução minha).

Os textos que desviam desse padrão esperado, geralmente, são considerados como inadequados, visto que uma tradução que não possui fluidez poder ser identificada como desprovida de qualidade técnica. Contudo, a tradução por ser um processo que envolve a escolha e troca de significantes com perdas e ganhos semânticos entre a língua-alvo e a língua-fonte, não se deve julgar de forma lógica a relação das sentenças em busca de equivalência semântica ou de correspondência precisa porque o significado representa uma relação plural entre as línguas e as culturas que elas materializam no processo tradutório sem descartar seus agentes – autor estrangeiro, tradutor estrangeiro em relação ao texto fonte, leitor na língua-alvo (VENUTI, 2004). Tanto o escritor estrangeiro quanto o tradutor não são considerados a origem

<sup>48</sup> [...] of the translator’s effort to insure easy readability by adhering to current usage, maintaining continuous syntax, fixing a precise meaning. What is so remarkable here is that this illusory effect conceals the numerous conditions under which the translation is made, starting with the translator’s crucial intervention in the foreign text. The more fluent the translation, the more invisible the translator, and, presumably, the more visible the writer or meaning of the foreign text.

<sup>49</sup> [...] current (“modern”) instead of archaic, that is widely used instead of specialized (“jargonisation”), and that is standard instead of colloquial (“slangy”). Foreign words (“pidgin”) are avoided, as are Britishisms in American translations and Americanisms in British translations. [...] syntax that is not so “faithful” to the foreign text as to be “not quite idiomatic,” that unfolds continuously and easily (not “doughy”) to insure semantic “precision” with some rhythmic definition, a sense of closure (not a “dull thud”). A fluent translation is immediately recognizable and intelligible, “familiarised,” domesticated, not “disconcerting[ly]” foreign, capable of giving the reader unobstructed “access to great thoughts,” to what is “present in the original.

primeira do texto e, portanto, compartilham da impossibilidade de transmitir na íntegra uma mensagem a um leitor que pertença a uma cultura ou tempo diferente, uma vez que o texto estrangeiro pode abarcar diferentes interpretações na língua-alvo a depender da situação social e do período histórico em que o tradutor está inserido (VENUTI, 2004).

Venuti (2004) afirma que os revisores quando consideram os textos como traduções, geralmente, atentam para o seu estilo, com foco na fluência da escrita, e negligenciam a precisão do texto, o público-alvo, o valor econômico dessa tradução no mercado literário, sua relação com as tendências em inglês, e seu lugar na carreira do tradutor. Venuti acrescenta que geralmente a avaliação do trabalho do tradutor se concentra mais no texto se esse possui ou não um “discurso fluido”, mesmo nos casos em que há textos diversos, o que caracterizaria a adoção da técnica de *domesticação* como técnica preferível ou ideal nos países de língua inglesa. Assim, é possível afirmar que os revisores irão influenciar diretamente na escolha do método de tradução e isso tem relação com o mercado e o público-alvo que, muitas vezes, espera receber um ou outro tipo de texto.

O tradutor ao aderir a uma ou outra abordagem, ou ambas, toma para si a tarefa central de produzir em uma outra língua um texto que é fruto de sua interpretação e que deixará o registro de seu posicionamento, mesmo que indiretamente, em relação ao contexto da comunidade global. Dependendo do método empregado, ele irá colaborar para o reforço de uma situação de marginalidade ou para a mudança desta, tendo em vista o seu papel de agente ativo no ato tradutório. Para esse fim, o tradutor possui à sua disposição modelos de tradução prontos em que os textos podem ser reproduzidos ou violados, se necessário a criação de um novo modelo de tradução. Ainda que a reprodução das diferenças de um texto seja algo importante e, muitas vezes, primordial na popularização da literatura como um todo por meio do processo *estrangeirizante*, é preciso estar atento para não incorrer no uso de uma linguagem que seja artificial do ponto de vista da cultura-alvo. Lindemann (2016) pondera sobre a possibilidade de atingir, de fato, essa aproximação entre o leitor da cultura-alvo e escritor do texto-fonte, uma vez que o funcionamento do texto e da linguagem é incerto no contexto e cultura novos.

A seguir serão apresentadas algumas considerações acerca da tradução comentada do conto “The Outsider”, bem como os trechos problemáticos encontrados durante o processo de tradução. Os exemplos foram selecionados de acordo com o esforço empreendido na solução dos problemas identificados em algumas estruturas e na dificuldade de reprodução da narrativa em prosa poética, aspectos ligados diretamente ao estilo de escrita de H.P.L. nesse conto específico.

## 4 TRADUÇÃO COMENTADA

Nesta seção, estão dispostos o texto-alvo em alinhamento com o texto-fonte, bem como as notas de fim de texto, ambos traduzidos por mim e retirados da edição *The Call of Cthulhu and Other Weird Stories* de 1999, editora Penguin Books, série Penguin Classics. As notas de fim de texto foram escritas por Sunand Tryambak Joshi, considerado a maior autoridade em estudos sobre literatura weird e sobre a vida e obra de H.P. Lovecraft. Essas notas trazem informações sobre o poema utilizado como epígrafe no início do conto e sobre os antropônimos que aparecem no penúltimo parágrafo. Adicionei uma nota de fim de texto extra, não disponibilizada na edição retrocitada, sobre a palavra *nepente* com o intuito de facilitar a compreensão dessa palavra no contexto em que ela aparece.

A tradução disposta na Tabela 1 está dividida em parágrafos numerados para melhor visualização e análise dos períodos, referenciados como segmentos na seção 4.2. Para fins desta pesquisa, considereirei como segmento a sentença completa com suas pausas internas (vírgula, ponto e vírgula, travessão) até o ponto final.

### 4.1 Tradução de “The Outsider”

Tabela 1 – Alinhamento *Source Language* (EN-US) e *Target Language* (PT-BR)

	The Outsider	O Degredado
	<p>That night the Baron dreamt of many a woe; And all his warrior-guests, with shade and form Of witch, and demon, and large coffin-worm, Were long be-nightmared. - Keats <sup>1</sup></p>	<p>Naquela noite o Nobre sonhou com muitos infortúnios; E todos os seus convidados-vigorosos, com sombra e forma De bruxa, e demônio, e larva-fúnebre enorme, Seriam arrastados por uma maré de martírio. - Keats <sup>1</sup></p>
1	<p>Unhappy is he to whom the memories of childhood bring only fear and sadness. Wretched is he who looks back upon lone hours in vast and dismal chambers with brown hangings and maddening rows of antique books, or upon awed watches in twilight groves of grotesque, gigantic, and vine-encumbered trees that silently wave twisted branches far aloft. Such a lot the gods gave to me – to me, the dazed, the disappointed; the barren, the broken. And yet I am strangely content, and cling desperately to those sere memories, when my mind momentarily threatens to reach beyond <i>to the other</i>.</p>	<p>Infeliz é aquele para quem as memórias da infância trazem somente temor e pesar. Miserável é aquele que recorda o passado sobre horas solitárias em vastos e lúgubres compartimentos com tapeçarias amarronzadas e fileiras insanas de livros antigos, ou sobre observadores pavorosos em bosques crepusculares de árvores grotescas, gigantes e sufocantes que silenciosamente acenam galhos retorcidos ao longe. Tal destino os deuses deram para mim – para mim, o atormentado, o frustrado; o estéril, o frágil. E ainda assim permaneço estranhamente contente, e atrelado desesperadamente àquelas memórias escassas, quando minha mente num instante ameaça ir além <i>do outro</i>.</p>

2	<p>I know not where I was born, save that the castle was infinitely old and infinitely horrible; full of dark passages and having high ceilings where the eye could find only cobwebs and shadows. The stones in the crumbling corridors seemed always hideously damp, and there was accursed smell everywhere, as of the piled-up corpses of dead generations. It was never light, so that I used sometimes to light candles and gaze steadily at them for relief; nor was there any sun outdoors, since the terrible trees grew high above the topmost accessible tower. There was one black tower which reached above the trees into the unknown outer sky, but that was partly ruined and could not be ascended save by a well-nigh impossible climb up the sheer wall, stone by stone.</p>	<p>Não sei onde nasci, salvo que o castelo era infinitamente velho e infinitamente horrendo; repleto de passagens misteriosas e possuía imensos telhados nos quais o olho poderia encontrar somente teias de aranha e sombras. Os pedregulhos nos corredores decadentes pareciam sempre repugnantemente úmidos, além do odor detestável que tudo impregnava, similar ao dos cadáveres empilhados de gerações extintas. Nunca clareava, então me acostumei, por vezes, a acender velas e a olhá-las fixamente para alívio; muito menos sol havia por fora, uma vez que as pavorosas árvores tinham crescido para além da torre mais acessível. Havia uma torre negra que se estendia para além das árvores em direção ao firmamento desconhecido e distante, mas que estava parcialmente destruída e que não poderia ser alcançada, salvo por uma quase impossível escalada até a parede íngreme, rocha por rocha.</p>
3	<p>I must have lived years in this place, but I cannot measure the time. Beings must have cared for my needs, yet I cannot recall any person except myself; or anything alive but the noiseless rats and bats and spiders. I think that whoever nursed me must have been shockingly aged, since my first conception of a living person was that of something mockingly like myself, yet distorted, shrivelled, and decaying like the castle. To me there was nothing grotesque in the bones and skeletons that strowed some of the stone crypts deep down among the foundations. I fantastically associated these things with every-day events, and thought them more natural than the coloured pictures of living beings which I found in many of the mouldy books. From such books I learned all that I know. No teacher urged or guided me, and I do not recall hearing any human voice in all those years – not even my own; for although I had read of speech, I had never thought to try to speak aloud. My aspect was a matter equally unthought of, for there were no mirrors in the castle, and I merely regarded myself by instinct as akin to the youthful figures I saw drawn and painted in the books. I felt conscious of youth because I remembered so little.</p>	<p>Devo morar há anos neste lugar, mas não consigo mensurar o tempo. Criaturas devem ter suprido minhas necessidades, ainda assim não consigo lembrar de nenhuma outra pessoa além de mim mesmo; ou de nada vivo exceto os silenciosos ratos e morcegos e aranhas. Imagino que quem quer que tenha cuidado de mim deve ter envelhecido drasticamente, sendo que minha primeira concepção do que seria um indivíduo vivo seria a de algo ironicamente semelhante a mim, ainda que disforme, atrofiado e decadente como o castelo. Para mim não havia nada de grotesco nos ossos e esqueletos que cobriam algumas das criptas petrificadas nas profundezas daqueles pilares. Irrracionalmente associava essas coisas com acontecimentos cotidianos, e as percebia mais normais do que as coloridas imagens dos viventes que encontrava em muitos dos livros bolorentos. Desses livros aprendi tudo que sei. Nenhum instrutor me encorajou ou guiou, e não recordo ter ouvido nenhuma voz humana em todos esses anos – nem mesmo a minha; porque embora tenha lido sobre linguagem, nunca cogitei tentar falar alto. Minha aparência era também algo inimaginável, uma vez que não havia espelhos no castelo, e simplesmente me considerava por instinto similar aos vultos juvenis que vi traçados e retratados nos livros. Tomei consciência da mocidade porque lembrava tão pouco.</p>
4	<p>Outside, across the putrid moat and under the dark mute trees, I would often lie and dream for hours about what I read in the books; and would longingly picture myself amidst gay crowds in the sunny world beyond the endless forest. Once I tried to escape from the forest, but as I went farther from the castle the shade grew denser and</p>	<p>Lá fora, do outro lado do fosso pútrido e sob as árvores mudas e sombrias, poderia deitar e sonhar por horas com o que tinha lido nos livros; e poderia avidamente conceber-me no meio de multidões risonhas num mundo ensolarado para além da interminável floresta.</p>

