

UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ
DEPARTAMENTO ACADÊMICO DE LETRAS
CURSO DE LETRAS PORTUGUÊS - INGLÊS

MARTA ISADORA STEIN

**TRANSPOSIÇÃO DO GÓTICO E DO FANTÁSTICO EM TRADUÇÕES
BRASILEIRAS DO CONTO “THE MASQUE OF THE RED DEATH”, DE
EDGAR ALLAN POE**

TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

PATO BRANCO

2019

MARTA ISADORA STEIN

**TRANSPOSIÇÃO DO GÓTICO E DO FANTÁSTICO EM TRADUÇÕES
BRASILEIRAS DO CONTO “THE MASQUE OF THE RED DEATH”, DE
EDGAR ALLAN POE**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Letras Português-Inglês da Universidade Tecnológica Federal do Paraná, *Campus* Pato Branco, como requisito parcial à obtenção do título de Licenciada em Letras.

Orientadora Prof.^a Dr.^a Mirian Ruffini.

PATO BRANCO

2019



Ministério da Educação
Universidade Tecnológica Federal do Paraná
Câmpus Pato Branco
Departamento Acadêmico de Letras
Coordenação do Curso de Letras Português/Inglês



DEFESA PÚBLICA DO TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO
LETRAS – PORTUGUÊS/INGLÊS

FOLHA DE APROVAÇÃO

Autor (a): **MARTA ISADORA STEIN**

Título: Transposição do gótico e do fantástico em traduções brasileiras do conto *The Masque of the Red Death*, de Edgar Allan Poe

Trabalho de conclusão de curso defendido e aprovado em 03 / 07 / 2019, pela comissão julgadora:

Profa. Dra. Mirian Ruffini – UTFPR Pato Branco
Orientador(a) e Presidente da Banca

Profa. Dra. Mariese Ribas Stankiewicz – UTFPR Pato Branco
Parecerista e Membro da Banca Examinadora

Profa. Dra. Camila Paula Cãmilotti – UTFPR Pato Branco
Membro da Banca Examinadora

VISTO E DE ACORDO:

Rosângela Aparecida Marquezi
SIAPE 0.320.812
Coordenadora do Curso de Licenciatura
em Letras Português-Inglês
UTFPR - Câmpus Pato Branco

Prof.ª Ma. Rosângela Aparecida Marquezi
Responsável pelo Trabalho de Conclusão de Curso
Coordenadora do Curso de Letras Português/Inglês

A Folha de Aprovação assinada encontra-se na Coordenação do Curso.

A quem doou e continua doando grande parte da vida para me amar,
cuidar e proteger, minha mãezinha, Valéria.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à professora Mirian e à professora Mariese, minhas orientadoras maravilhosas, pelos conselhos, orientações e principalmente pelo apoio, já que, não me deixaram desistir dessa faculdade.

À minha mãe, a pessoa mais radiante desse mundo.

Às amadas Lais e Ana Paula, que tiveram paciência comigo durante esse processo e apoiaram cada loucura.

Às colegas de faculdade do oitavo período e a todos que me incentivaram, me fizeram rir e viver esse sonho chamado faculdade.

Sobretudo, agradeço a mim mesma e à minha paciência por ter me permitido escrever essa coisa linda.

[...]

Enquanto tiver suor.

E ele não virar pó.

Pode amanhecer o dia.

Não arredo o pé do forró.

(Hoje a Jiripoca vai piar – Daniel)

RESUMO

STEIN, Marta Isadora. **Transposição do gótico e do fantástico em traduções brasileiras do conto “The Masque of the Red Death”, de Edgar Allan Poe**. 55 f. 2019. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) – Licenciatura em Letras - Português/Inglês, Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Pato Branco, 2019.

O presente trabalho monográfico analisa as traduções brasileiras “O baile da Morte Vermelha” (GONÇALVES, 2017) e “A máscara da Morte Rubra” (MENDES; AMADO, 2000) do conto “The Masque of the Red Death” (POE, 1842), no que tange à transposição dos seus elementos góticos e fantásticos, tão singulares na obra originária do autor. Para tal, as questões tradutórias são examinadas com base na teoria de polissistemas, desenvolvida por Itamar Even-Zohar (1990), que trata da gama de relações intra e inter-sistêmicas existentes no texto. Os aspectos referentes ao gótico e ao fantástico são analisados nos textos fonte e alvo, com o auxílio do trabalho de Macy (1907) e Asselineau (1970) – quanto à biografia do autor – e, no que condiz literalmente à estética predominante em seus textos, tem-se Vax (1965), Todorov (1975), Philippov (2004), Roas (2014), Botting (1995) e Savoy (2002), a fim de verificar a configuração dessa transposição. Outro ponto de relevância deste estudo é a comparação entre traduções do conto, a partir dos textos de André Lefevere (1992), Susan Bassnett (1985), Lawrence Venuti (2002), José Lambert (2011), e, majoritariamente, o modelo descritivo compilado por Lanzetti (*et.al.*, 2009). Esses embasam a pesquisa, por meio de seus postulados teóricos que versam sobre a tradução prosaica, e as tendências à domesticação e à estrangeirização. Assim, o objetivo desse trabalho foi investigar e comparar o modo como as traduções propiciam o contato do leitor com a obscuridade, o horror, o sobrenatural na obra de Edgar Allan Poe, verificando aspectos estéticos literários, lexicais, estilísticos e linguísticos no texto de chegada. Tendo em vista que a primeira tradução foi realizada no ano 2000 e a segunda em 2017, o resultado da pesquisa revela que ambas as reescritas são tanto domesticantes quanto estrangeirizantes e, de fato, houve a transferência dos elementos fantásticos de cunho gótico do texto-fonte para os textos-alvo.

Palavras-chave: Edgar Allan Poe. The Masque of the Red Death. Tradução. Gótico. Fantástico.

ABSTRACT

STEIN, Marta Isadora. **The transposition of gothic and fantastic in Brazilian translations of the tale “The Masque of the Red Death”, by Edgar Allan Poe.** 2019. 55 p. Final Paper (Graduation Course) – Languages - Portuguese/English, Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Pato Branco, 2019.

This monography analyzes the Brazilian translations “O baile da Morte Vermelha” (GONÇALVES, 2017) and “A máscara da Morte Rubra” (MENDES; AMADO, 2000) of the tale “The Masque of the Red Death”, as related to the transposition of its gothic and fantastic elements, so singular in the original work of the author. For that, the translation issues are examined based on the Theory of Polysystems, developed by Itamar Even-Zohar (1990), which deals with the range of intra and inter-systemic relations existing in the text. The aspects referring the gothic and the fantastic are analyzed in the source and target texts, with the help of the work of Macy (1907) and Asselineau (1970) – as for the biography of the author – and, in what literally corresponds to the predominant aesthetic in its texts, we have Vax (1965), Todorov (1975), Philippov (2004), Roas (2014), Botting (1995) and Savoy (2002) in order to verify the configuration of this transposition. Another relevant point of this study is the comparison between translations of the tale, from the texts of André Lefevre (1992), Susan Bassnett (1985), Lawrence Venuti (2002), José Lambert (2011), and, the descriptive model compiled by Lanzetti (et.al., 2009). These bases the research, through its theoretical postulates that deal with the prosaic translation, and the tendencies to the domestication and the foreignization. Thus, the purpose of this work was to investigate and compare how the translations provide the contact of the reader with obscurity, horror, and the supernatural in the work of Edgar Allan Poe, verifying literary-aesthetic, lexical, stylistic and linguistic aspects in the target text. Considering that the first translation was carried out in the year of 2000 and the second in 2017, the result of the research reveals that the rewrites both show signs of domestication and foreignization, and, in fact, the transfer of the fantastic elements with gothic nature from the source text to the target texts can be attested.

Keywords: Edgar Allan Poe. The Masque of the Red Death. Translation. Gothic. Fantastic.

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Título do conto.....	43
Quadro 2 – As manifestações da “Red Death”	44
Quadro 3 – O castelo e os cômodos	45
Quadro 4 – A aparição da “Red Death”	46
Quadro 5 – Fim do texto.....	48

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 EDGAR ALLAN POE: A AMBIENTAÇÃO DOS CONTOS FANTÁSTICOS, O GÓTICO	14
1.1 EDGAR ALLAN POE: UMA BREVE BIOGRAFIA	14
1.2 ASPECTOS ESTILÍSTICOS: A NARRATIVA FANTÁSTICA	18
1.3 O GÓTICO COMO ELEMENTO BASILAR DA OBRA POEANA	26
1.4 “THE MASQUE OF THE RED DEATH” (1842).....	31
2 OS ESTUDOS TRADUTÓRIOS: ELEMENTOS FUNDAMENTAIS E A ANÁLISE TRANSPOSITÓRIA	35
2.1 PRIMÓRDIOS DA PRÁTICA TRADUTÓRIA	35
2.2 A ABOARDAGEM HISTÓRICO-DESCRITIVA	38
2.3 A TEORIA DOS POLISSISTEMAS	39
2.4 ANÁLISE DESCRITIVA DA TRANSPOSIÇÃO FANTÁSTICA DE AMBIENTAÇÃO GÓTICA EM TRADUÇÕES BRASILEIRAS DE “THE MASQUE OF THE RED DEATH” (1842)	42
CONSIDERAÇÕES FINAIS	50
REFERÊNCIAS.....	52

INTRODUÇÃO

A narrativa fantástica é tema de difícil exatidão em sua conceituação e, assim, os escritores teóricos do gênero apenas limitam sua extensão e/ou refletem sobre algumas noções presentes no texto, indicando o fantástico como uma modalidade literária indefinível, desenvolvida a partir de pontos de vista. Edgar Allan Poe, autor americano de diferentes narrativas que envolvem o fantástico, apresenta, geralmente, em seus contos, características fantásticas de fácil discernimento como o narrador em primeira pessoa, aspectos que causam pavor e estranhamento em grande parte dos leitores e a morte como principal embasamento das narrativas. Esses elementos trazem à luz uma outra ramificação da narrativa fantástica, o gótico.

Aparentemente, a primeira crítica formal a este tipo de escrita deve-se a *The British Critic*¹ (BOTTING, 1996, p. 14), em meados do século XVIII, que deixa claro o repúdio da mídia a tal tipologia textual, no seguinte comentário²: “Luxúria, assassinato, incesto e toda atrocidade que possa desgraçar a natureza da humanidade, reunidos, sem a desculpa da probabilidade, ou mesmo possibilidade para a sua introdução”³. Assim, pode-se perceber o caos que tal literatura trouxe à sociedade estagnada da época. Poe foi pioneiro na escrita de temas “capciosos” para seu tempo, o século XVIII, e foi responsável pela divulgação do gênero em outros países.

Os textos poeanos tratam do sobrenatural, do incompreensível, do inquietante, do insólito, ou seja, de aspectos fantásticos de ramificação gótica. Assim, é essencial que se estude como suas obras foram traduzidas para a língua portuguesa. Portanto, indaga-se: será que mantiveram as mesmas características? A mesma hesitação/inquietação promovida pela escrita de Poe foi produzida? É possível reconhecer os elementos estilísticos e estéticos do texto original? Como se apresentariam as transposições de elementos góticos e fantásticos nas traduções

¹ *The British Critic* foi uma publicação trimestral, criada em 1793 como um periódico conservador e de alto nível de revisão da igreja, que acompanhava a reação britânica contra a Revolução Francesa. A revista finalizou seus trabalhos em 1826.

² As traduções realizadas em todo o trabalho são de autoria própria.

³ Traduzido do inglês: “*Lust, murder, incest, and every atrocity that can disgrace human nature, brought together, without the apology of probability, or even possibility for their introduction.*” (BOTTING, 1996, p. 14).

brasileiras do conto “The Masque of the Red Death”? Seria possível comparar os traços literários culturais, históricos e sociais, presentes nos textos?

A análise da transposição do gótico e do fantástico, contida nesse trabalho de conclusão de curso foi elaborada com base nas traduções “O baile da Morte Vermelha” (GONÇALVES, 2017) e “A máscara da Morte Rubra” (MENDES; AMADO, 2000) do conto “The Masque of the Red Death” (1842), de Edgar Allan Poe. A narrativa trata de uma civilização em que, após todo o reino contrair uma “doença” terrível, o príncipe resolve se isolar juntamente com aqueles que ainda eram “saudáveis”, realizando um baile de máscaras que percorria todo o castelo. Apesar de seu esforço, o inevitável nos contos de Poe acontece, e a morte o encontra, literalmente.