	<p>the air more filled with brooding fear; so that I ran frantically back lest I lose my way in a labyrinth of nighted silence.</p>	<p>Certa vez tentei fugir da floresta, mas à medida que me afastava do castelo a penumbra se tornava mais densa e o ar mais cheio de uma angústia ameaçadora; então voltei correndo freneticamente a fim de não perder minha rota num labirinto de tenebroso silêncio.</p>
5	<p>So through endless twilights I dreamed and waited, though I knew not what I waited for. Then in the shadowy solitude my longing for light grew so frantic that I could rest no more, and I lifted entreating hands to the single black ruined tower that reached above the forest into the unknown outer sky. And at last I resolved to scale that tower, fall though I might; since it were better to glimpse the sky and perish, than to live without ever beholding day.</p>	<p>Então durante crepúsculos intermináveis aspirei e aguardar, embora não soubesse pelo que aguardava. Assim, na solidão sombria meu anseio por luz aumentou drasticamente tanto que não mais podia descansar, e ergui minhas mãos suplicantes na direção daquela única torre negra e arruinada que se projetava acima da floresta rumo ao céu distante e desconhecido. E, por fim, decidi escalar a torre, embora cair fosse quase inevitável; mas, melhor seria entrever o firmamento e padecer, do que viver sem jamais um dia de contemplação.</p>
6	<p>In the dank twilight I climbed the worn and aged stone stairs till I reached the level where they ceased, and thereafter clung perilously to small footholds leading upward. Ghastly and terrible was that dead, stairless cylinder of rock; black, ruined, and deserted, and sinister with startled bats whose wings made no noise. But more ghastly and terrible still was the slowness of my progress; for climb as I might, the darkness overhead grew no thinner, and a new chill as of haunted and venerable mould assailed me. I shivered as I wondered why I did not reach the light, and would have looked down had I dared. I fancied that night had come suddenly upon me, and vainly groped with one free hand for a window embrasure, that I might peer out and above, and try to judge the height I had attained.</p>	<p>No hostil crepúsculo subi as velhas e gastas escadas de pedra até atingir a superfície onde elas cessavam, e daí em diante agarrei-me perigosamente a estreitos pontos de apoio que se estendiam de forma ascendente. Abominável e terrível era aquele mortal, escorregadiço cilindro feito de pedra; negro, arruinado, e vazio, e sinistro com morcegos sobressaltados cujas asas nenhum barulho faziam. Mas mais abominável e terrível ainda era a morosidade do meu progresso; para escalar como esperado, a escuridão acima não diminuía, e um calafrio singular de natureza assombrosa e extraordinária atacou-me. Estremeci à medida que me questioneei o porquê de não alcançar a luz, e teria olhado para baixo se ousado fosse. Imaginei aquela noite que tinha chegado abruptamente sobre mim, e inutilmente tateei com a mão livre em busca de uma fenda, que pudesse olhar para fora e acima, e tentar avaliar a altura que tinha alcançado.</p>
7	<p>All at once, after an infinity of awesome, sightless crawling up that concave and desperate precipice, I felt my head touch a solid thing, and I knew that I must have gained the roof, or at least some kind of floor. In the darkness I raised my free hand and tested the barrier, finding it stone and immovable. Then came a deadly circuit of the tower, clinging to whatever holds the slimy wall could give; till finally my testing hand found the barrier yielding, and I turned upward again, pushing the slab or door with my head as I used both hands in my fearful ascent. There was no light revealed above, and as my hands went higher I knew that my climb was for the nonce ended; since the slab was the trap-door of an aperture leading to a level stone surface of greater circumference than the lower tower, no</p>	<p>De repente, depois de uma infinidade impressionante, rastejando sem nada identificar naquele côncavo e desvairado precipício, senti minha cabeça tocar em algo sólido, e sabia que deveria ter atingido o teto, ou pelo menos algum tipo de elevação. Na escuridão ergui minha mão livre e examinei a barreira, que se mostrou pétrea e imóvel. Então sobreveio um percurso mortal da torre, agarrando qualquer suporte que a parede viscosa pudesse oferecer; até finalmente a mesma mão encontrar a barreira cedendo, e virei para cima, empurrando a laje ou porta com minha cabeça enquanto utilizava as duas mãos naquela ascensão aterradora. Não havia nenhuma luz revelada acima, e tão logo minhas mãos avançavam em altitude percebia que minha escalada estava prestes a acabar; visto que a laje</p>

	<p>doubt the floor of some loft and capacious observation chamber. I crawled through carefully, and tried to prevent the heavy slab from falling back into place; but failed in the latter attempt. As I lay exhausted on the stone floor I heard the eerie echoes of its fall, but hoped when necessary to pry it open again.</p>	<p>era a escotilha de um vão que levava a uma superfície de pedra uniformizada cuja circunferência era superior à da menor torre, sem dúvida o piso de algum sótão e espaçosa câmara de observação. Rastejei por esse lugar cuidadosamente, e tentei impedir que aquela pesada placa retornasse ao seu lugar; mas falhei na última tentativa. Enquanto permaneço exausto naquele piso pétreo ouço os ecos inquietantes de sua queda, mas esperançoso de que quando necessário forçar ela pudesse abrir novamente.</p>
8	<p>Believing I was now at a prodigious height, far above the accursed branches of the wood, I dragged myself up from the floor and fumbled about for windows, that I might look for the first time upon the sky, and the moon and stars of which I had read. But on every hand I was disappointed; since all that I found were vast shelves of marble, bearing odious oblong boxes of disturbing size. More and more I reflected, and wondered what hoary secrets might abide in this high apartment so many aeons cut off from the castle below. Then unexpectedly my hands came upon a doorway, where hung a portal of stone, rough with strange chiselling. Trying it, I found it locked; but with a supreme burst of strength I overcome all obstacles and dragged it open inward. As I did so there came to me the purest ecstasy I have ever known; for shining tranquilly through an ornate grating of iron, and down a short stone passageway of steps that ascended from the newly found doorway, was the radiant full moon, which I had never before seen save in dreams and in vague visions I dared not call memories.</p>	<p>Acreditando que agora estava numa altura extraordinária, muito acima daqueles malditos galhos da mata, me ergui daquela superfície e entre tombos busquei por janelas, pelas quais poderia ver pela primeira vez o céu, e a lua e as estrelas das quais eu tinha lido. Mas, mesmo assim, eu estava muito desapontado; visto que tudo que encontrei foram vastas estantes de mármore, suportando longas e odiosas caixas de tamanhos inquietantes. Muito refleti, e questionei-me sobre quais mistérios históricos poderiam residir nessa habitação elevada que há tantas eras não possuía qualquer comunicação com o castelo inferior. Então, inesperadamente minhas mãos tocaram uma entrada, que continha um portal de pedra, áspero com acabamentos exóticos. Ao empurrá-lo, descobri que estava emperrado; mas com uma força descomunal superei todos os obstáculos e desloquei-o abrindo internamente. Assim que fiz isso ali me acometeu o mais puro êxtase que nunca tinha conhecido; para brilhar serenamente através de uma grade de ferros ornamentada, e abaixo de uma pequena passagem pétreia cujos degraus partiam de forma ascendente da recém-descoberta entrada, estava a radiante lua cheia, que nunca tinha visto antes salvo nos sonhos e nas vagas visões que não ousei chamar de memórias.</p>
9	<p>Fancying now that I had attained the very pinnacle of the castle, I commenced to rush up the few steps beyond the door; but the sudden veiling of the moon by a cloud caused me to stumble, and I felt my way more slowly in the dark. It was still very dark when I reached the grating – which I tried carefully and found unlocked, but which I did not open for fear of falling from the amazing height to which I had climbed. Then the moon came out.</p>	<p>Imaginando agora que tinha atingido o topo do castelo, comecei a avançar alguns degraus depois do portal; mas a cobertura repentina da lua por uma nuvem fez com que me desequilibrasse, e senti meu percurso ficar mais lento na escuridão. Ainda estava tudo muito escuro quando atingi a grade – que forcei cuidadosamente e encontrei trancada, mas que não abri por medo de cair daquela altura extraordinária para onde tinha escalado. Então a lua surgiu.</p>
10	<p>Most daemonic of all shocks is that of the abysmally unexpected and grotesquely unbelievable. Nothing I had before undergone could compare in terror with what I now saw; with the bizarre marvels that sight implied. The sight was as simple as it was stupefying, for it</p>	<p>O mais demoníaco de todos os choques é aquele do absolutamente imprevisível e grotescamente inacreditável. Nada do que tinha antes suportado poderia ser equiparado em terror com o que agora presenciava; com as bizarras maravilhas que a cena implicou. A cena era tanto simples quanto</p>



	<p>was merely this: instead of a dizzying prospect of treetops seen from a lofty eminence, there stretched around me on a level through the granting nothing less than the solid ground, decked and diversified by marble slabs and columns, and overshadowed by an ancient stone church, whose ruined spire gleamed spectrally in the moonlight.</p>	<p>surpreendente, já que era meramente isto: ao invés de uma vertiginosa perspectiva da copa das árvores vistas a partir de uma posição superior, lá espalhados ao meu redor através das grades havia nada mais nada menos do que o chão firme, coberto e variado por lápides e colunas de mármore, e ofuscado por uma antiga igreja de pedra cuja abóbada arruinada brilhava fantásticamente sob o luar.</p>
11	<p>Half unconscious, I opened the grating and staggered out upon the white gravel path that stretched away in two directions. My mind, stunned and chaotic as it was, still held the frantic craving for light; and not even the fantastic wonder which had happened could stay my course. I neither knew nor cared whether my experience was insanity, dreaming, or magic; but was determined to gaze on brilliance and gaiety at any cost. I knew not who I was or what I was, or what my surroundings might be; though as I continued to stumble along I become conscious of a kind of fearsome latent memory that made my progress not wholly fortuitous. I passed under an arch out of that region of slabs and columns, and wandered through the open country; sometimes following the visible road, but sometimes leaving it curiously to tread across meadows where only occasional ruins bespoke the ancient presence of a forgotten road. Once I swam across a swift river where crumbling, mossy masonry told of a bridge long vanished.</p>	<p>Meio estarecido, abri a grade e cambaleei para fora sobre a trilha de cascalho branco que se alongava em duas direções. Minha mente, atordoada e caótica como estava, ainda mantinha o desvairado anseio por luz; e nem mesmo o extraordinário espanto que tinha acontecido poderia impedir o meu avanço. Não sabia, tampouco me importava se minha aventura era insana, fantasiosa ou mágica; mas estava determinado a contemplar a claridade e o contentamento a qualquer custo. Não sabia quem eu era ou o que eu era, ou o que o meu entorno poderia ser; embora continuasse a tropeçar tomei consciência de um tipo de lembrança apavorante e latente que fez com que meu o avanço não fosse completamente acidental. Passei sob um arco fora daquela zona de lápides e colunas, e perambulei por aquele campo aberto; às vezes, seguindo a estrada aparente, mas, às vezes, deixando-a curiosamente para caminhar atravessando campos onde somente eventuais ruínas indicavam a antiga presença de uma estrada esquecida. Certa vez nadei por um rio caudaloso onde despedaçando, musgosa alvenaria indicava uma ponte há muito desaparecida.</p>
12	<p>Over two hours must have passed before I reached what seemed to be my goal, a venerable ivied castle in a thickly wooded park; maddeningly familiar, yet full of perplexing strangeness to me. I saw that the moat was filled in, and that some of the well-known towers were demolished; whilst new wings existed to confuse the beholder. But what I observed with chief interest and delight were the open windows – gorgeously blaze with light and sending forth sound of the gayest revelry. Advancing to one of these I looked in and saw an oddly dressed company, indeed; making merry, and speaking brightly to one another. I had never, seemingly, heard human speech before; and could guess only vaguely what was said. Some of the faces seemed to hold expressions that brought up incredibly remote recollections; others were utterly alien.</p>	<p>Cerca de duas horas devem ter passado antes que atingisse o que seria o meu objetivo, um imponente castelo coberto por heras em uma mata densamente arborizada; loucamente familiar, embora repleto de intrigante estranheza para mim. Vi que o fosso estava cheio, e que algumas das famosas torres foram destruídas; enquanto novas alas existiam para confundir o observador. Mas o que observei com tremendo interesse e encanto foram as janelas abertas – belissimamente abrasadas com luz e emanando ruídos da mais alegre festança. Encostando em uma delas olhei para dentro e vi um grupo de pessoas estranhamente vestidas, realmente; divertindo-se, e falando animadamente uns com os outros. Nunca tinha, aparentemente, ouvido linguagem humana antes; e poderia apenas conjecturar vagamente o que foi dito. Alguns rostos pareciam conter expressões que me traziam à tona remotas recordações; outros eram completamente desconhecidos.</p>

13	<p>I now stepped through the low window into the brilliantly lighted room, stepping as I did so from my single bright moment of hope to my blackest convulsion of despair and realisation. The nightmare was quick to come; for as I entered, there occurred immediately one of the most terrifying demonstrations I had ever conceived. Scarcely had I crossed the sill when there descended upon the whole company a sudden and unheralded fear of hideous intensity, distorting every face and evoking the most horrible screams from nearly every throat. Flight was universal, and in the clamour and panic several fell in a swoon and were dragged away by their madly fleeing companions. Many covered their eyes with their hands, and plunged blindly and awkwardly in their race to escape; overturning furniture and stumbling against the walls before they managed to reach one of the many doors.</p>	<p>Agora passei pela janela mais baixa no intensamente iluminado recinto, caminhando como antes partindo do meu singular e grandioso momento de esperança para a minha mais tenebrosa convulsão de desespero e concretização. O pesadelo estava por vir; tão logo entrei, ali ocorreu imediatamente um dos mais aterrorizantes acontecimentos que jamais tinha concebido. Mal tinha atravessado a soleira da porta quando ali se abate sobre todas as pessoas um súbito e inesperado pavor de monstruosa intensidade, desfigurando cada semblante e evocando os mais apavorantes gritos de praticamente todas as gargantas. A fuga foi universal, e no alarido e pânico muitos caíram desfalecidos e foram arrastados por seus companheiros que fugiam enlouquecidamente. Muitos cobriram os olhos com as mãos, e mergulharam cegamente e desajeitadamente em sua corrida para escapar; derrubando a mobília e esbarrando nas paredes antes de conseguirem alcançar uma das inúmeras portas.</p>
14	<p>The cries were shocking; and as I stood in the brilliant apartment alone and dazed, listening to their vanishing echoes, I trembled at the thought of what might be lurking near me unseen. At a casual inspection the room seemed deserted, but when I moved toward one of the alcoves I thought I detected a presence there – a hint of motion beyond the golden-arched doorway leading to another and somewhat similar room. As I approached the arch I began to perceive the presence more clearly; and then, with the first and last sound I ever uttered - a ghastly ululation that revolted me almost as poignantly as its noxious cause – I beheld in full, frightful vividness the inconceivable, indescribable, and unmentionable monstrosity which had by its simple appearance changed a merry company to a herd of delirious fugitives.</p>	<p>Os lamentos eram perturbadores; e como permaneci naquela radiante habitação sozinho e atordoado, ouvindo os seus ecos desaparecerem, estremei ao imaginar o que poderia estar à espreita junto a mim despercebido. Em uma simples inspeção o recinto parecia deserto, mas quando avancei em direção a um dos aposentos acreditei ter detectado uma presença ali – um indício de movimento para além da arqueada porta dourada que direcionava para um outro recinto um tanto semelhante. À medida que me aproximei do arco, comecei a perceber a presença mais nitidamente; e então, com o primeiro e último som que eu jamais tinha proferido – um abominável grito que me revoltou tão profundamente quanto sua nociva causa – vi com plena, assustadora vividez a inconcebível, indescritível, e impronunciável monstruosidade que tinha simplesmente com sua aparência transformado um grupo jubiloso em um bando de desvairados fugitivos.</p>
15	<p>I cannot even hint what it was like, for it was a compound of all that is unclean, uncanny, unwelcome, abnormal, and detestable. It was the ghoulish shade of decay, antiquity, and desolation; the putrid, dripping eidolon of unwholesome revelation; the awful baring of that which the merciful earth should always hide. God knows it was not of this world – or no longer of this world – yet to my horror I saw in its eaten-away and bone-revealing outlines a leering, abhorrent travesty on the human shape; and in its mouldy, disintegrating apparel an unspeakable quality that chilled me even more.</p>	<p>Não posso nem aludir como ele era, porque ele era o conjunto de tudo que é impuro, perturbador, indesejável, anormal e detestável. Era a macabra sombra da degradação, da antiguidade, e da desolação; o pútrido, resto espiritual de perniciososa revelação; a terrível exposição daquilo que a terra piedosa deveria sempre esconder. Deus sabe que ele não era desse mundo – ou não mais desse mundo – mas para meu horror vi devorada e com ossos à mostra uma maliciosa, repugnante silhueta em forma humana; e no seu mofado, desintegrado traje uma indescritível qualidade que me arrepiou ainda mais.</p>

16	<p>I was almost paralysed, but not too much so to make a feeble effort toward flight; a backward stumble which failed to break the spell in which the nameless, voiceless monster held me. My eyes, bewitched by the glassy orbs which stared loathsomely into them, refused to close; though they were mercifully blurred, and shewed the terrible object but indistinctly after the first shock. I tried to raise my hand to shut out the sight, yet so stunned were my nerves that my arm could not fully obey my will. The attempt, however, was enough to disturb my balance; so that I had to stagger forward several steps to avoid falling. As I did so I became suddenly and agonisingly aware of the nearness of the carrion thing, whose hideous hollow breathing I half fancied I could hear. Nearly mad, I found myself yet able to throw out a hand to ward off the foetid apparition which pressed so close; when in one cataclysmic second of cosmic nightmarishness and hellish accident my fingers touched the rotting outstretched paw of the monster beneath the golden arch.</p>	<p>Estava quase paralisado, mas não tanto para um esforço mínimo de fuga; um tropeço desconstruído que falhou na quebra do encantamento no qual o inominável, silente monstro me cativava. Meus olhos, enfeitiçados por aquele olhar apático que os fitava asquerosamente, recusaram-se a fechar; embora estivessem, por sorte, embaçados, e desvelassem o horrendo objeto, mas indistintamente depois do primeiro abalo. Tentei levantar minha mão para bloquear a cena, contudo tão petrificados estavam meus nervos que meus braços de forma alguma obedeciam a minha vontade. A tentativa, entretanto, foi suficiente para me desestabilizar; tanto que tive que andar cambaleando vários passos à frente para evitar cair. Com isso acabei inesperadamente e mortificadamente ciente da proximidade da coisa cadavérica, cuja profunda e horrenda respiração poderia jurar ouvir. Quase louco, me senti ainda livre para mover uma mão e evitar a fétida aparição que pressionava tão perto; quando num catastrófico instante de cósmico horror e diabólico acidente meus dedos tocaram a apodrecida e estendida pata do monstro sob o dourado arco.</p>
17	<p>I did not shriek, but all the fiendish ghouls that ride the night-wind shrieked for me as in the same second there crashed down upon my mind a single and fleeting avalanche of soul-annihilating memory. I knew in that second all that had been; I remembered beyond the frightful castle and the trees, and recognised the altered edifice in which I now stood; I recognised, most terrible of all, the unholy abomination that stood leering before me as I withdrew my sullied fingers from its own.</p>	<p>Eu não gritei, mas todos os demônios malignos que andam à noite gritaram por mim como no mesmo segundo que lá caiu sobre a minha mente uma única e fugaz avalanche de memória aniquiladora de almas. Eu sabia naquele segundo tudo o que tinha sido; eu me lembrei além do castelo assustador e das árvores, e reconheci o edifício alterado em que eu estava agora; eu reconheci, mais terrível de tudo, a abominação profana que estava olhando diante de mim como eu retirei meus dedos sujos de seus próprios.</p>
18	<p>But in the cosmos there is balm as well as bitterness, and that balm is nepenthe. In the supreme horror of that second I forgot what had horrified me, and the burst of black memory vanished in a chaos of echoing images. In a dream I fled from that haunted and accursed pile, and ran swiftly and silently in the moonlight. When I returned to the churchyard place of marble and went down the steps I found the stone trap-door immovable; but I was not sorry, for I had hated the antique castle and the trees. Now I ride with the mocking and friendly ghouls on the night-wind, and play by day amongst the catacombs of Nephren-Ka<sup>2</sup> in the sealed and unknown valley of Hadoth<sup>3</sup> by the Nile. I know that light is not for me, save that of the moon over the rock tombs of Neb,<sup>4</sup> nor any gaiety save the unnamed feasts of Nitokris beneath the Great</p>	<p>Mas no cosmos há conforto assim como também há amargura, e aquele conforto é nepente <sup>1</sup>. No ápice do horror daquele instante esqueci o que tinha me aterrorizado, e o véu que encobria a memória paralisada desapareceu em um caos de imagens repetitivas. Em um sonho fugi daquele mal-assombrado e amaldiçoado monte, e corri depressa e silenciosamente sob a luz do luar. Quando retornei ao adro lugar de mármore e desci os degraus, encontrei a pedra do alçapão irremovível; mas não lamentei, porque eu odiara o antigo castelo e as árvores. Agora ando com os debochados e amigáveis seres demoníacos na brisa noturna, e durante o dia me divirto entre as catacumbas de <i>Nephren-Ka</i> <sup>2</sup> no obstruído e ignorado vale de <i>Hadoth</i> <sup>3</sup> próximo ao Nilo. Sei que a claridade não é para mim, salvo aquela da lua sobre as tumbas rochosas de <i>Neb</i> <sup>4</sup>, tampouco alguma alegria salvo a dos festins clandestinos de</p>

	Pyramid; <sup>5</sup> yet in my new wildness and freedom I almost welcome the bitterness of alienage.	<i>Nitokris</i> <sup>5</sup> sob a Grande Pirâmide <sup>5</sup> ; contudo na minha nova selvageria e autonomia eu meio que acolho a amargura da incompatibilidade.
19	For although nepenthe has calmed me, I know always that I am an outsider; a stranger in this century and among those who are still men. This I have known ever since I stretched out my fingers to the abomination within that great gilded frame; stretched out my fingers and touched a cold and unyielding surface of polished glass.	Por mais que o nepente <sup>6</sup> tenha me tranquilizado, sei sempre que sou um intruso; um estranho neste século e entre aqueles que ainda são homens. Isso eu sei desde que estendi os meus dedos em direção à aberração dentro daquela imensa moldura dourada; estendi os meus dedos e toquei uma gélida e inabalável superfície de cristal polido.

Fonte: elaborada pelo autor.

Tabela 2 – Notas de fim de texto extraídas de *The Call of Cthulhu and Other Weird Stories*

1	From <i>The Eve of St. Agnes</i> (1820), ll. 372-75, by John Keats (1795 – 1821).	Excerto extraído do poema “The Eve of St. Agnes” (1820), <i>linhas 372-375</i> , de John Keats (1795 – 1821). No Brasil, “ <i>A Véspera de Santa Agnes</i> ” (2001), <i>tradução de Alberto Marsicano e John Milton</i> .
2	Lovecraft's coinage. He reappears in several later stories, including <i>The Case of Charles Dexter Ward</i> (1927; MM 197) and “The Haunter of the Dark” (see p. 353). See also a <i>Ka-Nefer</i> cited in Lovecraft's revision of Duane W. Rimel's “The Tree on the Hill” (1934; HM 405).	Palavra criada por Lovecraft para nominar um personagem que reaparece posteriormente em várias histórias, a citar “The Case of Charles Dexter Ward” (1927), ou “O Caso de Charles Dexter Ward” na coletânea <i>At The Mountains of Madness and Other Novels</i> (1985), ou <i>Nas montanhas da loucura: e outras histórias de terror</i> (2014), tradução de Marcio Hack, “The Haunter of the Dark”, ou “O Habitante da Escuridão” (2017), tradução de Alexandre Boide. Ver também uma <i>Ka-Nefer</i> citada na revisão de Lovecraft de Duane W. Rimel “The Tree on the Hill”, ou “A Árvore na Colina” (1934), na coletânea <i>The Horror in the Museum and Other Revisions</i> (1989), ou “O Horror no Museu e Outras Revisões”.
3	Lovecraft's coinage, cited also in <i>The Case of Charles Dexter Ward</i> (“Nephren-Ka nai Hadoth”: MM 197).	Palavra criada por Lovecraft, citada também no conto “The Case of Charles Dexter Ward” (“Nephren-Ka nai Hadoth”: em <i>At the Mountains of Madness and Other Novels</i> , <i>Arkham House</i> , 1985).
4	Neb: mythical.	Neb: nome mítico.
5	<i>Nitokris</i> was a queen of Egypt in the 6th Dynasty (c . 2180 BCE). Lovecraft also cites her in his Egyptian horror tale. “Under the Pyramids” (1924), ghostwritten for Harry Houdini: “... was it not in this (pyramid) that they had buried Queen <i>Nitokris</i> alive in the Sixth Dynasty; subtle Queen <i>Nitokris</i> , who once invited all her enemies to a feast in a temple below the Nile, and drowned them by opening the water-gates?” (D 226). This anecdote (first found in Herodotus, <i>Histories</i> 2.100) was the basis of Lord Dunsany's play <i>The Queen's Enemies</i> (1916), which Lovecraft heard Dunsany read aloud in Boston in 1919 (SL 1.91).	<i>Nitokris</i> foi uma rainha do Egito na 6ª Dinastia (por volta de 2180 a.C.). Lovecraft também cita essa rainha cita no seu conto de horror egípcio “Under the Pyramids” (1924), escrito com total cessão dos direitos autorais à para Harry Houdini: “[...] não foi nessa (pirâmide) que eles enterraram viva a Rainha <i>Nitokris</i> na 6ª Dinastia; a perspicaz Rainha <i>Nitokris</i> , que certa vez convidou todos os seus inimigos para um banquete em um templo abaixo do nível do Nilo, e os afogou ao abrir as comportas deste?” (em <i>Dagon and Other Macabre Tales</i> (1986)). Esta anedota (encontrada pela primeira vez em Heródoto, <i>Histories</i> 2.100) foi a base da peça de Lord Dunsany conhecida como “The Queen's Enemies” (1916), que Lovecraft ouviu Dunsany ler em voz alta em Boston no ano de 1919 (em <i>Selected Letters I</i> (1965)).