A obra poeana é fortuitamente criticada. Na maioria das vezes os teóricos buscam relações entre a escrita do autor e sua biografia que, como será visto em sequência, é um tanto trágica (VILAÇO, 2012). Além disso, outro princípio de análise é a estrutura formal da obra descrita por T. S. Eliot como “ingênua, ruim, pueril [...] e, portanto, imatura” (VILAÇO, 2012, p. 18), já que, segundo o próprio, a escrita era compilada a partir da necessidade econômica do autor. O crítico James Gargano, diferentemente dos demais, aponta que a temática policial poeana deu início a tal saga literária: os contos sobre detetives (VILAÇO, 2012). Questões como a condição de produção da obra do autor, também são relevantes em estudos já realizados, consoante Vilaço (2012). Porém, apesar de Poe ser grandemente estudado pela crítica literária e a academia, o enfoque em suas traduções não é a essência de muitas pesquisas. As traduções literárias trazem as marcas da inserção dos autores e seus textos estrangeiros no polissistema literário de chegada (EVEN-ZOHAR, 1990; TOURY, 2012). Muitas vezes os leitores apenas passam a conhecer as obras universais por meio das traduções, visto que não dominam um idioma estrangeiro, consoante Lefevere (1992), o leitor é exposto à reescrita por intermédio da leitura de outros leitores “em resumos, antologias, histórias literárias, dentre outros gêneros, de acordo com diferentes injunções de ordem poética e político-ideológica” (MARTINS, 2010, p. 65). Dessa maneira, além dos aspectos linguísticos e literários, verifica-se que a cultura, de modo geral, é igualmente transposta por meio da tradução. Assim, ressalta-se a pertinência das análises das traduções dos contos americanos descritos acima, de autoria de Poe, para a língua portuguesa.

O motivo pelo qual se decide escrever sobre tal assunto – a morte – é que esta seria a única certeza que todos nós, humanos, temos sobre o futuro. A vida cotidiana é cheia de incertezas, dificuldades e monstruosidades que são retratadas, nos contos de Poe, pelo intermédio de elementos sombrios, pavorosos e que, com toda certeza, levam o ser humano ao seu limite psíquico. Dessa forma, foi pertinente analisar como os elementos fúnebres e sobrenaturais, tão significativos nas obras de Poe, dentre outros, foram transpostos para a língua portuguesa.

A relevância deste estudo se torna tanto acadêmica quanto social, pois verifica e valoriza os elementos fantásticos e góticos em traduções brasileiras do texto “The Masque of the Red Death” (1842), disponibilizando a pesquisa ao leitor de nosso país, que geralmente tem pouco acesso ao texto fonte e poderá, portanto, vislumbrar a maneira como a cultura, a história e a literatura de outra sociedade foram transpostas para o português brasileiro. E, finalmente, tal produção pode oferecer um projeto de trabalho relevante na área da tradução literária para professores e futuros docentes, propiciando o desenvolvimento de teorias e métodos que colaborarão para o estudo tradutório das obras de Edgar Allan Poe.

Investigar e comparar as formas de transposição do gótico e do fantástico nas traduções brasileiras “O baile da Morte Vermelha” (GONÇALVES, 2017); “A máscara da Morte Rubra” (MENDES; AMADO, 2000), do conto “The Masque of the Red Death” (POE, 2003)⁴, foi o principal objetivo deste trabalho. Além disso, procurou-se explorar as marcas estéticas do gótico e do fantástico nos contos de Edgar Allan Poe e sua influência em sua obra inovadora no século XVIII; Investigar as marcas estéticas de Poe no conto “The Masque of the Red Death” (2003), no que concerne aos elementos do gótico e do fantástico, como a obscuridade, o horror, o sobrenatural, entre outros; Em suma, o trabalho verifica e compara a transposição do gótico e do fantástico nas traduções brasileiras “O baile da Morte Vermelha” (GONÇALVES, 2017); “A máscara da Morte Rubra” (MENDES; AMADO, 2000), do conto “The Masque of the Red Death” (POE, 2003), por meio de análise dos aspectos estéticos literários, lexicais, estilísticos e linguísticos do texto de chegada.

⁴ Contos extraídos do livro *Tales of Mystery and Imagination* de Edgar Allan Poe, revisado e publicado por *CRW Publishing Limited* em 2003.

Os métodos utilizados para o desenvolvimento deste trabalho bibliográfico são descritivos e também comparativos, permeados pelo tratamento qualitativo dos dados apresentados. Portanto, o procedimento de pesquisa é baseado nos estudos da teoria descritivista da tradução, sob os princípios de Even-Zohar (1990) e Gideon Toury (2012), e o modelo tradutório compilado por Lanzetti (*et.al.*, 2009), a fim de investigar elementos da obra poeana, realizando um levantamento das características fantásticas e góticas dos textos-fonte e analisando as traduções brasileiras dos contos no que tange à transposição de tais elementos.

Este trabalho final de graduação encontra-se dividido em dois capítulos. O primeiro trata da biografia de Edgar Allan Poe; de alguns aspectos estéticos do conto analisado; teorias sobre o fantástico e, sobretudo, o gótico, como vertentes estéticas do autor e, por fim, uma breve descrição e análise da narrativa “The Masque of the Red Death”. Já o segundo capítulo descreve algumas teorias basilares para a análise da transposição em traduções e o próprio estudo descritivo dos elementos fantásticos de cunho gótico, analisando e discutindo possíveis interpretações para o uso desse tipo de linguagem no conto.

1 EDGAR ALLAN POE: A AMBIENTAÇÃO DOS CONTOS FANTÁSTICOS, O GÓTICO

Edgar Allan Poe (1809-1849) foi um romancista e poeta norte-americano, famosa inspiração de muitos outros escritores, que experimentou uma vida sofrida, marcada pela depressão, talvez o motivo pelo qual retrata o cotidiano em seus textos de maneira tão insólita. Charles Baudelaire, famoso escritor francês, traduziu as obras de Poe em 1856-1857, pois julgava ser uma nova onda narrativa que trazia ao leitor aspectos literários únicos: “estados de consciência, a angústia metafísica e a loucura” (MESSIAS, 2016, p. 38). Em suas palavras, (BAUDELAIRE, 2000, p. 35) Poe é descrito como um escritor de “estilo puro, adequado às ideias, dando delas a expressão exata [...] um homem de imaginação tão erradia e tão ambiciosa [...] ao mesmo tempo tão amoroso das regras, e capaz de análises estudiosas e de pacientes pesquisas”. Ainda, como afirma o autor, Poe possuía caráter extremamente crítico o que prejudicou amplamente sua fortuna crítica. Muitos o apresentavam como produtor de inutilidades: “imoralidade, falta de ternura, ausência de conclusões, extravagância” eram algumas das características apontadas por autores da época (BAUDELAIRE, 2000, p. 35). Desse modo, percebe-se a reviravolta causada por sua escrita na literatura do século XIX, já que emprega à narrativa de cunho fantástico elementos góticos.

A fim de compreender como a escrita de Poe é construída, este capítulo traz a biografia do autor, abordada por Macy (1907) e Asselineau (1970). Trata da estética predominante nos textos do autor, com um estudo acerca do fantástico por Louis Vax (1965), Tzvetan Todorov (1975), Philippov (2004) e David Roas (2014); Fred Botting (1995), Eric Savoy (2002) e Philippov (2004), como referências essenciais para o entendimento do gótico nos contos e na estrutura da obra poeana e, por fim, trará uma breve análise do conto aqui trabalhado “The Masque of the Red Death” (1842).

1.1 EDGAR ALLAN POE: UMA BREVE BIOGRAFIA

O autor nasceu em 19 de janeiro de 1809, em Boston, Massachusetts. Filho de

David Poe e Elizabeth Arnold Poe, atores que performavam nessa localidade. Utilizando a seguinte ordem cronológica – que tem como base os textos de Asselineau (1970) e Macy (1907) – é possível compreender os principais eventos da vida do autor e, principalmente, suas publicações literárias, tanto contos quanto poemas.

Seu pai abandonou a família e desapareceu. Provavelmente um dos maiores marcos na vida do autor foi a morte precoce de sua mãe, em 1811, com 24 anos, na cidade de Richmond, estado de Virginia. Foi adotado por John e Frances Allan, mas nunca formalmente registrado. Em 1815 foi enviado à Inglaterra para estudar em instituições particulares como, por exemplo, a infame *Manor House School*, em *Stoke Newington*, que se tornou o *background* para o conto “William Wilson”. Em 1820, Poe volta para os Estados Unidos. Já em 1826, entrou para a Universidade de Virgínia, porém, apesar de seu desenvolvimento acadêmico, seu pai adotivo não forneceu dinheiro suficiente para que pudesse pagar as mensalidades e outras necessidades. Assim, Poe entrou para a boemia, como explica Asselineau (1990, p. 7), “bebendo e apostando, acumulando dívidas em excesso [...]”⁵ e, assim, deixou a faculdade no mesmo ano.

No ano de 1827, voltou a Boston, alistou-se no exército estadunidense e publicou sua primeira antologia de poemas, *Tamerlane and Other Poems*. Porém, não obteve reconhecimento, devido, principalmente à sua jovialidade, já que possuía apenas 18 anos. Em janeiro de 1829, o jovem Edgar é promovido a sargento-major e sua mãe adotiva falece. Abril é quando o autor ganha sua dispensa do exército. Poe publica, ainda nesse ano, uma segunda edição, intitulada *Al Aaraaf, Tamerlane, and Minor Poems*, que “como o título demonstra, é uma versão revisada e estendida de seu primeiro livro. Recebeu não muito maior atenção crítica que seu predecessor”⁶ (ASSELINEAU, 1970, p. 8).

Entra em West Point em 1830 e seu pai adotivo se casa novamente. Assim, em 1831, Poe é dispensado novamente de uma universidade. Já em Nova Iorque, publica *Poems, Second Edition*. Nos anos seguintes, são tempos nebulosos na vida do autor passados em Baltimore. Volta a manifestar-se, em 1833, com a publicação de “A MS.

⁵ Traduzido do inglês: “[...] *drinking and gambling, accumulating debts in excess [...]*” (ASSELINEAU, 1970, p. 7).

⁶ Traduzido do inglês: “*As the title shows, it was a revised and enlarged edition of his first book. It received hardly more critical attention than its predecessor.*” (ASSELINEAU, 1970, p. 8).

Found in a Bottle” no *Baltimore Saturday Visiter*, “que conquistou um prêmio de cem dólares”⁷ (MACY, 1907, p. 15). Seu pai adotivo falece em 1834 e, em 1835, publica “Berenice”, “Morella”, “Shadow” além de contos e críticas, no *Southern Literary Messenger*. Em novembro desse ano, torna-se diretor assistente do jornal *Messenger*, o qual já citado, onde trabalhava.

Em 1836 continua editando e publicando no mesmo local e casa-se com Virginia Clemm, sua prima. Depois de permear entre Baltimore, Filadélfia e Nova Iorque, compondo e produzindo em larga escala, é em 1838 quando o autor se instala na Filadélfia e publica, em junho, “Narrative of Arthur Gordon Pym”. Em julho do ano seguinte, torna-se editor na *Burton’s Gentlemen’s Magazine*, onde escreveu muito, devido à necessidade econômica. Publica, nessa revista, *The Conchologist’s First Book*, que inclui alguns de seus contos mais famosos: “The Man That Was Used Up”, “The Fall of the House of Usher”, “William Wilson” e outros mais. Foi demitido no verão de 1840.

Felizmente, nesse mesmo ano, “encontrou uma editora para a publicação da coleção de histórias, que se apresentaram em dois volumes na Filadélfia sob o título *Tales of the Grotesque and Arabesque*”⁸ (ASSELINEAU, 1970, p. 11), que:

Foram bem recebidas pela crítica, mas que venderam vagarosamente. Então o problema financeiro de Poe permaneceu sem solução e, após falhar em encontrar financiadores para o jornal literário *The Penn Magazine* [...], ele entra para o quadro de funcionários da *Graham’s Magazine* e se torna editor em abril de 1841⁹ (ASSELINEAU, 1970, p. 11).

Nos anos que permanece na *Graham’s Magazine* Poe publica “Murders in the Rue Morgue”, “The Oval Portrait” e o conto tido como objeto de estudo nesse trabalho final de graduação, “The Masque of The Red Death”. Em maio de 1842, é demitido da revista, porém permanece escrevendo criativas ficções. A situação desesperadora em que se encontrava o fez vender “The Mystery of Marie Rogêt”, “The Pit and the

⁷ Traduzido do inglês: “[...] which won a prize of one hundred dollars.” (MACY, 1907, p. 15).

⁸ Traduzido do inglês: “[...] he at least found a publisher for a collection of his stories, wich appeared in two volumes in Philadelphia under the title ‘Tales of the Grotesque and Arabesque’.” (ASSELINEAU, 1970, p. 11).

⁹ Traduzido do inglês: “They were well received by critics, but sold rather slowly. So Poe’s financial problem remained unsolved and, after he had failed to find backers for a literary journal called ‘The Penn Magazine’ [...], he joined the staff of ‘Graham’s Magazine’ and became its editor in April 1841.” (ASSELINEAU, 1970, p. 11).

Pendulum”, “The Tell-Tale Heart” e “The Black Cat” por “quantias insignificantes para revistas de segunda categoria”¹⁰, consoante (ASSELINEAU, 1970, p.12). Já em 1844, ao entender que ser um escritor *freelancer* não era possível economicamente, “apesar de ter obtido um prêmio de cem dólares pelo conto “The Golden Bug” em 1843, ele mudou-se para Nova Iorque, onde permaneceu até sua morte, cinco anos depois”¹¹ (ASSELINEAU, 1970, p.12).

Publica, em 1844, no *New York Sun* “The Balloon Hoax” que se trata de um conto em forma de notícia. Torna-se editor assistente na *Evening Mirror*. Conforme explica Asselineau (1970, p.12):

Foi nesse periódico que ‘The Raven’ aparece pela primeira vez, em 29 de janeiro de 1845. O poema imediatamente prendeu a imaginação do público e foi reimpresso por todo o país e até mesmo no exterior em todos os tipos de jornais e revistas, mas Poe embolsou apenas alguns dólares por suas dores.¹²

Em julho de 1845, outra coleção de contos, *Tales*, foi publicada e em novembro houve uma reedição de seus poemas intitulado *The Raven and Other Poems*. Ao receber um *upgrade* como editor assistente do *Broadway Journal*, Poe afastou-se da *Mirror* e, conseqüentemente, tornou-se o editor. Mais tarde, nesse mesmo ano, adquiriu o *status* de proprietário na *Broadway Journal* que, segundo Asselineau (1970, p.12), “morreu sob suas mãos durante as primeiras semanas de 1846”¹³. Assim Poe muda-se, nesse mesmo ano, para Fordham em Nova Iorque, onde publica “The Literati” e “The Cask of Amontillado”. Apesar disso, o autor continuava empobrecendo e, quando não houve mais outra alternativa, o nova-iorquino *New York Express* e o filadelfiano *Saturday Evening Post*, clamam por ajuda à família Poe.

Depois de muito sofrer por conta da tuberculose aguda, Mrs. Virginia Poe acaba falecendo, o que levou Poe a danação. A base da qual fora desprovido durante

¹⁰ Traduzido do inglês: “[...] paltry sums to second-rate magazines.” (ASSELINEAU, 1970, p.12).

¹¹ Traduzido do inglês: “[...] though he had won a \$100 prize for ‘The Golden Bug’ in 1843, he moved to New York which was to remain his home until his death five years later.” (ASSELINEAU, 1970, p.12).

¹² Traduzido do inglês: “It was in this periodical that ‘The Raven’ first appeared on January 29, 1845. The poem immediately caught the imagination of the public and was reprinted all over the country and even abroad in all kinds of newspapers and magazines, but Poe pocketed only a few dollars for his pains.” (ASSELINEAU, 1970, p.12).

¹³ Traduzido do inglês: “[...] died on his hands during the first weeks of 1846”. (ASSELINEAU, 1970, p.12).

boa parte de sua vida é a mesma instituição que nunca teve a certeza do quão duradoura seria; essa era a sina do autor. Consoante Asselineau (1970, p.13):

[...] e Poe ruiu apesar de sentir-se aliviado como 'numa oscilação que nunca acaba entre esperança e desespero'. Portanto, como o herói de um de seus contos, ele estava constantemente sendo ameaçado e torturado pelo pêndulo do destino movendo-se entre os extremos da condição humana.¹⁴

Próximo a completar seus 41 anos, em outubro de 1849, Poe falece em Baltimore. Apesar de sua curta vida, dotava de capacidades discursivas e literárias únicas. Sua escrita era muito lógica, matemática. Segundo Pignatari (2004, p. 117):

[...] isto se deveu não só aos seus conhecimentos de matemática e das ciências e técnicas mecânicas de seu tempo [...] mas – principalmente – à sua 'descoberta' da natureza de *código* da linguagem escrita [...] à sua grande experiência jornalística e seu estreito contato com as técnicas de impressão tipográfica – especialmente o seu processo de composição e impressão.

Compreende-se que alguns aspectos específicos de sua vida como a morte de suas mães (biológica e adotiva) e sobretudo de Virginia – além da falta de reconhecimento de seu trabalho – marcaram a vida e a escrita do autor. É possível observar que sua estética é carregada de sentimentos sombrios, pavorosos. O medo e o sobrenatural acompanham boa parte dos personagens e cenários poeanos, assim como devem ter rodeado Poe por toda a vida. A partir dessa descrição cronológica de fatos marcantes da vida de Edgar Allan Poe, é necessário apontar alguns textos fundamentais para compreensão de sua temática e estética textual que incluem teorias sobre o fantástico, o gótico e a maneira como tais elementos se relacionam e incorporam os contos poeanos.

1.2 ASPECTOS ESTILÍSTICOS: A NARRATIVA FANTÁSTICA

Começa-se a traçar um panorama histórico sobre as concepções de fantástico

¹⁴ Traduzido do inglês: "[...] and Poe broke down though he felt relieved in a way from 'the horrible never-ending oscillation between hope and despair.' Thus, like the hero of one of his own tales, he was constantly threatened and tortured by the pendulum of fate swinging between the extremes of the human condition." (ASSELINEAU, 1970, p.13).

– utilizadas por Edgar Allan Poe em muitos de seus contos e difundidas posteriormente por teóricos contemporâneos – a partir de 1965 com a publicação das bases fundamentais de narrativa fantástica de Louis Vax, teórico francês. Segundo o autor, a narrativa fantástica apresenta homens como todos nós, vivendo no mundo em que nos encontramos. Desse modo, o fantástico alimenta-se dos conflitos do real e do possível (VAX *apud* CAMARANI, 2014, p. 43) e, para tal, a narrativa necessita “da oposição marcante entre o real diegético e o sobrenatural ou o inexplicável” (CAMARANI, 2014, p. 44). Vax (*apud* Camarani, 2014) não estabelece um conceito exato para o fantástico; porém, demarca o sentimento do estranho ou da estranheza que tais textos despertam, manipulando o homem a sentir-se estranho a si mesmo. Assim, Vax (*apud* Camarani, 2014, p. 44) descreve o estranho como “uma tentação, algo que o homem sofre, mas frui ao mesmo tempo [...] esse sentimento não existe em si, mas para o homem que sofre, dele desfruta ou o estuda”. Sentimentos como esses estão intrinsecamente ligados a obra poeana, principalmente na construção de suas narrativas, que se relacionam, muitas vezes, à sensação de estranheza na qual Poe viveu: lidou com perdas, mortes e pragas até sua precoce morte, como já explicado anteriormente.

Assim como Louis Vax (1965), o teórico russo Tzvetan Todorov (2006, p. 147), no texto “A narrativa fantástica”, procura definir o fantástico de uma maneira estruturalista, concebendo-o como uma literatura cujos fatos narrados são inexplicáveis perante “as leis deste mundo familiar”, e neste ponto é possível perceber a dialogia entre sua teoria e os escritos cunhados por Vax. Discorre ainda que o fantástico seria uma “hesitação experimentada por um ser que não conhece as leis naturais, diante de um acontecimento aparentemente sobrenatural” (TODOROV, 2006, p. 147). Além disso, trata do gênero como um conjunto de acontecimentos inexplicáveis através da razão, que implica a participação integral do leitor com as personagens do texto e, por meio dessa cooperação, o leitor pode compreender a ambiguidade do que fora narrado ao identificar-se com o personagem (TODOROV, 2006). É essa uma das principais características dos contos de Poe, e um ponto importante da teoria de Todorov (2006) que se correlaciona com teóricos posteriores, como é o caso de Roas (2014). Conforme explica Philippov (2004, p. 53):

[...]o único elemento capaz de compreender o fenômeno seja o leitor, já que

tanto a personagem quanto o narrador aparecem comprometidos em sua visão dos fatos. O leitor consegue perceber a profundidade da situação: todos somos monstros e, portanto, sujeitos ao fenômeno fantástico.

Sobretudo, para que um texto seja considerado fantástico, de acordo com Todorov (2006), é preciso que três circunstâncias essenciais sejam cumpridas: a) é necessário que o “texto obrigue o leitor a considerar o mundo das personagens como um mundo de pessoas vivas e hesitar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados” (TODOROV, 2006, p. 150); b) a oscilação/hesitação sentida pelo leitor deve ser correspondida por algum personagem; e c) o leitor deve tomar uma posição acerca dos acontecimentos narrados. Dessa maneira, para que um texto pertença a tal gênero, segundo Todorov (2006), é preciso analisar o texto estruturalmente, por sua temática e também pelas visões apresentadas na narrativa.

Porém, conforme explica Roas (2014), a teoria de Todorov é limitada, já que restringiu a concepção de fantástico ao simples limite entre o “estranho” – que segundo Todorov (1975) trata da aceitação natural do fato, permitindo-o ser explicado pela razão, sem alterações – e o “maravilhoso” (ocorrido quando há um fenômeno sobrenatural aceito sem quaisquer questionamentos). Em resumo, a narrativa fantástica, para Todorov (1975), conforme explica David Roas (2014, p. 41) trata de uma “categoria evanescente que se definiria pela percepção ambígua que o leitor implícito tem dos acontecimentos relatados, e que este compartilha com o narrador ou algum dos personagens”, sem considerar outras narrativas que propõem um final contraditório, ambíguo, em que o sobrenatural possui real existência e, cuja característica não pode ser explicada pela razão, apenas imposta a ela, causando a inquietação/desordem típica do texto fantástico.

Sobre o nascimento do fantástico, explica Roas (2014) que o século XVIII foi fundamental para seu desenvolvimento, pois ocorreram mudanças significativas no pensamento humano, com o racionalismo advindo do Iluminismo e, em contraposição a tal concepção, na libertação de algo mais profundo, o irracional, o aterrorizante, já que, “negando sua existência, tornou-o inofensivo, o que permitia ‘brincar literariamente com isso’” (ROAS, 2014, p. 48). A provocação causada pelo desconhecido não se dissipa, apenas dirige-se para o universo literário, a expressão artística incapaz de conflitar com a racionalidade.

É no Romantismo, período literário em que a obra poeana conquista renome e destaque, em que a narrativa fantástica adquire também sua maturidade. Assim, como destaca Roas (2014), os escritores românticos, sem marginalizar o desenvolvimento da ciência, descrevem a realidade a partir de outros elementos, como a intuição e a imaginação. Procuraram desmitificar as barreiras entre o real e o irreal, entre o interior e o exterior e, sobretudo, entre ciência e ilusão. Isso é perceptível na estética poeana, já que o autor:

[...]também procurou a liberação da imaginação criativa através da expressão dos conteúdos latentes no inconsciente. Entretanto, temos em seus contos e poemas a forte presença de uma racionalidade, de uma objetividade, de um distanciamento crítico do narrador ou eu-poético (mais veementes do que nos outros românticos) que procura conscientemente esboçar o inconsciente, assim unindo real a irreal, lógico a ilógico, concreto a imaginário, vivido a sonhado (PHILIPPOV, 2004, p. 54-55).

A função da literatura de cunho fantástico era converter-se em um meio de expressão dos medos tipicamente humanos, representando os acontecimentos, as realidades e as intenções racionalmente reprimidas pelo intelecto e/ou pela sociedade, percepção característica do século XVIII, quando “o racionalismo se converteu na única via de compreensão e de explicação do homem e do mundo” (ROAS, 2014, p. 50). Poe vivia sob constantes inquietações. Conviveu com a morte, com a dificuldade financeira advinda das ilusões do mercado editorial, vendo seus sonhos perecerem, juntamente com a população atingida pelas pragas, comuns à época (ASSELINEAU, 1970), o que modificou sua visão de mundo e, conseqüentemente, sua estética e escrita.

Portanto, a literatura fantástica é, segundo Roas (2014, p. 51), “aquela que oferece uma temática tendente a pôr em dúvida nossa percepção do real”. Para que esse efeito seja produzido, “é necessário que o texto apresente um mundo o mais real possível que sirva de termo de comparação com o fenômeno sobrenatural, isto é, que torne evidente o choque que supõe a irrupção de tal fenômeno em uma realidade cotidiana” (ROAS, 2014, p. 51).

Dessa maneira, é o realismo a base fundamental para a estruturação das narrativas fantásticas, considerando que o texto deve ser o mais crível possível, estabelecendo o que Roas (2014, p. 51) define como um “pacto ficcional” com o narrador: aceitando tudo que é narrado por ele, inclusive o próprio gênero (fantástico),

acreditando que tais fatos são os mais verossímeis possíveis e, por fim, alcançando o efeito desejado sobre o leitor, a *ilusão do real* – definição postulada por Roland Barthes (*apud* Roas, 2014). A verossimilhança é a sustentação do gênero fantástico, já que as histórias se apresentam como acontecimentos reais em vista de “convencer o leitor da ‘realidade’ análoga do fenômeno sobrenatural” (ROAS, 2014, p. 52).

A literatura fantástica é um gênero literário desenvolvido, sobretudo, a partir de sua relação com o sobrenatural que, segundo David Roas (2014, p. 31), “é aquilo que transgride as leis que organizam o mundo real, aquilo que não é explicável, que não existe, de acordo com essas mesmas leis”. Para que uma narrativa possa ser considerada fantástica, é necessário que apresente um espaço semelhante aquele em que o leitor vive; que será deturpado pela desordem em sua estabilidade. Pois, como é possível visualizar nas ficções poeanas, consoante Philippov (2004, p. 49), “a personagem deve pertencer a um universo real a fim de facilitar o processo de identificação do leitor para com ela e ancorar o fenômeno dentro da ordem natural das coisas.”

O sobrenatural imposto pelo fantástico faz o leitor repensar sua concepção de realidade, “para interrogá-lo e fazê-lo perder sua segurança diante do mundo real” (ROAS, 2014, p. 31). Dessa maneira, a narração de cunho fantástico:

[...] revela a falta de validade absoluta do racional e a possibilidade da existência, debaixo dessa realidade estável e delimitada pela razão na qual vivemos, de uma realidade diferente e incompreensível, alheia, portanto, a essa lógica racional que garante nossa segurança e tranquilidade (ROAS, 2014, p. 32).