Fonte: Lovecraft (1999, p. 374).

Tabela 3 – Nota de fim de texto extra

6	<p>Nota ausente.</p>	<p>nepente: termo utilizado pela primeira vez em 1577 com o sentido de “poção utilizada pelos antigos para induzir ao esquecimento da dor ou da tristeza” ou “algo capaz de causar o esquecimento do luto ou do sofrimento”. Na antiguidade foi utilizado como referência ao ópio. Fonte: Merriam-Webster Dictionary Online.</p>
---	----------------------	--

Fonte: elaborada pelo autor.

## 4.2 Sobre a tradução de “The Outsider”

O conto “The Outsider” foi publicado pela primeira vez em abril de 1926 na revista *Weird Tales* e, como especificado na seção 2.2 desta dissertação, dividiu opiniões acerca de sua estrutura narrativa, sendo acusado, muitas vezes, de ser um texto prolixo e / ou um pastiche malfeito com “muitos clímaxes”. Com exceção do título e da epígrafe, a narrativa contém 2.566 palavras, sendo dividida em 19 parágrafos (Tabela 1) escritos em prosa poética com períodos longos, em sua maioria, separados por ponto e vírgula, vírgula ou travessões.

Nesse conto supracitado, Lovecraft utiliza de forma constante algumas figuras de linguagem com ênfase no uso de assonância (*childhood, who, looks, books*), aliteração (*groves, grotesque, gigantic, gods*) e polissíndeto (*and, but, for, yet*). O uso dessas figuras de linguagem por meio da repetição de palavras, conjunções e ideias tornam a narrativa mais lenta e melancólica. Sendo assim, busquei reproduzir essa estética por meio da estratégia cultural de *estrangeirização* de Venuti que vai de encontro ao texto fluente. Mantive não somente os aspectos sintáticos, mas também os itens lexicais adotando aqueles que mais se aproximassem em termos de forma ou conteúdo daqueles escolhidos pelo autor no texto-fonte (Tabela 6), considerando a disposição destes no texto-fonte. A questão principal é avaliar se, ao final desse processo, o tradutor se torna visível situação que, segundo Venuti (2004), não poderia ser atingida por meio da estratégia cultural de *domesticação*, mas sim pela estratégia de *estrangeirização*.

Nesta etapa que trata dos comentários sobre a tradução em si, apliquei o processo sistemático proposto por Williams e Chesterman (2015), especificado na seção 3, por entender que ela facilita a análise dos trechos problemáticos, uma vez que é feito o registro desses trechos à medida que aparecem durante a tradução. Depois desses registros, busquei soluções na língua-alvo que aproximassem o texto-alvo do texto-fonte tendo em vista as escolhas lexicais do escritor (Tabela 7). Nos casos em que a aproximação do conteúdo não foi atingida, optei por

escolher palavras que agregassem ritmo sonoro similar ao utilizado por Lovecraft mesmo que em posições diferentes daquelas encontradas no texto-fonte a fim de atingir um efeito estilístico similar (Tabela 10).

Nos subitens a seguir, apresento os trechos problemáticos, bem como os aspectos lexicais, sintáticos e poéticos tidos como proeminentes no conto sob análise.

#### 4.2.1 Aspectos lexicais e poéticos

Em relação ao léxico, na epígrafe (Tabela 4), disposta antes do início da narrativa, é possível observar alguns recursos literários tais como a aliteração (*witch, woe, warrior, were*) e a assonância (*form, Baron, demon, long, worm*) além de outros recursos relacionados à métrica e à rima dos versos que segue a estrutura a-b-b-c. Busquei reproduzir, portanto, algumas dessas combinações sonoras com o uso de sons consonantais e vocálicos nas palavras em sequência, o que orientou a escolha das palavras com o objetivo de atingir o efeito sonoro esperado. Essa escolha é justificada, por exemplo, com o uso da palavra *Nobre* ao invés de *Barão*, tradução possível e mais óbvia, mas que dentro da nova combinação em língua portuguesa não atingiria o mesmo efeito com o uso da assonância. Privilegiei a repetição das vogais “o”, “a”, “e”, “s” e das consoantes “m”, “n”, “d” e “r”, mantendo a estrutura dos versos a-b-b-c, mesmo com perda sonora na rima e métrica das palavras *form* e *worm* com o uso de *forma* e *enorme*.

Tabela 4 – Epígrafe

<p>That night the <b>Baron</b> dreamt of many a woe; And all his warrior-guests, with shade and form Of witch, and demon, and large coffin-worm, Were long be-nightmared. - Keats <sup>1</sup></p>	<p>Naquela noite o <b>Nobre</b> sonhou com muitos infelizes; E todos os seus convidados-vigorosos, com sombra e forma De bruxa, e demônio, e larva-fúnebre enorme, Seriam arrastados por uma maré de martírio. - Keats <sup>1</sup></p>
--	---

Fonte: elaborada pelo autor.

No conto, a disposição das palavras no texto-fonte possibilita inúmeras combinações sonoras entre as palavras que estão sequência e entre aquelas que estão localizadas em diferentes segmentos dentro de um mesmo parágrafo (Tabela 10). Essa riqueza sonora pode ser atingida no texto-alvo, mas com menos intensidade nos sons consonantais, uma vez que a língua

inglesa dispõe de palavras que, em geral, possuem mais consoantes do que vogais, ocorrendo o oposto na língua portuguesa.

No início da narrativa, ocorre uma troca repentina do pronome *he* pelo pronome *I* no primeiro parágrafo (Tabela 13), o que pode sugerir a existência de um duplo no enredo, uma vez que o personagem protagonista descreve a sua jornada em busca por autoconhecimento até encontrar uma criatura que é ao mesmo tempo misteriosa e familiar, o que nos remete ao *uncanny* de Freud.

Ao longo da leitura, também é possível relacionar o título dessa narrativa tanto com esse personagem, narrador em 1º pessoa, quanto com a situação em que ele está inserido. No início do enredo, esse personagem se encontra em lugar desconhecido e, aparentemente, desabitado que o incomoda e do qual não consegue fugir. Após uma tentativa de fuga bem-sucedida, o personagem introduz uma nova situação, dessa vez, imutável que implicará no seu isolamento definitivo. As duas situações descritas pelo personagem parecem ser controladas por uma força maior e estranha que estimula a sensação de não-pertencimento no início e no fim da narrativa. Nesse contexto, o título apresentou um grau de dificuldade elevado no que concerne a palavra *outsider* não somente em relação aos seus possíveis correspondentes na língua portuguesa do Brasil, doravante PT-BR, mas também na correspondência ou não desses possíveis significados com o enredo do conto.

Inicialmente, adotei a palavra *recluso* que, a princípio, pode causar estranhamento tanto nos leitores que possuem acesso ao texto-fonte e podem comparar esse texto com sua versão em português brasileiro, como também naqueles que não dominam a língua do texto-fonte, mas que leram traduções prévias dessa narrativa com traduções mais recorrentes. Na PT-BR, a palavra inglesa *outsider* corresponde a *estrangeiro*, *forasteiro*, *intruso* e *estranho* cujos significados podem acarretar no texto-alvo um estreitamento da imagem psicológica do personagem protagonista, que ora sente-se isolado ou desgarrado do ambiente em que está inserido, ora sente-se excluído desse mesmo ambiente por forças externas e alheias à sua vontade; logo, as palavras retrocitadas poderiam enfatizar um ou outro sentido descrito na narrativa em detrimento de outros também relevantes para a materialização da imagem do *outsider* personagem contido no texto fonte. Outra possibilidade seria utilizar o termo *desterrado* ou *degradado* palavras que agregam mais nuances de significado (aquele foi rejeitado, expatriado, aquele que está em exílio, isolado por vontade própria ou imposta), sendo que *degradado* assim como *outsider* pode ser utilizado para descrever um isolamento real e psicológico, opção que foi escolhida para o título.

A descrição ininterrupta de ambientes, sensações e do “provável” duplo por meio de períodos longos pôde ser reproduzida no texto-alvo, mas com períodos ainda maiores (Tabela 5). Na Tabela 5, é possível observar o uso de mais de 20 adjetivos dispostos, em sua maioria, em sequência, sendo que há um adjetivo composto de difícil correspondência na língua portuguesa *vine-encumbered*, uma vez que *vine* em inglês está associado à *plant type* ou *for grapes* e a palavra *encumber* à *burden, weigh down*, ou que impede *progress, effort*, ou indica ainda *morally burden*.. A solução encontrada foi *sufocantes* no sentido de *árvores sufocadas por trepadeiras* ou *árvores tipo trepadeiras que sufocam*. Ao final, há uma frase em itálico *the other* que corresponde tanto a *a outra* ou *o outro* em português, outro indício da existência de um duplo, que considereii masculino devido à ocorrência do pronome pessoal *he* no início desse parágrafo (Tabela 6).

Tabela 5 – Segmento 2, Parágrafo 1

<p><b>Wretched</b> is he who looks back upon <b>lone</b> hours in <b>vast</b> and <b>dismal</b> chambers with <b>brown</b> hangings and <b>maddening</b> rows of <b>antique</b> books, or upon <b>awed</b> watches in <b>twilight</b> groves of <b>grotesque, gigantic</b>, and <b>vine-encumbered</b> trees that silently wave <b>twisted</b> branches far aloft.</p>	<p><b>Miserável</b> é aquele que recorda o passado sobre horas <b>solitárias</b> em <b>vastos</b> e <b>lúgubres</b> compartimentos com tapeçarias <b>amarronzadas</b> e fileiras <b>insanas</b> de livros <b>antigos</b>, ou sobre observadores <b>pavorosos</b> em bosques <b>crepusculares</b> de árvores <b>grotescas, gigantes</b> e <b>sufocantes</b> que silenciosamente acenam galhos <b>retorcidos</b> ao longe.</p>
--	--

Fonte: elaborada pelo autor.

A Tabela 6 traz algumas marcações que indicam o uso de aliteração e assonância na narrativa do personagem. As combinações sonoras especificadas na tabela trazem apenas algumas das combinações possíveis, pois existem outras que inclusive contribuem para a rima entre fases distintas, o que pode justificar a repetições de palavras de ligação e a predominância de verbos regulares no passado. Toda a narrativa está permeada de rimas e combinações sonoras em uma frase, ou entre frases distintas, elementos proeminentes no texto que marca uma preocupação com a forma e, portanto, uma intenção estilística em torno da escolha das palavras. Lodge (1993) afirma que essa estética que utiliza repetição aparece em narrativas de escritores como Ernest Hemingway, mas nesse caso a repetição ocorre no nível macro do texto por meio de palavras que remetem a um determinado tema. Tendo em vista que o texto-fonte também possui uma preocupação com o conteúdo, a reprodução dos efeitos sonoros no texto-alvo ficou comprometida pela dificuldade em reproduzir com a mesma riqueza a repetição de palavras com o mesmo som consonantal, o que implicou em texto menos intenso ou marcado.