Em suma, caso o sobrenatural não entre em contato e, sobretudo, em conflito com os acontecimentos da “realidade”, não há possibilidades de construção da narrativa fantástica (ROAS, 2014, p. 33). No exemplo abaixo, extraído do conto “A queda da casa de Usher” (POE, 2017, p. 71-72) são perceptíveis as características apontadas por Roas (2014):

[...] a imensa porta decrépita para a qual ele apontava começou a abrir bem devagar, naquele exato momento, sua vetusta bocarra de ébano. Era consequência de uma rajada tempestuosa de vento – mas, parada à porta agora aberta, *de fato* estava o vulto eminente e amortalhado de lady Madeline Usher. Havia sangue nas vestes brancas e sinais de luta desesperada em toda sua emaciada figura.

Em conformidade com o proposto, o objetivo do narrador é aproximar o leitor do contexto em que a história acontece para que a aparição fantasmagórica, o elemento sobrenatural ocasione a ruptura, uma desconstrução imagética na “realidade” estável da narrativa.

Nesse tipo de literatura, em especial, há o embate real *versus* sobrenatural, sendo elementos fundamentais para a construção e desenvolvimento do enredo. Além disso, é necessário que se considere o contexto sociocultural, a realidade em que habita o leitor, para que haja a contraposição com o fato sobrenatural descrito e o fantástico seja produzido, segundo David Roas (2014).

Conforme Roas (2014, p. 42) “a transgressão que define o fantástico só pode ser produzida em narrativas ambientadas em nosso mundo, narrativas em que os narradores se esforçam para criar um espaço semelhante ao do autor”. Desse modo, a conceituação de fantástico proposta pelo autor parte, em todos os casos, do ponto de vista do leitor, como já explicado anteriormente. É necessário inserir a história contada “com o âmbito do real extratextual para determinar se uma narrativa pertence ao gênero” (ROAS, 2014, p. 45). Assim, para que qualquer fato sobrenatural seja considerado fantástico, ele deve ser considerado uma exceção à regra, uma ruptura no universo descrito, uma “transgressão das leis que organizam a sociedade” (ROAS, 2014, p. 43). Do contrário seria apenas mais um texto normal, cotidiano. Em suma, conforme explica David Roas (2014), a vacilação/hesitação não é o único traço característico e definitivo da narrativa fantástica, pois não abrange todo texto que costuma possuir tal classificação.

Dessa forma, conforme Roas (2014), a literatura fantástica apenas é capaz de produzir seu efeito se a escrita for realista e contar com a cooperação do leitor ao relacionar os fatos narrados com a realidade conhecida por ele. David Roas (2014, p. 53) explica que a narrativa de cunho fantástico “além de reproduzir as técnicas dos textos realistas, obriga o leitor a confrontar continuamente sua experiência de realidade com a dos personagens”. Um texto é considerado fantástico, pelo que já foi visto, quando há uma “relação (conflituosa) com a realidade empírica” (ROAS, 2014, p. 53). Assim, “o objetivo fundamental de toda narrativa fantástica é questionar a possibilidade de um rompimento da realidade empírica” (ROAS, 2014, p. 53).

O ambiente em que se situa o fantástico é a “realidade cotidiana que ela

constrói com técnicas realistas e ao mesmo tempo destrói, inserindo nela outra realidade, incompreensível para a primeira” (ROAS, 2014, p. 53). Assim, o texto de tal gênero descende do realismo, destacando-se por sua transgressão, isso é, uma transformação na estrutura, como aponta Roas (2014, p. 54), “os elementos que povoam o conto fantástico participam da verossimilhança própria da narração realista e unicamente a irrupção, como eixo central da história, do acontecimento inexplicável é que marca a diferenciação essencial entre o realista e o fantástico”. Prova disso encontra-se no narrador, que constrói um mundo semelhante àquele em que vive o leitor, porém, quando o algum fenômeno sobrenatural ocorre, seu discurso torna-se indireto, obscuro. Estes acontecimentos, inexplicáveis pela razão humana, sobrepõem-se às barreiras da linguagem, “são indescritíveis porque são impensáveis” (ROAS, 2014, p. 55). Não há outro modo com que o narrador possa expressar o sobrenatural além da linguagem, só assim é possível inseri-lo na realidade do leitor.

Em vista de tais características o fantástico “supõe o desajuste entre o referente literário e o linguístico (pragmático), isto é, a discordância entre o mundo representado no texto e o mundo conhecido” (ROAS, 2014, p. 56). Sobretudo:

É um gênero profundamente subversivo não apenas em seu aspecto temático, mas também no nível estilístico, já que altera a representação da realidade estabelecida pelo sistema de valores compartilhado pela comunidade, postulando a descrição de um fenômeno impossível dentro desse sistema (ROAS, 2014, p. 56).

Além disso, outra base para a criação do fantástico é o uso, no discurso do narrador, de figuras de linguagem, como metáforas, comparações e neologismos, para que o leitor possa associar o fato sobrenatural a algo que realmente exista (ROAS, 2014). Ademais, a narrativa fantástica descreve fatos que se sobrepõem ao limite da razão, e para tal, o narrador “combina de forma insólita substantivos e adjetivos, para intensificar sua capacidade de sugestão [...] a conotação substitui a denotação” (ROAS, 2014, p. 57). No conto “O gato preto” de E. A. Poe, a descrição minuciosa dos fatos que finalizam a história provoca, no leitor, as sensações expostas por Roas, já que é uma das características mais relevantes de vários contos do autor:

O corpo, já em avançado estado de decomposição e coberto de sangue coagulado, pairava ereto diante de seus espectadores. Sobre a cabeça do cadáver, com a boca aberta em um ricto escarlata e um único olho flamejante, sentava-se a criatura hedionda cuja artimanha me compelira ao crime e cuja

voz delatora haveria de me condenar à força. Eu emparedara o demônio dentro do túmulo! (POE, 2017, p. 95).

A escrita fantástica “põe em manifesto as relações problemáticas que se estabelecem entre a linguagem e a realidade, pois tenta representar o impossível, ou seja, tenta ir além da linguagem para transcender a realidade admitida” (ROAS, 2014, p. 58). É necessário, para que se construa o fantástico, que ocorra a leitura referencial, ou seja, pensar o texto de acordo com a realidade em que o leitor habita (ROAS, 2014, p. 58).

O medo é o principal mecanismo/efeito do fantástico, conforme explica Roas (2014). É através do medo do leitor que a experiência fantástica é possível. Necessário lembrar que Todorov (1975) não compactua com tal ponto de vista, porém não deixa de admitir que o medo está vinculado à boa parte dos textos do gênero. Sobretudo, segundo David Roas (2014), é através do medo que podemos distinguir o fantástico de outros gêneros literários como o maravilhoso: a narrativa fantástica “se desenvolve em meio a um clima de medo, e seu desfecho (além de pôr em dúvida nossa concepção do real) costuma provocar a morte, a loucura ou a condenação do protagonista” (ROAS, 2014, p. 61). Neste excerto do conto “A queda da casa de Usher” (POE, 2017, p. 72) trata especificamente do desfecho da história, em que parte os irmãos Usher sucumbem juntamente com a casa em que moram:

[...] de súbito uma luz intensa banhou meu caminho e me virei para ver de onde um clarão tão insólito poderia ter vindo, pois a imensa casa estava coberta de sombras. O brilho era da lua cheia, tingida de vermelho-sangue, luzindo radiante pela fissura quase imperceptível [...] que descia do teto da mansão, em zigue-zague, até seus alicerces. [...] Minha cabeça girava enquanto via as imponentes paredes desabarem; ouviu-se um rumor de gritos tumultuados, como a voz de mil quedas d'água, e o lago profundo e gélido aos meus pés engoliu, pesado e silencioso, as ruínas da *casa de Usher*.

Assim, portanto, o fantástico é um gênero literário que se distingue dos demais por apresentar fatos, situações, “que supõem uma transgressão de nossa concepção do real, já que se trata de fenômenos impossíveis, inexplicáveis a partir de tal concepção. E para que essa dimensão fantástica se faça perceptível, tais fenômenos [...] devem aparecer em um mundo semelhante ao nosso [...]” (ROAS, 2014, p. 131).

Ainda, consoante Philippov (2004, p. 47), quando nos referimos a tal característica nos textos poeanos, especificamente, deve-se compreender que:

O fantástico em Poe costuma ser descrito pela crítica como forma de se alcançar a idealidade e de se explicar a presença do fenômeno dentro da própria realidade objetiva: são personagens inquietantes, situações inexplicáveis racionalmente, porém aceitas como normais dentro do contexto em que aparecem. Afinal, ninguém questiona a presença do fenômeno, nem o narrador, nem as personagens expostas ao fenômeno fantástico. Apenas temos a total suspensão espaço-temporal com relação à realidade objetiva, mas toda a ação se passa como se pertencesse a essa realidade.

A pesquisa de Vax (*apud* CAMARANI, 2014), juntamente a Todorov (2006) são fundamentais para a compreensão inicial da noção de fantástico, já que, desenvolvem as principais características temáticas e estruturais de uma narrativa fantástica. Posteriormente, servem a Roas e Philippov como principais referências em sua conceituação de fantástico, tão importantes para a construção da análise deste trabalho.

1.3 O GÓTICO COMO ELEMENTO BASILAR DA OBRA POEANA

Dentro do escopo da literatura insólita, há outro gênero que transforma a linguagem empregada por Poe em uma narrativa fantástica: o gótico. É possível encontrá-los em toda a obra desenvolvida pelo autor. Em “A queda da casa de Usher”, logo no primeiro parágrafo, tem-se a descrição do espaço em que a narrativa acontece:

Ao longo de um letárgico, sombrio e silencioso dia de outono, quando as nuvens pairavam baixas e opressoras no céu, percorri sozinho a cavalo uma área particularmente desolada da região e, por fim, envolta nas sombras crepusculares que se avizinhavam, avistei ao longe a melancólica casa de Usher. (POE, 2017, p. 53)

Nesse excerto, já é possível compreender como é o local onde o personagem e, inclusive, o narrador da história encontram-se. A utilização de tais adjetivos remete ao cenário tipicamente assustador, estranho, inconsistente, introduzindo o leitor ao ambiente medonho onde a história ocorrerá.

Em outro fragmento, no conto “O gato preto”, tem-se semelhante descrição quanto à consciência do protagonista e, também, narrador da história:

Soterrado pela pressão de tais tormentos, o resquício de bondade que havia em mim sucumbiu. Pensamentos malignos tornaram-se meus únicos companheiros íntimos – as ideias mais tenebrosas e soturnas (POE, 2017, p. 92).

Novamente, o emprego de adjetivos macabros, lúgubres, transparecem o enredo assustador em que tal narrativa é construída.

Desse modo, percebe-se que na confecção da obra poeana há o caráter fantástico, já apresentado anteriormente, mas como uma singularidade gótica facilmente percebida. Para compreensão do modo como tal gênero é evidente nas narrativas de Poe, é necessário compreender a formação do gótico americano e os desdobramentos que originaram a vasta coleção de histórias macabras do autor.

Deve-se pensar, primeiramente, no início da literatura de caráter nacionalmente americano (fim do século XVIII e início do século XIX), quando o gótico toma forma. Distingue-se dos demais países por produzir, conforme explica Savoy (2002, p. 167), “uma corrente literária que é assombrada por um persistente passado morto-vivo e fascinada pela estranha beleza da tristeza”¹⁵, diferentemente do que o país ostentava ao mundo, quanto ao seu desenvolvimento cultural tão otimista, baseado nos princípios do Iluminismo e, no que Savoy (2002, p. 167) chama de “a busca pela felicidade”¹⁶. O gótico, nesse caso, “incorpora e dá voz ao pesadelo sombrio que representa o outro lado do sonho americano”¹⁷, revelando a realidade e as “limitações da fé americana no progresso social e material”¹⁸ (SAVOY, 2002, p. 167). É nesse período, conforme já citado anteriormente, que Edgar Allan Poe e outros mais redigem suas histórias, baseando-se “nas situações narrativas, nos conflitos, configurações e motivos que tornaram o gótico britânico tão popular em ambos lados do Atlântico”¹⁹ (SAVOY, 2002, p. 167-168), como a “claustrofobia, a melancolia

¹⁵ Traduzido do inglês: “[...] has produced a strain of literature that is haunted by an insistent, undead past and fascinated by the strange beauty of sorrow.” (SAVOY, 2002, p. 167).

¹⁶ Traduzido do inglês: “[...] ‘the pursuit of happiness’ [...]” (SAVOY, 2002, p. 167).

¹⁷ Traduzido do inglês: “[...] embodies and gives voice to the dark nightmare that is the underside of ‘the American dream’” (SAVOY, 2002, p. 167).

¹⁸ Traduzido do inglês: “[...] reveals the limitations of American faith in social and material progress” (SAVOY, 2002, p. 167).

¹⁹ Traduzido do inglês: “[...] by the narrative situations, conflicts, settings, and motifs that made British Gothic so popular on both sides of the Atlantic.” (SAVOY, 2002, p. 167-168).

atmosférica, a iminência da violência”²⁰, nos mais diversos locais como a “casa assombrada, a prisão, o túmulo, e por elementos familiares como a maldição paterna e o fantasma vingativo”²¹ (SAVOY, 2002, p. 168), presentes, por exemplo, no conto “A queda da casa de Usher” (1839), que narra a história dos irmãos Usher (Roderick e Madeleine) pelo ponto de vista do visitante e amigo de Roderick. O narrador acompanha os últimos momentos de vida de Lady Madeleine e a insanidade permeada pela inquietação que aflora gradualmente no anfitrião. Um certo período após a morte da moça, o irmão decide retirá-la de seu túmulo: o porão da casa. Ao chegarem lá, deparam-se com o caixão vazio e Lady Madeleine sob a forma de espectro. Assim que o relator sai da residência, tudo cai por terra e aqueles que lá moravam morrem.

Desse modo, a narrativa gótica de caráter americano tem como característica principal “a adaptabilidade formal e energia inovadora”²² (SAVOY, 2002, p. 168), já que, na centralidade do gótico encontram-se figuras de linguagem e tamanha eloquência, as quais produzem e “expressam uma profunda ansiedade por crimes históricos e desejos humanos perversos que lançam sua sombra sob o que muitos gostariam de ser: a ensolarada república americana”²³ (SAVOY, 2002, p. 168). Vale lembrar ainda que a personificação, conceituada por Dubois (*et.al.*, 1973, p. 466), “consiste em fazer de um ser inanimado ou de um ser abstrato puramente ideal, uma pessoa real, dotada de sentimento e de vida”, e está presente em narrativas góticas como uma tradição verbal:

[...]na qual ideias abstratas (como o peso das causas históricas) recebem um ‘corpo’ na figura espectral do fantasma. [...] Assim, alcança os efeitos finais do assombrado, do estranho e do retorno do que fora reprimido, ao mesmo tempo em que os insere nas profundezas da vida e da psique americana (SAVOY, 2002, p. 168)²⁴.

²⁰ Traduzido do inglês: “[...] *claustrophobia, atmospheric gloom, the imminence of violence* [...]” (SAVOY, 2002, p. 168).

²¹ Traduzido do inglês: “[...] *haunted house, the prison, the tomb, and by such familiar plot elements as the paternal curse and the vengeful ghost.*” (SAVOY, 2002, p. 168).

²² Traduzido do inglês: “[...] *the formal adaptability and innovative energy* [...]” (SAVOY, 2002, p. 168).

²³ Traduzido do inglês: “[...] *that express a profound anxiety about historical crimes and perverse human desires that cast their shadow over what many would like to be the sunny American republic.*” (SAVOY, 2002, p. 168).

²⁴ Traduzido do inglês: “[...] *by which abstract ideas (such as the burden of historical causes) are given a “body” in the spectral figure of the ghost. [...] It thus achieves the ultimate effects of the haunted, the*

Pode-se observar a concomitância de tal figura de linguagem na obra poeana quando tratamos do próprio conto aqui estudado, “O baile da Morte Vermelha”, já que a Morte Vermelha possui a forma de uma praga, elemento até mesmo espectral, que “tinha no sangue seu avatar e seu selo – o horror escarlate do sangue. Provocava dores agudas, tonturas repentinas e, por fim, uma profusa hemorragia” (POE, 2017, p. 75). Enquanto o restante da população morria, o príncipe continuava em seu palácio sem ser atingido, até que, “a presença da Morte Vermelha foi reconhecida. Ela penetrara furtiva entre eles como um ladrão no meio da noite. [...] E a Escuridão, a Decadência e a Morte Vermelha instauravam seu reinado sem limites sobre tudo” (POE, 2017, p. 81). Nesses trechos é possível observar que a Morte Vermelha, a Escuridão e a Decadência são personagens do conto, pois o autor as substantiva propriamente. Há uso da letra maiúscula no início de cada, e sua presença, no conto, é concreta, substancial, o que caracteriza a prosopopeia ou personificação da qual fora comentado.

Como expõe Savoy (2002), a melancolia poeana, juntamente com a construção simbólica da morte, além da preocupação com os aspectos estéticos, transformam Poe em um dos mais memoráveis escritores americanos. Uma das características mais qualitativas da ficção de tal autor é o:

[...] estreitamento progressivo do terreno seguro entre o fascínio e o medo. Essa zona é bastante reduzida no curso da história, espremendo o leitor entre respostas conflitantes que, em última análise, colapsam uma na outra em um momento de reconhecimento horrível. O interesse de Poe na prisão narrativa foi gerado, parece, por sua própria suspensão entre culturas e seus valores políticos²⁵ (SAVOY, 2002, p. 181).

Dessa maneira, a narrativa poeana analisa o cotidiano real, porém afasta-se da realidade ao empregar o caráter sobrenatural à escrita, induzindo o leitor a produzir emoções perturbadoras e, por fim, duvidar da razão por ele adquirida (BOTTING,

uncanny, and the return of the repressed while placing these thoroughly in the depths of American life and the American psyche” (SAVOY, 2002, p. 168).

²⁵ Traduzido do inglês: “[...] a striking quality of Poe’s fiction is the progressive narrowing of the safe ground between fascination and fear. This zone is greatly reduced in the course of the story, squeezing the reader between conflicting responses that ultimately collapse into each other in a moment of horrific recognition. Poe’s interest in narrative imprisonment was generated, it seems, by his own suspension between cultures and their political values” (SAVOY, 2002, p. 181).

1996). Assim, define o gótico como temática para seu estilo fantástico:

[...] os contos de Poe exibem uma fascinação mórbida com cenários exóticos e sombrios espelhando estados extremos de consciência perturbada e excesso imaginativo, apresentando belezas fatais, assombrações sangrentas, sepultamento prematuro [...] ²⁶ (BOTTING, 1996, p. 78).

Nos contos até aqui exemplificados e no texto especificamente estudado, “The Masque of the Red Death” (1842), é possível observar, como características temáticas e estéticas “a melancolia, a decadência e a extravagância, são, em evocações arrepiantes e terríveis, voltadas para dentro, para apresentar os psicodramas das imaginações doentias e visões ilusórias que levam as fantasias grotescas a extremos espectrais.”²⁷ (BOTTING 1996, p. 78).

Consoante Philippov (2004, p. 37), Poe não via sentido no contexto em que estava inserido, entre a “superficialidade de relações e de sentimentos.” Para o autor, era necessário procurar por novos horizontes, outras realidades (PHILIPPOV, 2004). Desde o início de sua carreira como escritor:

[...] percebe-se uma temática voltada para o ideal, para o etéreo, o mundo dos sentimentos e da beleza suprema. Partindo de uma estética romântica, segundo a qual o poeta deveria se isolar do mundo real e capitalista em que vivia, mundo esse alienante e desencantador, e buscar outras formas de expressão para sua percepção artística, tentando, assim, reencantar o mundo através do ideal, do onírico, da arte. (PHILIPPOV, 2004).

Depois do estudo acerca do fantástico ambientado pelos elementos góticos, é possível articular intrinsecamente a temática de seus contos com a estética quase matemática em que produzia, a fim de fugir das concepções ilusórias e criticar as mazelas sociais e psicológicas nas quais temporalmente se encontrava. Consoante Philippov (2004, p. 49):

Em Poe, a solução encontrada para descrever o fenômeno fantástico passa, além da questão do duplo e do perverso irracional, pela presença do gótico enquanto cenário ideal para a narrativa onírica e fantástica em toda a sua plenitude. Assim, a personagem estará preparada para aceitar o fenômeno e

²⁶ Traduzido do inglês: “[...] Poe’s tales exhibits a morbid fascination with darkly exotic settings mirroring extreme states of disturbed consciousness and imaginative excess, presenting fatal beauties, bloody hauntings, premature entombment [...]” (BOTTING, 1996, p. 78).

²⁷ Traduzido do inglês: “In Poe’s tales and stories [...] the gloom, decay and extravagance, are, in chilling and terrific evocations, turned inward to present psychodramas of diseased imaginings and deluded visions that take grotesque fantasies to spectral extremes” (BOTTING, 1996, p. 78).

com ele conviver sem questionamentos.

O modo como emprega figuras de linguagem e descrições profundas das cenas em seus textos provocam no leitor a sensação de inquietação, hesitação, que Todorov (2006) e Roas (2014) teorizam. Da mesma forma, utilizando a morte, o sobrenatural e principalmente o terror, Poe insere o gótico em suas histórias, explicado por Savoy (2002) e Botting (1996). Esses elementos, como descrito no subcapítulo seguinte, moldam o conto “The Masque of the Red Death” (1842), e a análise teórica, até aqui elaborada, servirá para compreender, posteriormente, a maneira como se articulam as traduções brasileiras e como são abordadas tais temáticas em adaptações do texto-fonte.

1.4 “THE MASQUE OF THE RED DEATH” (1842)

Quando Poe se tornou um escritor *freelancer* foi, talvez, o momento mais produtivo de toda sua carreira. Nesse período compilou, entre outras, a narrativa “The Masque of the Red Death”, publicada no ano de 1842, na Filadélfia. Trata-se de um conto curto, objetivo e de discurso direto, contado na terceira pessoa, em que o narrador onisciente apresenta a história de um reino fictício, que fora acometido há um longo tempo por uma praga denominada “Red Death” (POE, 2003). A devastação foi tamanha e o Príncipe Próspero – um jovem sagaz e feliz, que comandava o império – decidiu reunir alguns de seus súditos que, assim como ele, eram joviais e saudáveis e trancar-se em seu castelo, com as devidas precauções e diversões, para fugir da peste. “Tudo isso e segurança estava com eles. Sem eles estava a ‘Red Death’”²⁸ (POE, 2003, p. 323).

E assim, Prospero decide promover um baile de máscaras – “the masquerade” (POE, 2003, p. 323) – que ocorreu em espaços um tanto incomuns: sete salas, dispostas de modo desuniforme, ou seja, as portas não ligavam os cômodos em linha reta; havia curvas por entre os lugares e, não obstante, vitrais góticos. Além disso,

²⁸ Traduzido do inglês: “All these and security were within. Without was the ‘Red Death’” (POE, 2003, p. 323).

cada local possuía uma cor diferente, que compunham tanto a sala quanto o vitral, pré-disposições do duque pelo bizarro (POE, 2003). Havia, por fim, o último dos sete aposentos, repleto de veludo preto, porém a janela tinha cor vermelha, vermelho sangue. Os cômodos eram dispostos da luz de um candelabro e, ao visualizar a sala, via-se tons diferenciados que iluminavam todo o lugar, com exceção do sétimo quarto: ao entrar, era possível visualizar sombras medonhas e, dado isto, poucos ousavam entrar no local (POE, 2003).

Nesse mesmo aposento incomum, havia um relógio que, ao marcar horas exatas, soava muito alto e perturbador. Os músicos paravam de tocar seus instrumentos e os que dançavam estremeciam. As fantasias do baile foram escolhidas por Prospero e, já que seus gostos eram um tanto peculiares, as fantasias possuíam, muitas vezes, membros e adereços desproporcionais, bizarros, aversivos. Enquanto a música tocava, os dançarinos giravam por entre as salas, sonhando, até que o relógio ecoava novamente e, por um instante, havia uma pausa, depois continuava-se a fantasia (POE, 2003).

Quando a noite surgiu, ninguém mais ousava entrar no medonho quarto negro de vitrais vermelhos e relógio atemorizante. À meia-noite, com as doze badaladas do tempo, a paralisação inquietante sucedeu-se por mais tempo. Foi então que entre os dançarinos surgiu um vulto mascarado que não havia sido visto anteriormente. Assim que as pessoas se deram conta do que aquilo poderia representar começou-se comentários surpresos e, em seguida, terror, aversão e horror. Nesse baile assustador de pessoas mascaradas desproporcionalmente, o vulto que surge é algo distinto, uma própria encarnação de Herodes, sem preocupar-se com o código de vestimenta imposto pelo príncipe. Aí tem-se o motivo do pânico, já que reconheceram a figura como algo sobrenatural (POE, 2003).

Assim que Próspero visualizou tal aparência, foi tomado, imediatamente, pelo pânico de seus convidados, mesclado com raiva. Ao confrontar tal sujeito, o príncipe, que estava longe do local, numa sala diferente, pede para que seus convidados o desmascarem. Após, o mascarado afasta seus convidados para a parede e cria um caminho até o governante, passando por todos os cômodos livremente. Acovardado, o duque corre por entre as salas dispondo de um punhal, para livrar-se da perseguição, até chegar ao cômodo negro, onde atingiu o vulto que o seguia. Um grito

agudo é ouvido pelas pessoas e o príncipe morre. Enlouquecidos, os convidados partem para cima da figura e, permanecem pávidos ao descobrirem que não possuía qualquer forma por trás da máscara. Ali estava a “Red Death”: os foliões mortificaram-se e caíram um por vez, assim como o relógio que ressonava e como as luzes dos candelabros. Tudo fora dominado por ela (POE, 2003).