Tabela 6 – Parágrafo 3, sons iguais ou similares com mesma cor

<p>I must have lived years in this place, but I cannot measure the time. Beings must have cared for my needs, yet I cannot recall any person except myself; or anything alive but the noiseless rats and bats and spiders. I think that whoever nursed me must have been shockingly aged, since my first conception of a living person was that of something mockingly like myself, yet distorted, shrivelled, and decaying like the castle. To me there was nothing grotesque in the bones and skeletons that strowed some of the stone crypts deep down among the foundations. I fantastically associated these things with every-day events, and thought them more natural than the coloured pictures of living beings which I found in many of the mouldy books. From such books I learned all that I know. No teacher urged or guided me, and I do not recall hearing any human voice in all those years – not even my own; for although I had read of speech, I had never thought to try to speak aloud. My aspect was a matter equally unthought of, for there were no mirrors in the castle, and I merely regarded myself by instinct as akin to the youthful figures I saw drawn and painted in the books. I felt conscious of youth because I remembered so little.</p>	<p>Devo ter vivido anos neste lugar, mas não consigo mensurar o tempo. Criaturas devem ter suprido minhas necessidades, ainda assim não consigo lembrar de nenhuma outra pessoa além de mim mesmo; ou de nada vivo exceto os silenciosos ratos e morcegos e aranhas. Imagino que quem quer que tenha cuidado de mim deve ter envelhecido drasticamente, sendo que minha primeira concepção do que seria um indivíduo vivo seria a de algo ironicamente semelhante a mim, ainda que disforme, atrofiado e decadente como o castelo. Para mim não havia nada de grotesco nos ossos e esqueletos que cobriam algumas das criptas petrificadas nas profundezas daqueles pilares. Irrracionalmente associava essas coisas com acontecimentos cotidianos, e as percebia mais normais do que as coloridas imagens dos viventes que encontrava em muitos dos livros bolorentos. Desses livros aprendi tudo que sei. Nenhum instrutor me encorajou ou guiou, e não recorro ter ouvido nenhuma voz humana em todos esses anos – nem mesmo a minha; porque embora tenha lido sobre linguagem, nunca cogitei tentar falar alto. Minha aparência era também algo inimaginável, uma vez que não havia espelhos no castelo, e simplesmente me considerava por instinto similar aos vultos juvenis que vi traçados e retratados nos livros. Tomei consciência da mocidade porque lembrava tão pouco.</p>
---	--

Fonte: elaborada pelo autor.

No penúltimo parágrafo (Tabela 7), há a ocorrência de quatro antropônimos dos quais três foram criados por H.P.L. – *Nephren-ka*, *Hadoth*, *Neb*. O antropônimo *Nitokris* possui correspondência na língua-alvo, mas as outras palavras não possuem correspondentes. No texto-fonte, essas palavras contribuem para a construção de uma atmosfera *weird* por meio de uma digressão que remete o leitor a lugares de uma civilização antiga que poderia ou não ter existido. Tanto *Nephren-ka*, quanto *Hadoth* fazem referência a personagens que aparecem em outros contos, a citar *The Case of Charles Dexter Ward* (1927) e *The Haunter of the Dark* (1935). *Neb* significa mítico e *Nitokris* faz referência a uma deusa egípcia do período que abrangeu a sexta dinastia, 2180 a.C. Tendo em vista a falta de correspondência para todas as palavras, optei por mantê-las sem tradução ou substituição.

Tabela 7 – Segmentos 5 e 6, Parágrafo 18

<p>[...] Now I ride with the mocking and friendly ghouls on the night-wind, and play by day amongst the catacombs of <b>Nephren-Ka</b><sup>2</sup> in the sealed and unknown valley of <b>Hadoth</b><sup>3</sup> by the Nile. I know that light is not for me, save that of the moon over the rock tombs of <b>Neb</b><sup>4</sup>, nor any gaiety save the unnamed feasts of <b>Nitokris</b><sup>5</sup> beneath the Great Pyramid; yet in my new wildness and freedom I almost welcome the bitterness of alienage.</p>	<p>[...] Agora ando com os debochados e amigáveis demônios na brisa noturna e, durante o dia, me divirto entre as catacumbas de <b>Nephren-Ka</b><sup>2</sup> no obstruído e ignorado vale de <b>Hadoth</b><sup>3</sup> próximo ao Nilo. Sei que a claridade não é para mim, salvo aquela da lua sobre as tumbas rochosas de <b>Neb</b><sup>4</sup>, tampouco alguma alegria salvo a dos festins clandestinos de <b>Nitokris</b><sup>5</sup> sob a Grande Pirâmide; contudo na minha nova selvageria e autonomia eu meio que acolho a amargura da incompatibilidade.</p>
--	--

Fonte: elaborada pelo autor.

O décimo segundo, décimo terceiro e décimo quarto parágrafos descrevem a caminhada do personagem até o castelo onde ele consegue, pela primeira vez, ver luz e pessoas. Ao entrar no castelo e tentar se juntar ao grupo de pessoas que festejavam dentro daquela habitação, ocorre um evento misterioso que apavora e espanta a todos que fogem em desespero deixando o personagem-narrador sozinho naquele lugar iluminado. Ele permanece sozinho e aterrorizado pelo misterioso acontecimento que o deixa mortificado. Em seguida, ele nota a presença de alguém no mesmo recinto, situação que indica outro clímax na história. A dificuldade na tradução desses três parágrafos envolveu a noção de tempo psicológico dentro da narrativa, a tradução de frases com mais de um adjetivo e reprodução de palavras de ênfase (*so, indeed*).

As frases com mais de um adjetivo (Tabela 8; Tabela 9), tais como *venerable ivied castle* e *madly fleeing companions* foram traduzidas respectivamente como *imponente castelo coberto por heras* e *companheiros que fugiam enlouquecidamente*. A narrativa nos parágrafos em questão, assume um tom de terror, suspense, e por último, horror, mas sem apresentar muito mistério, uma vez que esse clímax direciona o leitor para uma conclusão lógica e o sensibiliza. O personagem se depara com um ser misterioso em estado cadavérico que o observa de forma assustadora e parece ter ressurgido do mundo dos mortos enquanto seu corpo já padecia sob a terra. Na tentativa de fuga desesperada, o personagem cai e toca a criatura. Nessa situação, o maior desafio foi reproduzir os elementos sintáticos, semânticos e sonoros de forma que o estilo de escrita fosse reproduzido e a tensão fosse mantida.

Tabela 8 – Segmento 1, Parágrafo 12

<p>Over two hours must have passed before I reached what seemed to be my goal, a <b>venerable ivied castle</b> in a thickly wooded park; maddeningly</p>	<p>Cerca de duas horas devem ter passado antes que atingisse o que seria o meu objetivo, um <b>imponente castelo coberto por heras</b> em uma mata densamente arborizada; loucamente familiar,</p>
--	--

familiar, yet full of perplexing strangeness to me. [...]	embora repleto de intrigante estranheza para mim. [...]
---	---

Fonte: elaborada pelo autor.

Tabela 9 – Segmento 4, Parágrafo 13

[...] Flight was universal, and in the clamour and panic several fell in a swoon and were dragged away by their <b>madly fleeing companions</b> . [...]	[...] A fuga foi universal, e no alarido e pânico muitos caíram desfalecidos e foram arrastados por seus <b>companheiros que fugiam enlouquecidamente</b> . [...]
---	---

Fonte: elaborada pelo autor.

O décimo quinto, décimo sexto e décimo sétimo parágrafos desenvolvem o terceiro clímax da história onde o personagem identifica a criatura que causou temor e correria na “mansão” e cuja aparência o paralisa. Solitário e desesperado, ele tenta fugir, mas cai e toca a criatura em decomposição que se revela familiar. Na verdade, ele não toca a criatura, mas uma superfície polida de cristal ou vidro que revela a sua identidade e funciona no texto como recurso para a descoberta de um duplo. A narrativa desenvolve o clímax por meio de descrição, sendo crucial para a conclusão do leitor a respeito do problema do personagem – que não tem consciência do seu estado, se está vivo, se está morto.

As expressões ou frases (Tabela 10; Tabela 11) *backward stumble*, *glassy orbs*, *mercifully, yet so stunned were my nerves*, *to stagger forward*, *I found myself yet able to throw out a hand*; e no parágrafo 17, *soul-annihilating memory*, funcionam como chaves semânticas no texto direcionando para o desfecho desse clímax, mas que não possuem correspondência na língua-alvo que agregue o mesmo peso semântico. Nesse caso, substituí os termos ou expressões por outros termos de menor intensidade e frases explicativas que diminuem a tensão e / o tom melancólico, sem alterações consideráveis na ordem das frases, palavras e pontuação em na maioria dos segmentos desses três parágrafos a fim de manter a sintaxe do texto-fonte.

Tabela 10 – Parágrafo 16

I was almost paralysed, but not too much so to make a feeble effort toward flight; a <b>backward stumble</b> which failed to break the spell in which the nameless, voiceless monster held me. My eyes, bewitched by the <b>glassy orbs</b> which stared loathsomely into them, refused to close; though they were <b>mercifully</b> blurred, and shewed the terrible object but indistinctly after the first shock. I tried to raise my hand to shut out the sight, <b>yet so stunned were my nerves</b> that my arm could not fully obey my will. [...] Nearly mad, <b>I found</b>	Estava quase paralisado, mas não tanto para um esforço mínimo de fuga; um <b>tropeço desencontrado</b> que falhou na quebra do encantamento no qual o inominável, silente monstro me cativava. Meus olhos, enfeitiçados por aquele <b>olhar apático</b> que os fitava asquerosamente, recusaram-se a fechar; embora estivessem, <b>por sorte</b> , embaçados, e desvelassem o horrendo objeto, mas indistintamente depois do primeiro abalo. Tentei levantar minha mão para bloquear a cena, contudo <b>tão petrificados</b>
--	--

<p><b>myself yet able to throw out a hand</b> to ward off the foetid apparition which pressed so close; when in one cataclysmic second of cosmic nightmarishness and hellish accident my fingers touched the rotting outstretched paw of the monster beneath the golden arch.</p>	<p><b>estavam meus nervos</b> que meus braços não obedeciam totalmente a minha vontade. [...] Quase louco, <b>consegui ainda mover uma mão</b> e evitar a fétida aparição que pressionava tão perto; quando num catastrófico instante de cósmico angustiante e diabólico acidente meus dedos tocaram a apodrecida e estendida pata do monstro sob o dourado arco.</p>
---	---

Fonte: elaborada pelo autor.

Tabela 11 – Parágrafo 17

<p>I did not shriek, but all the fiendish ghouls that ride the night-wind shrieked for me as in the same second there crashed down upon my mind a single and fleeting avalanche of <b>soul-annihilating</b> memory.</p>	<p>Eu não gritei, mas todos os demônios malignos que andam à noite gritaram por mim ao mesmo tempo em que adentra em minha mente uma única e fugaz avalanche de memória <b>aniquiladora de almas</b>.</p>
---	---

Fonte: elaborada pelo autor.

#### 4.2.2 Aspectos sintáticos e pontuação

A sintaxe do conto é composta por períodos longos, em grande parte não subordinados, cuja estrutura se destaca em alguns trechos (Tabela 5) pela quebra na ordem gramatical algo incomum na língua inglesa que, em geral, adota uma posição e função fixa para as classes gramaticais com exceção de advérbios. Embora esse recurso estilístico possa gerar um estranhamento nos leitores cuja língua materna, ou segunda língua, seja o inglês, é provável que o mesmo não ocorra com os leitores do PT-BR. Isso acontece porque o PT-BR admite estruturas gramaticais mais flexíveis, por meio do uso da figura de linguagem conhecida como hipérbato, sendo a inversão sintática percebida como algo possível. Apesar da perda na reprodução desse efeito, manteve a inversão (Tabela 12) na maioria das sentenças em ela ocorreu a fim de enfatizar o tom melancólico da narrativa.