A partir desse resumo é cabível a análise de algumas características principais do conto. O espaço da narrativa remete a uma construção antiga, imensa, claramente um castelo, habitado por pessoas abastadas que, como aponta Philippov (2003), são costumeiros em narrativas fantásticas. Os vitrais, que compõem as janelas, são apontados por Poe (2003) como arquitetonicamente góticos e, além disso, as curvaturas por entre os cômodos do castelo indicam desconformidade com relação à construção do local, o que pode ser visto em algumas construções góticas em que se preza pelo arredondamento em contraposição aos cantos. O tempo medieval em que a história acontece permeia a inquietação, já que pouco se pode afirmar sobre uma época tão remota, criando assim a incerteza sobre a representação da realidade medieval; o leitor desse texto é submetido à dúvida, ao questionamento de sua concepção do real. Dessa maneira, esses aspectos apontados sobre o espaço e tempo constituem essa narração e, por conseguinte, classificam-se nas teorias até então abordadas, já que há diversos elementos góticos para ambientar esse conto fantástico.

Quanto às simbologias encontradas em “The Masque of the Red Death” (1842) é possível elencar a dicotomia interno/externo no que diz respeito ao espaço narrativo. Essa característica, segundo Camargo e Borges Filho (2010), diz muito sobre o isolamento dos personagens considerados saudáveis, a fim de sobreviver à terrível praga. Além disso, há, no evento principal do conto, vestimentas e máscaras horrendas daqueles que estão presentes no baile, demonstrando, possivelmente, como a morte, personificada, alcança a todos, até mesmo aqueles que utilizam disfarces para inibi-la, tentando esconder-se da “praga” (CLAYPOLE, 2003).

Acerca de aspectos linguísticos empregados pelo autor e outras características também relevantes nesse âmbito, a análise da transposição, encontrada no segundo capítulo, visa atender a esse propósito e a comparar

traduções brasileiras e as escolhas tradutórias que tratam do fantástico e gótico introduzido, originalmente, por Poe.

2 OS ESTUDOS TRADUTÓRIOS: ELEMENTOS FUNDAMENTAIS E A ANÁLISE TRANSPÓSITÓRIA

Os estudos tradutórios, abordados nos subcapítulos abaixo, compõem a fundamentação teórica e analítica basilar desse trabalho monográfico. Para tal, foi realizado um levantamento sobre o papel do tradutor e os aspectos históricos que levaram a tradução a alcançar o estado de disciplina independente, sobretudo encontrando respaldo na Teoria Polissistêmica, de Itamar Even-Zohar (1990) e em proposições dos Estudos Descritivos da Tradução, compilados por Gideon Toury (2012); além de outros autores da Escola de Manipulação. Por fim, há uma teorização dos esquemas de estudo analítico descritivo de Rafael Lanzetti (*et. al.*, 2009) e a própria análise dos elementos góticos e fantásticos encontrados em traduções brasileiras do conto “The Masque of the Red Death” (1842), de Edgar Allan Poe, que se baseia no esquema de Lanzetti (*et. al.*, 2009).

2.1 PRIMÓRDIOS DA PRÁTICA TRADUTÓRIA

A capacidade ambivalente da tradução faz dela uma ciência sem data, local ou momento histórico exato de concepção. O que se pode afirmar é: a prática tradutória existe desde muito tempo, a partir da criação da escrita, com a necessidade de propagar os vastos conhecimentos de uma civilização, quebrando fronteiras linguísticas, que impediam a dissolução de obras artísticas, científicas, filosóficas e históricas, tão importantes no contexto mundial. O tradutor, desde os primórdios, é quem derruba barreiras e ajuda o ser humano a ampliar sua visão da realidade (JOLY, 1995).

A tradução da bíblia, nos tempos remotos, tinha a intenção de ampliar o conhecimento dos povos acerca da religiosidade. O cunho evangelizador, alfabetizador e disseminador da religião cristã fez desses processos tradutórios essenciais para a tradição literária, já que possuem reconhecimento enquanto primeiros povos a utilizarem a tradução visando à propagação da memória religiosa. Com a invenção do alfabeto, da linguagem escrita e do papel, além de textos ligados

à religiosidade, as traduções de obras filosóficas, históricas e matemáticas, de Platão, Aristóteles e outros gregos proporcionaram a análise e criação de novos estudos nos campos da ciência, matemática, astronomia e etc., vitais para o desenvolvimento das primeiras civilizações. Assim, os primeiros tradutores contribuíram para a criação literária e escrita (com os alfabetos) preservando aspectos culturais, democratizando a educação, de modo a estimular a alfabetização (DELISLE; WOODSWORTH, 2003).

Com o passar dos anos, alguns patrocinadores, isto é, aristocratas, monarcas e demais instituições, auxiliaram na ampliação do processo tradutório. O tradutor, seja pelo contexto crítico ou sociológico, foi impulsionado e auxiliado na legitimação de seu papel enquanto influenciador da cultura e língua. Segundo Delisle e Woodsworth (2003, p. 38), “os tradutores contribuíram para inventar novos recursos linguísticos”. A influência do estrangeiro estimulou o crescimento, fortalecimento e emancipação da linguagem nacional e formulação da língua padrão (DELISLE; WOODSWORTH, 2003).

O fascínio pelo original sempre esteve associado ao processo de criação de algo novo. Os fenômenos de recriação, imitação, deslocamento, importação e desenvolvimento linguístico ocorrem desde o princípio, vinculados ao nascimento da literatura. Além disso, “a tradução ofereceu modelos e serviu de inspiração a escritores individuais [...] impulsionou a cultura-alvo em uma nova direção”, ainda segundo Delisle e Woodsworth (2003, p. 80). O processo tradutório só ocorre em contextos fundamentados historicamente, já que a gênese literária se constrói em relação a outros textos, por exemplo, há uma diferença entre literaturas de centro e margem; abordando a tradução como prática e como discurso: político, social, ideológico, etc. (DELISLE; WOODSWORTH, 2003). Segundo Furlan (2001, p. 16), “a tarefa da tradução é concebida como a produção de uma réplica através da diferença, do deslocamento, da substituição e da apropriação cultural ou canônica.”

A tradução possui papel essencial no desenvolvimento e propagação de novas ideias, ainda mais se o que fora traduzido constitui-se em algum sistema de conceitos. O tradutor, como visto anteriormente, é disseminador de conhecimento, mostra-se ambivalente no processo criativo que assume. Cria novas terminologias; adapta concepções; submete-se às limitações; realiza empréstimos semânticos; abrevia; ensina. Tudo para acessibilizar o conhecimento (DELISLE; WOODSWORTH,

2003).

Conforme explica Piucco (2009, p. 178-179), cabe ao tradutor “transportar significados supostamente estáveis do texto de partida para o de chegada, tornando-se possível a neutralidade do mesmo na tradução fluente de textos literários e o aparecimento da voz do autor original”. A autora indica ainda algumas proposições de Lawrence Venuti que se integram ao comentário anterior, pois a concepção de visibilidade do tradutor constrói-se a partir da relação entre autor/leitor/texto, indicando que:

[...] o escritor não é o autor soberano do texto que escreve, pois cada leitor/tradutor faz uma leitura, uma interpretação, fruto de suas interrelações com o texto, o que contraria a ideia de que o processo tradutório seria uma substituição ou transferência ingênua de significados estáveis de um texto para outro e de uma língua para outra (PIUCCO, 2009, p. 179).

Segundo Venuti, em seu texto *The Translator Invisibility* (1995, p. 01-02), a invisibilidade do tradutor está ligada à maneira como a tradução é produzida, ou seja, “quanto mais fluente a tradução for, maior será a invisibilidade do tradutor, e, presume-se que, mais visível será o autor ou o sentido do texto estrangeiro”²⁹. Isso ocorre devido aos julgamentos de valor prescritos por editoras e/ou revisores, que se preocupam apenas com a fluência do texto traduzido, para que este possua características que refletem ao significado original e/ou que possuam traços da personalidade do autor estrangeiro (VENUTI, 1995).

Por fim, é necessário ressaltar que a prática tradutória é importante nas transferências de conhecimento, cultura, literatura, entre outros. Piucco (2009, p. 180), baseando-se nos princípios de Venuti (1995), afirma que:

[...] os tradutores devem se opor a essa ideia de invisibilidade que está relacionada ao baixo status atribuído pela visibilidade social da atividade tradutória [...] propõe que os tradutores passem a operar uma escrita de resistência em lugar da escrita de assimilação que põe em funcionamento a estratégia da fluência.

Os apontamentos aqui registrados servirão como introdução ao subcapítulo seguinte, que discutirá a abordagem que repensa os conceitos de tradutor, tradução

²⁹ Traduzido do inglês: “*The more fluent the translation, the more invisible the translator and, presumably, the more visible the writer or meaning of the foreign text*” (VENUTI, 1995, p. 01-02).

e prática tradutória, de acordo com os contextos históricos, culturais, sociais e ideológicos em que são encontrados.

2.2 A ABORDAGEM HISTÓRICO-DESCRITIVA

As discussões sobre os aspectos tradutórios e o papel do tradutor que anteriormente eram prescritas, puramente de acordo com os sistemas linguísticos e a noção de equivalência, obtiveram novas reflexões “por estudiosos que viam a tradução a partir de uma perspectiva contextualizada e histórica e se dedicavam principalmente à análise da tradução literária e à literatura comparada”, conforme explica Oliveira (2008, p. 102).

Essa nova visão, chamada de abordagem histórico-descritiva, “deu origem à linha dos Estudos da Tradução, também conhecida como ‘Escola de Manipulação’, e tem como principais autores André Lefevere, James Holmes, José Lambert, Theo Hermans, Susan Bassnett, Gideon Toury e Itamar Even-Zohar” (OLIVEIRA, 2008, p. 102-103). Como aponta José Lambert (2011, p. 208), “no decorrer das últimas duas décadas a tradução começou a ser vista como objeto legítimo de investigação científica”. Alguns teóricos contemporâneos, como André Lefevere (1992), Susan Bassnett (1985), e Lawrence Venuti (2002), passaram a visualizá-la isoladamente como ciência e não apenas como pura arte, ou seja, “os Estudos da Tradução alcançaram o estatuto de disciplina independente” (MARTINS, 2010, p. 60).

Basnett; Lefevere (1995), explicam que a tradução, em tal abordagem de estudo, é uma reescritura, já que claramente possui uma intenção, isto é, reflete uma ideologia, uma poética manipulada para funcionar em uma determinada sociedade e de uma maneira específica. Percebe-se ainda, segundo os autores, que as reescrituras, ou traduções, podem manipular assim como podem introduzir novas perspectivas, novas concepções. Além disso, os teóricos da Escola de Manipulação, entendiam o processo tradutório como um estudo cultural e histórico (renunciando à análise unicamente lexical), e as traduções literárias como um sistema, uma ciência, baseando-se principalmente em Itamar Even-Zohar, formulador dos estudos polissistêmicos (1990).

Essa teoria trata das “várias redes simultâneas de relações, um conglomerado de sistemas interdependentes estratificados hierarquicamente em função das relações intra- e inter-sistêmicas dos seus elementos” (MARTINS, 2010, p. 61). Com isso, o estudo formal da linguagem isolada deu espaço para uma visão aprimorada, que leva em conta elementos culturais, históricos e sociais de cada obra, a fim de traduzi-la considerando esses aspectos. Essa teoria, desenvolvida por Even-Zohar, junto à criação de Gideon Toury da área dos EDTs (Estudos Descritivos da Tradução), passou a ter maior relevância nas décadas de 70 e 80.

A pesquisa aqui descrita encontra respaldo teórico na abordagem supracitada (Estudos Descritivos da Tradução) que, segundo Nielsen (2007, p. 25), “se dedica a estudar tudo que seja apresentado e recebido como tradução, independentemente da existência de um original”. Os estudos anteriores limitavam seu escopo de pesquisa a traduções reconhecidas, excluindo qualquer tentativa de tradução fictícia, enquanto a teoria descritivista reconhece e encoraja a investigação de tais obras. Os teóricos e escritores dessa linha de estudo emergiram da Literatura Comparada, em sua maioria. Gideon Toury, um dos nomes mais conhecidos e reconhecidos, foi um dos desenvolvedores do tema. Toury baseou-se, principalmente, na teoria dos polissistemas, concebida por seu conterrâneo, o israelense Itamar Even-Zohar. Para compreensão do que a teoria descritivista propõe é necessário explorar alguns aspectos teóricos idealizados por Even-Zohar (NIELSEN, 2007).

2.3 A TEORIA DOS POLISSISTEMAS

A teoria polissistêmica, compilada por Itamar Even-Zohar, foi fundamentada nos estudos formalistas russos e desenvolveu-se como um modelo de estudo da relação entre os diversos sistemas existentes na sociedade, denominado polissistemas que, segundo Nitrini (2010, p. 104), trata da:

[...] concepção de sistema como dinâmico e heterogêneo, opondo-se a uma aproximação sincrônica e enfatizando a multiplicidade de intersecções e, portanto, a maior complexidade da estrutura envolvida. Em outros termos, o polissistema como “sistema dos sistemas”, é visto como um todo multiplamente estratificado em que as relações entre o centro e a periferia constituem uma série de oposições.

Conforme Even-Zohar (2013, p. 3), o polissistema trata de “um sistema múltiplo, um sistema de vários sistemas com interseções e sobreposições mútuas, que usa diferentes opções concorrentes, mas que funciona como um todo estruturado, cujos membros são interdependentes”. Pode-se afirmar ainda que Even-Zohar, com a criação da teoria dos polissistemas, “oferece um modelo geral para compreensão, análise e descrição do funcionamento e da evolução do sistema literário, sua aplicação específica ao estudo da literatura traduzida, uma área frequentemente marginalizada pela teoria literária” (SHUTTLEWORTH, 2008, p. 197). Consolida seus estudos ao afirmar que os sistemas e suas respectivas inter-relações possuem papel fundamental, considerando o sistema literário e a literatura traduzida, para a compreensão da heterogeneidade, diversidade e variedade textual.

De acordo com Even-Zohar (2013, p. 4-5) a concepção de polissistema integra-se à pesquisa semiótica, com a análise de “objetos (propriedades, fenômenos), [...] mas, mais precisamente, tal integração possibilita agora uma pré-condição [...]”, em que “a literatura traduzida não se desconectará da literatura original” (EVEN-ZOHAR, 2013, p. 05). Nesse âmbito de estudo, faz-se necessário a exclusão do julgamento de valor, ou seja, o caráter teórico contempla “obras canônicas e não canônicas, texto em língua materna e traduzidos, obras originais, bem como versões e adaptações [...]” (EVEN-ZOHAR *apud* RUFFINI, 2015, p. 27).

As relações intra e intersistêmicas são, também, essenciais para a análise evolutiva das traduções. O sistema cultura, segundo Even-Zohar (*apud* RUFFINI, 2015), abrange o sistema literário que estabelece relações com outros integrantes, como a ideologia, a política e a linguística. O polissistema literário, segundo Even-Zohar (*apud* Ruffini, 2015, p. 30):

[...] participa de outras esferas da sociedade dentro dos outros polissistemas. Independente, mas ao mesmo tempo participante do polissistema maior, possui seus próprios elementos, como as editoras e os atores do sistema, como autores, tradutores, críticos, professores e leitores. Estes simultaneamente formam suas regras e valores e os obedecem, criando um ciclo de formação e consumo dos produtos gerados internamente. Dentro da proposta dos polissistemas, o sistema literário compreende todos os elementos ativos em seus processos e fenômenos, como: o produtor da literatura, o escritor e/ou tradutor; o produto, que representa a literatura produzida; o repertório, que é o conjunto de obras literárias partilhadas pelo sistema, os receptores, representados pelo leitor, os críticos, e as instituições, ou seja, as editoras, a academia, as escolas e o mercado literário. No

conjunto dos atores ou agentes do sistema literário, situam-se os consumidores.

Assim, os sistemas literários exercem influência entre si, permeando a réplica de estéticas, repertórios, valores e autores, conforme Ruffini (2015).

Segundo Itamar Even-Zohar (1990, p. 46) “dizer que a literatura traduzida mantém uma posição central no polissistema literário significa que ela participa ativamente na construção do centro polissistêmico”³⁰, isto é, a tradução, como reescrita, pode ser introduzida em um determinado polissistema a fim de introduzir e elaborar novas maneiras de visualizar a literatura de partida, como é o caso da obra poeana no Brasil: pouco se comentava sobre a literatura fantástica de caráter gótico. É possível afirmar isso, visto que, a partir das primeiras traduções, em 1870 – por influência de Baudelaire – o autor foi elevado, atualmente, ao nível canônico, no que concerne à tais gêneros literários no país. “A escolha dos trabalhos literários que comporão ou não o polissistema é ditada pelo próprio sistema em contato com outros, dos quais recebe influência” (RUFFINI, 2015, p. 29). A estagnação, ou seja, a não-entrada de novos integrantes no polissistema, representa seu término; Assim, o sistema continua a desenvolver-se e é preservado.

Dessa maneira, juntamente com Itamar, Gideon Toury, também israelense, contribuiu significativamente para a construção e desenvolvimento dos Estudos Descritivos da Tradução, os EDT, advindos da Escola de Manipulação, contemplando três modos de análise: “a função que uma obra desempenha no sistema de produção e a função de sua tradução no sistema de chegada (alvo), o processo de elaboração dessa tradução e, finalmente, a tradução em si, ou seja, o produto gerado pelo processo tradutório” (RUFFINI, 2015, p. 32). É baseando-se nesses princípios de Toury e Even-Zohar, que Rafael Lanzetti desenvolve o modelo de análise tradutória utilizado nesse trabalho final de graduação para descrever o processo de transposição do gótico e do fantástico em traduções brasileiras de “The Masque of the Red Death” (1842) de Edgar Allan Poe.

³⁰ Traduzido do inglês: “To say that translated literature maintains a central position in the literary polysystem means that it participates actively in shaping the center of the polysystem.” (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 46).

2.4 ANÁLISE DESCRITIVA DA TRANSPOSIÇÃO FANTÁSTICA DE AMBIENTAÇÃO GÓTICA EM TRADUÇÕES BRASILEIRAS DE “THE MASQUE OF THE RED DEATH” (1842)

Em terras brasileiras, as obras em prosa e poesia de Edgar Allan Poe são lidas e analisadas desde o início do século XIX, pela influência baudelairiana. Porém, as publicações foram reproduzidas, por intermédio de periódicos midiáticos, apenas em 1870. A primeira edição das narrativas de Edgar Allan Poe em livros ocorre apenas em 1903, com *Novellas Extraordinarias*, produzido pela editora H. Garnier, e tratavam-se de cópias do português lusitano. Pode-se afirmar, dessa maneira, que não houve traduções brasileiras dos contos de Poe até o ano de 1927, quando o escritor/tradutor Affonso de Escragnoles Taunay compilou a primeira antologia realmente brasileira, derivada da tradução francesa (BOTTMAN, 2013). Vale lembrar ainda que o conto aqui estudado “The Masque of the Red Death” (1842) foi compilado, em livros, vinte vezes (BOTTMAN, 2013). Suas inúmeras alterações em diferentes épocas, são, significativamente, valorosas e singulares para a análise tradutória.

A fim de realizar a análise em traduções brasileiras – “A máscara da Morte Rubra” (MENDES; AMADO, 2000); “O baile da Morte Vermelha” (GONÇALVES, 2017) – dos elementos góticos que embasam a narrativa fantástica “The Masque of the Red Death” (POE, 2003) será utilizado o modelo de procedimentos técnicos da tradução, criado por Rafael Lanzetti (*et. al.*, 2009), cujo qual é dividido em duas seções principais: procedimentos estrangeirizadores, que “aproximam o texto de chegada do texto original através do recurso de manutenção de itens lexicais, estruturas e estilo” (LANZETTI, *et. al.*, 2009, p. 3), e procedimentos domesticadores, que “afastam o texto de chegada do texto original, aproximando a tradução das estruturas linguísticas e da realidade extratextual da língua e da sociedade-alvo” (LANZETTI, *et. al.*, 2009, p. 3).

Em toda análise deve-se considerar que há um começo. Pois que se comece do começo, literalmente: o título. Ele apresenta diferenças tradutórias, evidentes desde a primeira leitura, quanto à escolha lexical do adjetivo que se refere à Morte. Assim, é necessário buscar uma interpretação para tal preferência dos tradutores, como se verá abaixo:

Quadro 1 – Título do conto

Texto - fonte	Texto - alvo 1	Texto - alvo 2
The Masque of the Red Death (POE, 2003, p. 322 – grifo nosso)	A máscara da Morte Rubra (POE, 2000, p. 169 – grifo nosso)	O baile da Morte Vermelha (POE, 2017, p. 75 – grifo nosso)

Fonte: A autoria própria (2019).

No texto-fonte tem-se o substantivo “Masque”, que remete à “masquerade” ou a “masque ball”, isso é, trata-se, numa tradução livre, de um baile em que obrigatoriamente se usa uma máscara, com o intuito de cobrir totalmente ou parcialmente o rosto. No primeiro texto-alvo, a escolha do tradutor por “máscara” refere-se, possivelmente, a um momento posterior na história em que a peste (“Red Death”) avança por entre os convidados do baile, promovido pelo príncipe, e ostenta uma máscara para fundir-se ao grupo. Nesse caso, aparenta-se abordar um princípio de compensação domesticadora, ou seja, “é a tentativa, por parte do tradutor, de utilizar o mesmo recurso estilístico usado no texto-original, porém com referentes ou símbolos diferentes” (LANZETTI, *et. al.*, 2009, p.13), pois bailes de máscaras não são tão comuns no Brasil. Já o segundo texto-alvo permeia por um significado mais estrangeirizante, próximo ao texto-fonte. Outro aspecto relevante nesse primeiro momento de análise é o uso, de uma tradução diferenciada para “Red Death”: o texto-alvo 1 utiliza o adjetivo “Rubra” ao referenciar-se ao substantivo “Morte”. Tal preferência pode ser explicada, pelo emprego de um vocábulo domesticado, como visto anteriormente, já que no português brasileiro, segundo Ferreira (2010), “rubro” é a cor avermelhada do sangue. Nesse caso, o texto-alvo 1, transpõe um significado ainda mais profundo ao termo “Red”, atingindo uma conotação semelhante semanticamente à original.

Os aspectos seguintes, apontados no quadro 2, são passíveis de análise pois relacionam-se com a estética e temática fantástica de ambientação gótica no conto de Poe. Tratam da descrição patológica, certamente atemorizante, sucedida nas pessoas acometidas por tal “praga”. Deve-se visualizar como os adjetivos são expostos e se as escolhas tradutórias possuem a mesma carga semântica:

Quadro 2 – As manifestações da “Red Death”

Texto - fonte	Texto - alvo 1	Texto - alvo 2
There were sharp pains, and sudden dizziness , and then profuse bleeding at the pores with dissolution . (POE, 2003, p. 322 – grifo nosso)	Aparecia com agudas dores e súbitas vertigens seguindo-se profusa sangria pelos poros e a decomposição . (POE, 2000, p. 169 – grifo nosso)	Provocava dores agudas , tonturas repentinas e, por fim, uma profusa hemorragia . (POE, 2017, p. 75 – grifo nosso)

Fonte: Autoria própria (2019).

De início, constata-se que ambos os textos-alvo se assemelham quanto à escolha lexical “agudas” como tradução para “sharp”. Entretanto, no segundo grifo, ao traduzir “dizziness” o tradutor do texto-alvo 1 utiliza “vertigens” que, consoante Ferreira (2010, p. 2151), trata-se de um “estado mórbido em que o indivíduo tem a impressão de que tudo gira em torno de si, ou de que ele próprio está girando”. Enquanto isso, o texto-alvo 2 aborda o termo “tonturas”, que é o “estado de tonto, de zozno” (FERREIRA, 2010, p. 2055). Dessa forma, nota-se que na segunda tradução há certa suavização na descrição dos efeitos causados pela “Red Death” e que o texto-alvo 01 assemelha-se ao proposto original de Poe sendo, portanto, mais estrangeirizante que a segunda. É possível verificar essa mesma ocorrência na continuação desse mesmo excerto. O emprego de “sangria”, no texto-alvo 1, invoca um campo semântico relacionado ao abate de animais e ao fluxo corrente de sangue. Enquanto isso, o segundo texto-alvo utiliza “hemorragia”, um termo médico que se refere à “derramamento de sangue para fora do vaso” (FERREIRA, 2010, p. 1080) podendo este se tratar de uma ocorrência interna ou externa ao corpo. Assim, há, novamente, a suavização do termo originário “dizziness”. Outra característica visível nessa primeira descrição dos efeitos que a peste causou à população é a omissão, como propõe Lanzetti (*et. al.*, 2009), no texto-alvo 2, dos itens lexicais originários “at the pores with dissolution”; a tradutora parece optar por expungir tais informações.