Tabela 12 – Segmento 1, Parágrafo 1

<p><b>Unhappy</b> is he to whom the memories of childhood bring only fear and sadness. <b>Wretched</b> is he who looks back upon lone hours in vast and dismal chambers with brown hangings and maddening rows of antique books, or upon awed watches in twilight groves of grotesque, gigantic, and vine-encumbered trees that silently wave twisted branches far aloft. Such a lot the gods gave to me – to me, the dazed, the disappointed; the barren, the broken. And yet I am strangely content, and cling desperately to those sere memories,</p>	<p><b>Infeliz</b> é aquele para quem as memórias da infância trazem somente temor e pesar. <b>Miserável</b> é aquele que recorda o passado sobre horas solitárias em vastos e lúgubres compartimentos com tapeçarias amarronzadas e fileiras insanas de livros antigos, ou sobre observadores pavorosos em bosques crepusculares de árvores grotescas, gigantes e sufocantes que silenciosamente acenam galhos retorcidos ao longe. Tal destino os deuses deram para mim – para mim, o atormentado, o frustrado; o estéril, o frágil. E ainda assim permaneço estranhamente contente, e atrelado</p>
--	--

when my mind momentarily threatens to reach beyond to <i>the other</i> .	desesperadamente àquelas memórias escassas, quando minha mente num instante ameaça ir além <i>do outro</i>
--	--

Fonte: elaborada pelo autor.

Cabe observar que no texto-fonte há a adoção de um número elevado de advérbios e adjetivos, ocorrências que revelam uma combinação sonora intencional, quando lidos em voz alta. No nível semântico, percebi que no parágrafo 1 (Tabela 5), há um distanciamento entre o narrador onisciente e o personagem protagonista algo que é rompido nesse mesmo parágrafo com a troca da 3ª pessoa do singular para a 1ª pessoa do singular (Tabela 13). A partir desse parágrafo, a narração segue apenas na ótica do personagem, como se a narração inicial fosse apenas uma digressão daquele, agora personagem-narrador, ou a manifestação sutil de um duplo.

Tabela 13 – Segmentos 1, 3 e 4, Parágrafo 1

Unhappy is <b>he</b> to whom the memories of childhood bring only fear and sadness. [...] Such a lot the gods gave to <b>me</b> – to <b>me</b> , the dazed, the disappointed; the barren, the broken. And yet <b>I</b> am strangely content, and cling desperately to those sere memories, when <b>my</b> mind momentarily threatens to reach beyond to <i>the other</i> .	Infeliz é <b>ele</b> para quem as memórias da infância trazem somente temor e pesar. [...] Tal destino os deuses deram para <b>mim</b> – para <b>mim</b> , o atormentado, o frustrado; o estéril, o frágil. E ainda assim <b>permaneço</b> estranhamente contente, e atrelado desesperadamente àquelas memórias escassas, quando <b>minha</b> mente num instante ameaça ir além <i>do outro</i> .
--	---

Fonte: elaborada pelo autor.

No parágrafo 2 (Tabela 14), é possível notar a semelhança entre o estilo de escrita adotado por H.P.L e o reproduzido por Allan Poe (Tabela 15), a citar a estrutura do segmento 1 que remete a estruturas semelhantes tal como em *I will say no more, I seek not to convince* utilizadas por Poe em “Berenice” (1835).

Tabela 14 – Segmento 1, Parágrafo 2

<b>I know not where I was born</b> , save that the castle was infinitely old and infinitely horrible; full of dark passages and having high ceilings where the eye could find only cobwebs and shadows.	<b>Não sei onde nasci</b> , salvo que o castelo era infinitamente velho e infinitamente horrendo; repleto de passagens misteriosas e possuía imensos telhados nos quais o olho poderia encontrar somente teias de aranha e sombras.
---	---

Fonte: elaborada pelo autor.

Tabela 15 – Segmentos 1 e 6, Parágrafo 3, Berenice (1903), de Allan Poe <sup>50</sup>

The recollections of my earliest years are connected with that chamber, and with its volumes—of which latter **I will say no more**. Here died my mother. Herein was I born. But it is mere idleness to say that I had not lived before—that the soul has no previous existence. You deny it?—let us not argue the matter. Convinced myself, **I seek not to convince**. There is, however, a remembrance of aerial forms—of spiritual and meaning eyes—of sounds, musical yet sad—a remembrance which will not be excluded; a memory like a shadow—vague, variable, indefinite, unsteady; and like a shadow, too, in the impossibility of my getting rid of it while the sunlight of my reason shall exist.

Fonte: elaborada pelo autor.

Essa semelhança é um fato reconhecido pelo o próprio H.P.L em carta endereçada ao amigo J. Vernon Shea em 1931 em que afirma:

[...] Considero esse conto – escrito há uma década – claramente mecânico em seu ápice, & quase cômico na pomposidade exacerbada de sua linguagem. À medida que o leio, mal consigo entender como pude ter me deixado envolver em semelhante retórica extravagante & prolixa tal como era há 10 anos. Esse conto representa, embora inconscientemente, minha imitação literal de Poe, isso em seu nível mais elevado <sup>51</sup> (JOSHI, 2013, p. 549, tradução minha).

Passagens como *I know not where I was born, It was never light, topmost accessible tower, the unknown outer sky* e as repetições da palavra *save* em *save that the castle was infinitely old* e *save by a well-nigh impossible climb up*, apesar de aparentemente não apresentarem desafios podem apresentar traduções diferentes pela dificuldade em encontrar palavras que correspondam ao significado composto de adjetivos em sequência, ou ainda, a dificuldade em aderir ou não a repetição de léxico tendo em vista que no caso de *save* em *save that the castle was infinitely old* o autor poderia ter adotado outras expressões, tais como *what I know is that*, ou *but I know that*, e no caso de *save by a well-nigh impossible climb up* H.P.L. poderia ter utilizado *without climbing up*, ou *except for*, ou *otherwise* (no final da sentença), entretanto, ele optou pela repetição de *save* para manter o efeito sonoro.

As estruturas que apresentam um grau moderado de dificuldade na tradução utilizam a inversão (Tabela 16) para enfatizar o tom de desolamento do personagem. No texto-alvo, esse tom não possui o mesmo peso, mesmo com a manutenção da inversão, entretanto, com essa manutenção é possível manter parte da atmosfera melancólica junto com a repetição de sons

<sup>50</sup> POE, E. A. The works of Edgar Allan Poe. New York: P. F. Collier and Son, 1903. Disponível em: <https://etc.usf.edu/lit2go/147/the-works-of-edgar-allan-poe/5230/berenice/>. Acesso em: 12 nov 2020.

<sup>51</sup> [...] To my mind this tale— written a decade ago— is too glibly mechanical in its climactic effect, & almost comic in the bombastic pomposity of its language. As I re-read it, I can hardly understand how I could have let myself be tangled up in such baroque & windy rhetoric as recently as ten years ago. It represents my literal though unconscious imitation of Poe at its very height.

vocálicos, tais como *embora, certa, queda, a* etc. Isso é possível porque a inversão é apenas um dos recursos utilizados nessa narrativa. Dentre os exemplos de inversão temos os seguintes: *I knew not what I waited for, fall though I might, I could rest no more*. Para que as inversões não ficassem confusas, considere algumas opções, tais como: *cair certamente iria, caria certamente, embora fosse certa a queda, cair embora inevitável e embora cair fosse quase inevitável*. A última frase foi adotada, mas perde-se parte do efeito retórico e estético da narrativa nesse trecho aumentando ainda a quantidade de palavras nessa frase. Em frases cujas estruturas sintáticas utilizam a negativa sem uso de auxiliar no texto-fonte, no texto-alvo foi utilizada a próclise em todas essas ocorrências a fim de aproximação de efeito estético.

Tabela 16 – Parágrafo 5

<p>So through endless twilights I dreamed and waited, though <b>I knew not what I waited for</b>. Then in the shadowy solitude my longing for light grew so frantic that <b>I could rest no more</b>, and I lifted entreating hands to the single black ruined tower that reached above the forest into the unknown outer sky. And at last I resolved to scale that tower, <b>fall though I might</b>; since it were better to glimpse the sky and perish, than to live without ever beholding day.</p>	<p>Então durante crepúsculos intermináveis aspirei e aguardei, embora <b>não soubesse pelo que aguardava</b>. Assim, na solidão sombria meu anseio por luz aumentou drasticamente tanto que <b>não mais poderia descansar</b>, e ergui minhas mãos suplicantes na direção daquela única torre negra e arruinada que se projetava acima da floresta rumo ao céu distante e desconhecido. E, por fim, decidi escalar a torre, <b>embora cair fosse quase inevitável</b>; mas, melhor seria entrever o firmamento e padecer, do que viver sem jamais um dia de contemplação.</p>
---	---

Fonte: elaborada pelo autor.

O primeiro clímax da narrativa é descrito no décimo parágrafo, momento em que o personagem, depois de um imenso esforço consegue atingir o topo da torre onde encontra-se preso. Depois dessa escalada ascendente, o personagem descobre que, na verdade, atingiu uma superfície plana, um adro repleto de lápides. Depois desse episódio, o texto traz outros dois clímaxes, sendo um envolvendo a descoberta de uma criatura dentro de outro edifício e outro relacionado à descoberta da identidade dessa criatura – possível duplo do personagem-narrador. Além de ser considerado um texto prolixo, na época da sua publicação, essa sequência textual complexa com mais de um clímax não agradou. A título de exemplo, Joshi (2013) cita a opinião do editor William Paul Cook:

O meu primeiro contato com o texto “The Outsider” foi através de uma versão datilografada, e no final de uma página havia as palavras: “Meus dedos tocaram a pata apodrecida do monstro sob o arco dourado”. Havia um desfecho; havia um enredo; e pensei que esse era o fim da narrativa. Fiquei admirado com o controle artístico do trabalho, e comeci a elaborar uma nota de elogio para Lovecraft quando, ao levantar a folha, descobri que havia mais conteúdo. O controle tinha desaparecido e o autor começa a se divertir atirando palavras para todos os lados. Todo o resto era apenas



verbosidade, palavras, embromação, anticlímax. Escrevi para ele afirmando que a história deveria ter terminado ali. E eu ainda penso dessa forma <sup>52</sup> (JOSHI, 2013, p. 550, tradução minha).

Apesar de H.P.L. não ter registrado muitas informações sobre esse conto, é notável a ocorrência de diversos mecanismos sonoros perceptíveis apenas com a leitura em voz alta, assim como é feito com a leitura de poesia. Muitos desses mecanismos podem justificar, como dito anteriormente, a repetição e o uso de palavras que aparentemente não tem função na frase ou que poderiam ser substituídas por outras palavras, e ainda o uso de adjetivação intensa. Em 1934, o escritor revela parte da composição dessa estrutura declarando a sequência com três pontos de tensão orientaria o leitor na descoberta do mistério que envolve o personagem antes mesmo que este o fizesse.

Os períodos longos que poderiam receber pontuação de pausa, no caso a vírgula, durante a versão do texto para o PTBR, foram mantidos como no texto-fonte por considerar essa ausência de pontuação um recurso estilístico que acelera o ritmo da narração do personagem. Caso o texto fosse adaptado para o português brasileiro aplicando a pontuação “adequada”, o texto de chegada teria diversas pausas estranhas ao estilo de escrita de H.P.L., estranhas para um texto em PTBR e ausentes no texto-fonte. Adotei a pausa (Tabela 17) por meio do uso de ponto e vírgula que separa naturalmente seis períodos longos. O uso da vírgula é pouco frequente em todo do texto, por isso, adotou-se vírgula apenas nos casos em que a sua ausência tornasse a sentença agramatical, uma vez que o texto-fonte adere às regras gramaticais da língua inglesa não adotando desvios de pontuação, tampouco escrita informal. O uso de palavras com mais sílabas e expressões explicativas na língua alvo que contemplassem o significado de *phrasal verbs* a exemplo de *staggered out* contribuíram para que o texto-alvo se tornasse mais extenso, mas não houve inclusão de palavras de transição ou de ênfase que não estivessem no texto-fonte, mesmo quando a sentença soasse estranha.

Tabela 17 – Parágrafo 11

Half unconscious, I opened the grating and staggered out upon the white gravel path that stretched away in two directions. My mind, stunned and chaotic as it was, still held the frantic craving for light ; and not even the fantastic wonder	Meio estarrecido, abri a grade e cambaleei para fora sobre a trilha de cascalho branco que se alongava em duas direções. Minha mente, atordoada e caótica como estava, ainda mantinha o desvairado anseio por luz ; e nem mesmo o
---	---

<sup>52</sup> When I first saw *The Outsider* it was in the typed manuscript, and at the bottom of a page were the words: “My fingers touched the rotting outstretched paw of the monster beneath the golden arch.” There was the revelation; there was the story; and I thought that was the end of the story. I was struck with admiration at the artistic restraint of the work, and started a note of praise to Lovecraft when, lifting the sheet, I found there was more of it. Restraint disappeared and the author enjoyed himself throwing words around. All the rest was just verbiage, words, padding, anti-climax. I wrote him then that the story should have ended there. And I still think so.



<p>which had happened could stay my course. I neither knew nor cared whether my experience was insanity, dreaming, or magic; but was determined to gaze on brilliance and gaiety at any cost. I knew not who I was or what I was, or what my surroundings might be; though as I continued to stumble along I become conscious of a kind of fearsome latent memory that made my progress not wholly fortuitous. I passed under an arch out of that region of slabs and columns, and wandered through the open country; sometimes following the visible road, but sometimes leaving it curiously to tread across meadows where only occasional ruins bespoke the ancient presence of a forgotten road. Once I swam across a swift river where crumbling, mossy masonry told of a bridge long vanished</p>	<p>extraordinário espanto que tinha acontecido poderia impedir o meu avanço. Não sabia, tampouco me importava se minha aventura era insana, fantasiosa ou mágica; mas estava determinado a contemplar a claridade e o contentamento a qualquer custo. Não sabia quem eu era ou o que eu era, ou o que o meu entorno poderia ser; embora continuasse a tropeçar tomei consciência de um tipo de lembrança apavorante e latente que fez com que meu o avanço não fosse completamente acidental. Passei sob um arco fora daquela zona de lápides e colunas, e perambulei por aquele campo aberto; às vezes, seguindo a estrada aparente, mas, às vezes, deixando-a curiosamente para caminhar atravessando campos onde somente eventuais ruínas indicavam a antiga presença de uma estrada esquecida. Certa vez nadei por um rio caudaloso onde despedaçando, musgosa alvenaria indicava uma ponte há muito desaparecida.</p>
---	--

Fonte: elaborada pelo autor.

O uso de primeira pessoa, travessões, menção de fatos desconexos e a falta de referência temporal podem apontar para a ocorrência de um monólogo interior, ou seja, um tipo de fluxo de consciência. De acordo com Lodge (1993), esse tipo de monólogo poderia deixar a leitura cansativa por dar muitos detalhes, alguns irrelevantes, sobre uma determinada situação desacelerando a narrativa. Partindo desse ponto de vista, a inclusão de outros clímaxes por H.P.L. poderia funcionar como recurso para diminuir a tensão e desacelerar a narrativa, com risco de diminuir também o interesse do leitor durante a leitura do conto “The Outsider”.

Lodge (1993, p. 42) afirma que o termo *fluxo de consciência* foi criado por William James, psicólogo, irmão do romancista Henry James, “[...] para caracterizar o fluxo contínuo de pensamento e sensações na mente humana”<sup>53</sup>. Lodge acrescenta que, na literatura, esse termo indica a reprodução de um processo em narrativas psicológicas e cita, como exemplo, os escritores James Joyce e Virginia Woolf como escritores que exploraram essa técnica (LODGE, 1993). Lodge (1993, p. 43, tradução minha) explica que:

Há duas técnicas básicas para representar a consciência na prosa ficcional. Primeiro, por meio do monólogo interior, no qual o sujeito gramatical do discurso é um “eu”, e nós [leitores], por assim dizer, temos acesso aos pensamentos do personagem à medida que eles ocorrem. [...] O outro método, chamado de estilo indireto livre, já utilizado no passado, remonta a períodos como o de Jane Austen, mas foram empregados com um sempre crescente diversidade e virtuosidade pelos romancistas modernos como Woolf. O pensamento é reproduzido como se fosse discurso indireto (na terceira pessoa, e no pretérito), mas mantém o tipo de vocabulário que é próprio do personagem, que apaga algumas marcas como “ela pensou que”, “ela conjecturou”,

<sup>53</sup> [...] to characterize the continuous flow of thought and sensation in the human mind.

"ela se perguntou", etc., que um estilo narrativo mais formal exigiria. Isso dá a ilusão de completo acesso à mente de um personagem, mas sem renunciar totalmente à participação autoral no discurso <sup>54</sup>.

Embora a previsibilidade da retórica como recurso literário possa passar despercebida, ela é essencial para o desenvolvimento da narrativa de horror no momento em que há o encontro do personagem com a criatura em estado cadavérico e no momento de terror em que há a sensação de que algo está à espreita. Essa atmosfera tenebrosa em que o personagem demonstra a sua vulnerabilidade pode aproximá-lo do leitor. Lodge (1993, p. 214) explica que “a previsibilidade da retórica, na sua banalidade, garante a segurança do narrador e faz com que sua experiência *uncanny* seja mais verossímil [...]” <sup>55</sup>. Sem a semelhança entre estrutural e semântica de ambos os textos – de partida e chegada, o estilo de escrita de H.P. Lovecraft restaria comprometido; e a aproximação entre o leitor e o autor estadunidense enfraquecida.

No último parágrafo, o narrador revela o segredo que envolve a imagem da misteriosa criatura que o surpreende e o aterroriza na “mansão”. Ao final do conto, fica evidente que a criatura é o seu duplo. Entretanto, essa informação pode não surpreender o leitor, tendo em vista que o desfecho é a conclusão lógica orientada pelo primeiro clímax e pela digressão feita no penúltimo parágrafo. Existem dois períodos longos separados por ponto final (Tabela 18), mas que são internamente ligados por ponto e vírgula, o que reproduz uma narrativa pausada e melancólica. Os adjetivos foram dispostos à frente dos substantivos para ênfase e os advérbios também antecipados tendo em vista o mesmo efeito; logo, mantive grande parte da ordem do texto-alvo bem como o uso do itálico na frase final com o objetivo de seguir a formatação adotada no texto-fonte apenas para fim estético.

Tabela 18 – Parágrafo 19

For although nepenthe has calmed me, I know always that I am an outsider; a stranger in this century and among those who are still men. This I have known ever since I stretched out my fingers	Por mais que o nepente tenha me tranquilizado, sei sempre que sou um intruso; um estranho neste século e entre aqueles que ainda são homens. Isso eu sei desde que estendi os meus dedos em direção
---	---

<sup>54</sup> There are two staple techniques for representing consciousness in prose fiction. One is interior monologue, in which the grammatical subject of the discourse is an "I", and we, as it were, overhear the character verbalizing his or her thoughts as they occur. [...] The other method, called free indirect style, goes back at least as far as Jane Austen, but was employed with ever-increasing scope and virtuosity by modern novelists like Woolf. It renders thought as reported speech (in the third person, past tense) but keeps to the kind of vocabulary that is appropriate to the character, and deletes some of the tags, like "she thought," "she wondered," "she asked herself" etc. that a more formal narrative style would require. This gives the illusion of intimate access to a character's mind, but without totally surrendering authorial participation in the discourse.

<sup>55</sup> The predictability of the rhetoric, its very lack of originality, guarantees the reliability of the narrator and makes his uncanny experience more believable [...]

to the abomination within that great gilded frame ; stretched out my fingers and touched <i>a cold and unyielding surface of polished glass</i> ;	à aberração dentro daquela imensa moldura dourada ; estendi os meus dedos e toquei <i>uma gélida e inabalável superfície de cristal polido</i> ;
--	---

Fonte: elaborada pelo autor.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A proposta desta pesquisa foi apresentar de forma breve o gênero *weird* por meio da tradução comentada do conto “The Outsider” do escritor estadunidense H.P.L., bem como localizar esse autor em seu tempo e contexto histórico. Embora haja traduções desse conto no mercado brasileiro, há uma escassez de trabalhos acadêmicos no que concerne à produção de tradução comentada que trate especificamente da obra *weird* desse escritor.

Apesar do gênero *weird* não ter sido criado por H.P.L., somente a partir dos trabalhos desse escritor o gênero ganha espaço dentro da Literatura Fantástica. H.P.L consegue renovar a literatura de horror e desenvolver de forma técnica e consciente uma trama *weird* que além de não seguir um padrão específico, admite elementos realistas. Lovecraft estimulou novos autores a colaborar na produção desses textos e sua influência permanece até os dias atuais em diversas áreas tais como: literatura, cinema, música, *games*, apenas para citar alguns. Alguns autores estabelecidos como Steven King e Neil Gaiman são exemplos de autores que foram influenciados pela literatura lovecraftiana no início de suas carreiras tanto em termos de estilo de escrita como também na escolha temática de suas narrativas.

A tradução do gênero supracitado trouxe desafios que, de longe, podem ser mensurados e reproduzidos em sua íntegra, especialmente quando a cultura-alvo não dispõe de uma tradição *weird* ou, até mesmo, de uma tradição de literatura de horror de modo geral, como acontece em outras culturas. A reprodução do efeito *weird* e da escrita lovecraftiana ficou limitada em alguns aspectos por motivos comuns a outras traduções que envolvem a língua inglesa e a língua portuguesa do Brasil como par linguístico. Dentre os maiores desafios, constam a manutenção no texto alvo de uma quantidade de palavras que fosse semelhante a do texto fonte para que aquele não terminasse muito extenso, a escolha de palavras que fossem tanto adequadas ao nível semântico das cadeias compostas por mais de dois adjetivos em sequência, quanto adequadas a reprodução da assonância e aliteração representadas em grande quantidade no texto fonte, além de evitar, quando possível, o enfraquecimento dos *phrasal verbs*, ricos em precisão na língua inglesa, mas inexistentes no português brasileiro.

Quando Schleiermacher propõe uma visão hermenêutica da tradução, ele propõe uma reflexão filosófica sobre a língua estrangeira e como a informação que ela comporta pode ser transmitida na língua-alvo sem implicar em mudanças que domesticassem o produto de tal forma que fosse percebido como insustentável, o que poderia interferir no enriquecimento linguístico e estilístico de uma língua para outra. Partindo dessa perspectiva, o objetivo desse trabalho foi refletir sobre o processo de tradução em si durante a versão de um texto para o

português brasileiro e observar a aplicabilidade prática da dicotomia "domesticação" e "estrangeirização" sob o viés de Lawrence Venuti que aponta um caráter social e mais significativo na adoção da "estrangeirização" em termos de reprodução cultural.

O produto desta pesquisa, "O Degredado", representa o conto "The Outsider" na língua portuguesa do Brasil a partir da minha interpretação que não descarta outras. É certo que alguns aspectos semânticos ou estruturas sintáticas podem ter passado despercebidos durante o processo tradutório, ou ainda, algumas decisões comportarem outras atitudes ou estilos de escrita diferente da adotada no texto-fonte, sendo "O Degredado" apenas uma proposta de tradução dentre outras possíveis.

A minha tradução se caracteriza como *estrangeirizante* pelo esforço empregado na manutenção dos elementos especificados nos subitens do item 4.2, sendo que a principal dificuldade foi manter uma harmonia entre o nível sintático e o poético do texto-alvo em relação ao texto-fonte que enquanto privilegia o uso da assonância e aliteração como figuras de linguagem predominante na maioria das sentenças, também descreve as experiências do personagem protagonista. Para mim, a adoção dessa estratégia não tona o tradutor mais visível, mas sim o escritor, assim como já postulava Schleiermacher. Acredito que o próprio processo de tradução e sua busca incessante pelo texto "original" pode manter a invisibilidade do tradutor. Essa invisibilidade talvez possa ser diminuída com a popularização de discussões sobre os processos de tradução, mas quem consome tradução, muitas vezes, está mais interessado no produto final, no acesso à informação e não em como ou por quem essa informação se tornou acessível. Penso que a situação da *invisibilidade* do tradutor está fossilizada em sua profissão e que ela pode ser diminuída com a expertise do profissional em determinados estilos de escrita, mas, ainda assim, essa expertise pode ser relativa e não garantir uma maior visibilidade. Nesse contexto, é possível garantir a visibilidade do tradutor por meio do uso dos paratextos como fiz nesta pesquisa, uma vez que o próprio processo de tradução e sua busca incessante pelo texto "original" pode manter a *invisibilidade* do tradutor em relação ao público-alvo.

O presente trabalho pode servir de modelo para a análise de outras traduções cuja proposta envolva o método estrangeirizador como predominante na busca pela manutenção não somente do estilo de escrita do autor, mas também de antropônimos e sintaxe. A categorização utilizada na seção 4 para o gênero *weird* e estilo de escrita lovecraftiana podem servir inclusive como ponto de partida para a criação de outros modelos de análise.

Para pesquisas futuras, é possível considerar como campo de pesquisa fértil as versões fílmicas ou de *games* baseadas na obra de Lovecraft no que concerne à análise de elementos estrangeirantes em contrapartida com aqueles aparentes em sua obra.

Por último, mas não menos importante, permanece a reflexão sobre o papel estrangeirizante da tradução dentro de um contexto de comunidade global que ainda possui disparidades no relacionamento entre as diferentes línguas tal como se percebe na adoção de conceitos tais como “língua-maior” e “língua-menor”. O fim ideal da tradução deveria ser semelhante à ideia representada de forma metafórica por Schleiermacher: “[...] a ideia em que duas pessoas separadas uma da outra devessem ser reunidas”<sup>56</sup> (2011, p. 37).

---

<sup>56</sup> [...] the idea of two people separated from each other who must be brought together.

## REFERÊNCIAS

- ASHLEY, M. The golden age of pulp fiction. **Pulp Magazines Project**, [s. l.], 2005. Artigo revisado que apareceu pela primeira vez na *Rare Book Review* 32:4 em 2005. Disponível em: <https://www.pulpmags.org/contexts/essays/golden-age-of-pulps.html>. Acesso em: 10 fev. 2020.
- ATTEBERY, B. **The fantasy tradition in American literature**: from Irving to Le Guin. Bloomington: Indiana University Press, 1980. Disponível em: <https://archive.org>. Acesso em: 1 jan. 2020.
- BALDICK, C. **The oxford dictionary of literary terms**. 4<sup>th</sup> ed. New York: Oxford University Press, 2015. Documento disponível para Kindle.
- BASSNETT, S. **Translation studies**. New York: Routledge, 2003.
- BERNARDO, A. M. Friedrich Schleiermacher's legacy to contemporary translation studies. In: SERUYA, T.; JUSTO, J. M. **Rereading Schleiermacher**: translation, cognition and culture. 1. ed. Heidelberg: Springer Berlin Heidelberg, 2016. p. 41-53.
- BIALY, S.; LOEB, A. Could solar radiation pressure explain 'Oumuamua's peculiar acceleration?. **The Astrophysical Journal**, [s. l.], v. 12, p. 1-5, 2018. Disponível em: <https://www.cfa.harvard.edu/~loeb/Oumuamua.html>. Acesso em: 2 set. 2020.
- BOOKER, M. K. **Historical dictionary of science fiction in literature**. Lanham: Rowman and Littlefield, 2015.
- BOROWSKA, A. **H. P. Lovecraft's style in translation**: a case study of selected stories and their Polish versions. 2011. 97 p. Tese (Doutorado) – Uniwersytet Mikołaja Kopernika, Toruń, Polônia, 2011. Disponível em: [https://www.carpenochem.pl/wp-content/uploads/2012/08/hpl\\_translation\\_lic.pdf](https://www.carpenochem.pl/wp-content/uploads/2012/08/hpl_translation_lic.pdf) Acesso em: 1 jan. 2020.
- CANNON, P. **H. P. Lovecraft**. New York: Hippocampus Press, 2016.
- CARNEY, J. R. The artistic authenticity of weird tales in the interwar periodical culture of modernism. In: EVERETT, J.; SHANKS, J. H. **The unique legacy of weird tales: the evolution of modern fantasy and horror**. Lanham, Maryland: Rowman & Littlefield, 2015.
- CARNEY, J. R. **The shadow modernism of weird tales**: experimental pulp fiction in the age of modernist reflection. 2014. 251 f. Tese (Doctor of Philosophy) – Case Western Reserve University, Cleveland, CN, 2014.
- CEIA, Carlos. **E-dicionário de termos literários**. Lisboa: FCT, [2020]. Disponível em: [www.fcsh.unl.pt](http://www.fcsh.unl.pt). Acesso em: 29 ago. 2020.
- DICIONÁRIO Merriam Webster. Springfield, MA: Merriam Webster, [2020]. Disponível em: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/uncanny#h1> Acesso em: 25 out. 2020.

EVEN-ZOHAR, I. The position of translated literature within the literary polysystem. *In: Poetics Today*, Durham, v. 11, p. 45-51, 1990. Disponível em: [https://www.tau.ac.il/~itamarez/works/papers/translation/Even-Zohar\\_1990--The%20Position%20of%20Translated%20Literature.pdf](https://www.tau.ac.il/~itamarez/works/papers/translation/Even-Zohar_1990--The%20Position%20of%20Translated%20Literature.pdf). Acesso em: 22 set. 2020.

FREUD, S. The 'Uncanny'. *In: SADNER, D. Fantastic literature: a critical reader*. Tradução de Alix Strachey. Westport, CT: Praeger, 2004. p. 74-101.

FREITAS, L. F. Visibilidade problemática em Venuti. *Cadernos de Tradução*, Flóridaópolis, v. 12, p. 55-63, 2003.

FRIEDMAN, M.; SCHWARTZ, A. J. **A monetary history of the United States, 1867-1960**. Princeton: Princeton University Press, 1963.

GRAY, R. **A history of American literature**. Chichester, England: Wiley-Blackwell, 2012.

GRIMM, J.; GRIMM, W. **The original folk and fairy tales of the brothers Grimm: the complete first edition**. Tradução de Jack Zipes. Princeton: Princeton University Press, 2014.

HAINING, P. **The classic era of American pulp magazines**. Chicago: Chicago Review Press, 2001.

JACKSON, R. **Fantasy: the literature of subversion**. New York: Routledge, 2009.

JAMES, E. Tolkien, Lewis and the explosion of genre fantasy. *In: JAMES, E.; MENDLESOHN, F. The cambridge companion to fantasy literature*. 1st ed. New York: Cambridge, 2012. p. 62-78.

JAMES, E.; MENDLESOHN, F. **The cambridge companion to fantasy literature**. 1st ed. New York: Cambridge, 2012.

JENTSCH, E. On the psychology of the uncanny. Tradução de Roy Sellars. *In: COLLINS, J.; JERVIS, J. Uncanny modernity: cultural theories, modern anxieties*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2008. p. 216-228.

JOSHI, S. T. **A dreamer and a visionary: H. P. Lovecraft in his time**. Liverpool: Liverpool University Press, 2001.

JOSHI, S. T. **I am providence: the life and times of H. P. Lovecraft**. New York: Hippocampus Press, 2013. Documento disponível para Kindle.

JOSHI, S. T. **Icons of horror and the supernatural: an encyclopedia of our worst nightmares**. Connecticut: Greenwood Press, 2007.

JOSHI, S. T. **Lovecraft and a world in transition: collected essays on H.P. Lovecraft**. New York: Hippocampus Press, 2014.

KITZBICHLER, J. From Jerome to Schleiermacher? Translation methods and the irrationality of languages. *In: SERUYA, T.; JUSTO, J. M. Rereading Schleiermacher: translation, cognition and culture*. 1. ed. Heidelberg: Springer Berlin Heidelberg, 2016. p. 27-39.



LEFEVERE, A. **Translation, history, culture**: a sourcebook. London: Routledge, 1992.

LINDEMANN, V. Friedrich Schleiermacher's lecture "On the different methods of translating" and the notion of authorship in translation studies. *In*: SERUYA, T.; JUSTO, J. M. **Rereading Schleiermacher**: translation, cognition and culture. 1. ed. Heidelberg: Springer Berlin Heidelberg, 2016. p. 115-122.

LODGE, D. **The art of fiction**: illustrated from classic and modern texts. New York: Viking, 1993.

LOVECRAFT, H. P. **Supernatural horror in literature (1927, 1933 - 1935)**. [*S. l.: s. n.*], 11 Jan. 2000. Disponível em: <http://gaslight-lit.s3-website.ca-central-1.amazonaws.com/gaslight/superhor.htm>. Acesso em: 23 set. 2020.

LOVECRAFT, H. P. **The call of Cthulhu and other weird stories**. New York: Penguin Books, 1999.

LUCKHURST, R. The uncanny after Freud: the contemporary trauma subject and the fiction of Stephen King. *In*: COLLINS, J.; JERVIS, J. **Uncanny modernity**: cultural theories, modern anxieties. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2008. p. 128-145.

MCGLATHERY, J. M. **The brothers Grimm and folktale**. Urbana: University of Illinois Press, 1991.

MOSIG, D. W. The four faces of "The Outsider". *In*: SCHWEITZER, D. **Discovering H. P. Lovecraft**. Holicong: Wildside Press, 2001. p. 17-41.

NOWELL, R. **Blood money**: a history of the first teen slasher film cycle. New York: Continuum, 2011. Documento disponível para Kindle.

OŽBOT, M. Foreignization and domestication: a view from the periphery. *In*: SERUYA, T.; JUSTO, J. M. **Rereading Schleiermacher**: translation, cognition and culture. 1. ed. Heidelberg: Springer Berlin Heidelberg, 2016. p. 277-289.

POE, E. A. **The works of Edgar Allan Poe**. New York: P. F. Collier and Son, 1903. Disponível em: <https://etc.usf.edu/lit2go/147/the-works-of-edgar-allan-poe/5230/berenice/> Acesso em: 12 nov. 2020.

PROPP, V. **Theory and history of folklore**. 4th ed. Tradução de Ariadna Y. Martin, Richard P. Martin. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997. v. 5.

SCHLEIERMACHER, F. Sobre os diferentes métodos de traduzir. Tradução de Mauri Furlan. *In*: HEIDERMANN, Werner (org.). **Clássicos da teoria da tradução. Antologia bilingue**. 2. ed. Florianópolis: UFSC: Nuplitt, 2011. v. 1, p. 39-101. Disponível em: <file:///C:/Users/ferna/Downloads/19910-Texto%20do%20Artigo-63103-1-10-20110710.pdf> Acesso em: 20 set. 2020.

SHREFFLER, P. A. **The H.P. Lovecraft companion**. Connecticut: Greenwood Press, 1977. Disponível em: <https://www.scribd.com/document/398000052/The-H-P-Lovecraft-Companion-Philip-A-schreffler>. Acesso em: 29 abr. 2020.

SNELL-HORNBY, M. A “estrangeirização” de Venuti: o legado de Friedrich Schleiermacher aos estudos da tradução? Tradução de Tinka Reichmann e Marcelo Moreira. **Pandaemonium Germanicum**, São Paulo, v. 15, p. 185-212, jul. 2012. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/pg/issue/view/3289>. Acesso em: 28 mar. 2020.

TODOROV, T. **The fantastic**: a structural approach to a literary genre. 1st ed. Tradução de Richard Howard. New York: Cornell, 1973.

TYMN, M. B.; ASHLEY, M. **Science fiction, fantasy, and weird fiction magazines**. Connecticut: Greenwood Press, 1985.

VENUTI, L. **The translator's invisibility**: a history of translation. London: Routledge, 2004.

WILLIAMS, J.; CHESTERMAN, A. **The map**: a beginner's guide to doing research in translation studies. London: Routledge, 2015.

WOLFE, G. K. Fantasy from Dryden to Dunsany”. In: JAMES, E.; MENDLESON, F. **The cambridge companion to fantasy literature**. 1st ed. New York: Cambridge, 2012. p. 7-19.