No quadro três há o fragmento correspondente à descrição do castelo e dos cômodos em que o Príncipe Próspero promove o baile. Esses são significantes para a construção do fantástico, já que são elementos góticos, observam-se portanto quais as escolhas tradutórias:

Quadro 3 – O castelo e os cômodos

Texto - fonte	Texto - alvo 1	Texto - alvo 2
<p>This was an extensive and magnificent structure, the creation of the prince's own eccentric yet august taste. A strong and lofty wall girdled it in. This wall had gates of iron. [...] There were seven – an imperial suite. [...] To the right and left, in the middle of each wall, a tall and narrow Gothic window looked out upon a closed corridor which pursued the windings of the suite. These windows were stained glass, whose colour varied in accordance with the prevailing hue of the decorations of the chamber into which it opened. [...] The seventh apartment was closely shrouded in black velvet tapestries that hung all over the ceiling and down the walls, falling in heavy folds upon a carpet of the same material and hue. But in this chamber only the colour of the windows failed to correspond with the decorations. The panes here were scarlet – a deep blood colour.</p> <p>(POE, 2003, p. 322-324 – grifo nosso)</p>	<p>Era um edifício vasto e magnífico, criação de príncipes de gosto excêntrico embora majestoso. Cercava-o forte e elevada muralha, com portas de ferro. [...] Era uma série imperial de sete salões. [...] À direita e à esquerda no meio de cada parede, uma enorme e estreita janela gótica abria-se para um corredor fechado, que acompanhava as voltas do conjunto. Essas janelas eram providas de vitrais, cuja cor variava de acordo com o tom dominante das decorações do aposento para onde se abriam. [...] O sétimo aposento estava totalmente coberto de tapeçaria de veludo preto, que pendiam do teto e pelas pareces, caindo em pesadas dobras sobre um tapete do mesmo material e da mesma cor. Mas somente nesta sala a cor das janelas não correspondia à das decorações. As vidraças ali eram escarlates, da cor de sangue vivo.</p> <p>(POE, 2000, p. 169-170 – grifo nosso)</p>	<p>Tratava-se de uma construção imensa e magnífica, fruto do gosto excêntrico, porém ilustre, do próprio príncipe. Uma alta muralha espessa a circundava com portões de ferro. [...] Havia sete – um conjunto imperial de aposentos. [...] No meio de cada parede, à esquerda e à direita, uma janela gótica alta e estreita dava para um corredor fechado que seguia as curvas da suíte. Essas janelas eram compostas por vitrais cujas cores variavam de acordo com o matiz predominante da decoração do aposento para onde se abriam. [...] O sétimo apartamento era envolto em tapeçarias de veludo negro que desciam do teto cobrindo todas as paredes caindo em pesadas dobras sobre um carpete do mesmo tecido e cor. Este, no entanto, era o único cômodo onde a cor das janelas não acompanhava a decoração. Os vidros eram escarlates – um vermelho intenso como o sangue.</p> <p>(POE, 2017, p. 75-77 – grifo nosso)</p>

Fonte: Autoria própria (2019).

Com a descrição primária do local em que a narrativa acontece, é possível vislumbrar um aspecto já descrito anteriormente: castelos e o modo de vida abastado são características muitas vezes presentes em narrativas fantásticas (PHILIPPOV, 2004), já que estas criam uma realidade que pode ser facilmente deturpada. Na exposição geral do local – estrutura, componentes físicos e as janelas – percebe-se que as escolhas tradutórias são estrangeirizantes, já que se aproximam muito da proposta original, cunhada por Poe. O emprego de adjetivos como “vasto”, “imenso”, “espesso”, “enorme”, “estreito” propiciam a visualização do local em que a narrativa acontece. Além disso, consoante Pignatari (2004, p. 129), “[...] em Poe, muitos personagens vinculam-se a uma nobreza ou quase-nobreza indefinida ou francamente desconhecida.”, ou seja, apesar do título nobre e abonado, não há uma referência exata à qual linhagem pertence. São escolhas lexicais que não denotam especificidade, são um tanto superficiais, gerais, mantendo, dessa maneira, uma característica tão importante em sua obra: a descrição minuciosa dos elementos que compõem o espaço da narrativa, entretanto, parte de uma visualização exterior do lugar, que crie uma ponte com a realidade do leitor e que possa facilmente corrompê-la.

Ao descrever o sétimo cômodo, o único local que não possuía cores semelhantes, tem-se o veludo “negro”, “preto” que cobre a sala e desce “em pesadas dobras” e que simula a escuridão, a noite, o insólito, o obscuro. Sobretudo, o sobrenatural é construído através das escolhas adjetivas e, por fim, da comparação entre a cor dos vidros da janela e a coloração do sangue. Esse é um aspecto recorrente na ficção gótica poeana: a necessidade de determinar os elementos utilizados distorcendo, novamente, a realidade até então construída, utilizando a figura de linguagem. Assim como nos trechos anteriores, as escolhas tradutórias, nesse excerto, também são estrangeirizantes.

Como já explicitado anteriormente, durante o baile, a “Red Death”, até então ausente, surge por dentre os foliões. Portanto, faz-se necessário a análise dos trechos seguintes, onde tem-se a descrição da aparência da “praga”:

Quadro 4 – A aparição da “Red Death”

Texto - fonte	Texto - alvo 1	Texto - alvo 2
---------------	----------------	----------------

<p>[...] there were many individuals in the crowd who had found leisure to become aware of the presence of a masked figure which had arrested the attention of no single individual before. [...] then, finally, of terror, of horror, and of disgust. [...] The figure was tall and gaunt, and shrouded from head to foot in the habiliments of the grave. The mask which concealed the visage was made so nearly to resemble the countenance of a stiffened corpse that the closest scrutiny must have had difficulty in detecting the cheat. (POE, 2003, p. 326-328 – grifo nosso)</p>	<p>[...] muitos foram os indivíduos, em meio à multidão, que puderam certificar-se da presença de um vulto mascarado, que até então não havia chamado a atenção de ninguém. [...] e, finalmente terror, horror e náusea. [...] Era alto e lívido, e envolvia-se, da cabeça aos pés, em mortalhas tumulares. A máscara que lhe ocultava o rosto, era de modo tal que quase reproduzia a fisionomia de um cadáver enrijecido, que a observação mais acurada teria dificuldade em perceber o engano. (POE, 2000, p. 171 – grifo nosso)</p>	<p>[...] muitos participantes na multidão do baile, vendo-se desocupados por um instante, atinaram para a presença de uma figura mascarada que, até então, não tinha chamado a atenção de ninguém [...] e, por fim, terror, horror e repulsa. [...] A figura era alta e esquelética, trajando da cabeça aos pés as vestes da morte. A máscara que cobria seu rosto fora criada para imitar com tamanho apuro a feição de um cadáver enrijecido que nem mesmo um exame minucioso a reconheceria como falsa. (POE, 2017, p. 79-80 – grifo nosso)</p>
--	--	--

Fonte: Autoria própria (2019).

Como já apontado anteriormente, o sobrenatural que permeia sobre a realidade do conto é a “peste”, “Red Death”. O momento em que ela se sobressai, ou seja, aparece aos olhos do leitor e das personagens da história, é crucial. Meia-noite, doze badaladas soam e todos param por um instante maior de tempo. Entretanto, demoram alguns minutos até que percebam sua presença. “Vulto”, “figura”. Essa escolha denota incapacidade de afirmar o que realmente era aquela “coisa” por entre os dançarinos. E a ruptura ocorre. O desespero acomete as pessoas. “Terror”, “horror”, “náusea”, “repulsa” é o que sentem. Philippov (2004, p. 50) afirma que “com a revelação do fenômeno fantástico, a personagem se isola totalmente em seu mundo: resta-lhe a loucura, a morte, a queda, a perda da identidade, a cisão psíquica, a desintegração psicológica”. É aqui que se visualiza a estética de Poe, e as opções tradutórias evocam as mesmas sensações, por isso, tratam-se de preferências estrangeirizantes.

Posteriormente, as escolhas adjetivas “alto”; “lívido”; “esquelético”; e “cadáver enrijecido” são relacionáveis, comumente, à própria figura da morte, já que possuem o mesmo campo semântico e são facilmente associadas, pelo leitor, à figura sobrenatural. Além disso, ao utilizar “mortalhas tumulares” (texto-alvo 1) tem-se novamente a sensação gótica que é perpetuada da mesma maneira que outros adjetivos antes citados. Enquanto que “vestes da morte” (texto-alvo 2) remete, do mesmo modo, ao sentimento sobrenatural. Porém, a conotação empregada seria um tanto mais suavizada, eufemística. Portanto, a característica insólita é mantida em ambas as reescritas, sendo então estrangeirizantes.

Por fim, faz-se necessário analisar os últimos excertos do texto que tratam do desenlace narrativo, a fim de compreender como os tradutores descreveram o fenômeno sobrenatural permeado pela personificação da morte, e se a escolha lexical trouxera semelhante sensação ao leitor que o texto original:

Quadro 5 – Fim do texto

Texto - fonte	Texto - alvo 1	Texto - alvo 2
<p>[...] and, seizing the mummer, whose tall figure stood erect and motionless within the shadow of ebony clock, gasped in unutterable horror at finding the grave ceremonies and corpse-like mask which they handled with so violent a rudeness, untenanted by any tangible form. [...] And one by one dropped the revellers in the blood-bedewed halls of their revel, and died each in the despairing posture of his fall. [...] And Darkness and Decay and The Red Death held illimitable dominion over all. (POE, 2003, p. 329-330 – grifo)</p>	<p>[...] agarrando o mascarado, cujo alto vulto permanecia ereto e imóvel, dentro da sombra do relógio de ébano pararam, arfantes de indizível pavor, ao sentir que nenhuma forma tangível se encontrava, sob a mortalha e por trás da máscara cadavérica, quando as seguraram com violenta rudeza [...] E um a um foram tombando os foliões, nos salões de orgia, orvalhados de sangue, morrendo da mesma posição desesperada de sua queda. [...] E o ilimitado poder da Treva, da Ruína e da “Morte Rubra” dominou tudo. (POE, 2000, p. 172 – grifo nosso)</p>	<p>[...] rendendo o mascarado, que permanecia ereto e imóvel à sombra do relógio de ébano, arquejou em horror exprimível ao descobrir que a mortalha e a máscara que buscavam arrancar com tamanha violência não abrigava em seu interior nenhuma forma tangível. [...] Os foliões tombaram, um por um, nos salões de baile respingados de sangue, caindo na posição em que foram ceifados, crispados de desespero. [...] E a Escuridão, a Decadência e a Morte Vermelha instauravam seu reinado sem limites sobre tudo.</p>

nosso)		(POE, 2017, p. 81 – grifo nosso)
--------	--	----------------------------------

Fonte: Autoria própria (2019).

No primeiro trecho acima destacado, o texto-alvo 2 permanece estrangeirizante, já que possui semelhanças com o texto-fonte. Enquanto isso, o texto-alvo 1 passa por um processo de reconstrução, consoante Lanzetti (*et. al.*, 2009, p. 14), que “pressupõe mudanças na ordem sintática e na estrutura estilística [...] ou na estrutura lógico-semântica da sentença [...] a fim de manter o valor semântico do texto-fonte”, já que a ordem estrutural e sintática do trecho foi alterada. Porém, o sentido transposto corresponde ao original, sendo assim, opta por elementos estrangeirizadores também.

O segundo trecho grifado traz três substantivos, que podem ser classificados, nesse caso, como próprios. Isto é, consoante Moisés (2013, p. 385), são personificações, prosopopeias, uma figura de linguagem que “[...] consiste em atribuir vida, ou qualidade humanas, a seres inanimados, irracionais, ausentes, mortos ou abstratos.” O uso da letra maiúscula para referir-se a tais substantivos denota que estes são seres que tem vida e que reinam na ficção. Por fim, são estes que representam, numa interpretação livre, a degradação do mundo expresso no conto.

Em suma, nos trechos aqui elencados, foi possível perceber alguns aspectos comuns à escrita de Poe e, sobretudo, vislumbrar os elementos góticos de ambientação fantástica no texto “The Masque of the Red Death”. As escolhas lexicais de cada tradutor transpuseram os elementos fantásticos e góticos para as adaptações brasileiras do conto. Percebe-se que, em tais traduções, boa parte das menções ao sobrenatural mantiveram-se estrangeirizantes, próximas ao texto-fonte. Apesar disso, as reescritas possuem suas características próprias e, por isso, em determinados momentos, as escolhas tradutórias foram domesticantes, a fim de auxiliarem na representação de uma realidade (verossimilhança), próxima ao que o leitor conhece e vive.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Edgar Allan Poe construiu suas narrativas sob um viés insólito, sobrenatural. O conto aqui analisado “The Masque of the Red Death” (1842) tem como principais elementos constitutivos e temáticos o fantástico ambientado pelos aspectos góticos expressos na linguagem textual. Dessa maneira, objetivou-se estudar se tais questões são presentes em algumas traduções brasileiras e comparar ambas visando identificar quais possuem escolhas estrangeirizantes e/ou domesticantes. Assim, elencou-se duas delas: “O baile da Morte Vermelha” (GONÇALVES, 2017); “A máscara da Morte Rubra” (MENDES; AMADO, 2000), publicadas em um espaço-temporal de 17 anos.

Para fundamentar a análise tradutória tem-se, no que convém à estética e temática do autor, os teóricos que tratam do fantástico e do gótico – Vax (1965), Todorov (1975), Philippov (2004), Roas (2014), Botting (1995) e Savoy (2002) – e, quanto à sustentação basilar sobre tradução, a teoria polissistêmica de Itamar Even-Zohar (1990) e os estudos descritivos da tradução, compilados por Gideon Toury (2012). A partir deles, observou-se outros teóricos dessa mesma vertente – André Lefevere (1992), Susan Bassnett (1985), Lawrence Venuti (2002), José Lambert (2011) – e utilizou-se principalmente, o modelo descritivo tradutório de Rafael Lanzetti (*et. al.*, 2009), a fim de cumprir com o objetivo estabelecido previamente.

Assim, foi possível compreender que as traduções brasileiras apresentam tanto características domesticantes, que se aproximam do contexto-alvo, quanto estrangeirizantes, voltadas para o texto-fonte (LANZETTI, *et.al.*, 2009), e que, em ambos os casos, houve a transposição do fantástico de cunho gótico que é tão relevante no texto-original. Para pesquisas futuras, seria necessário vislumbrar as demais traduções brasileiras do conto para que se pudesse traçar alguns pontos de contato e discordância acerca da transposição dos elementos góticos de ambientação fantástica.

Em síntese, o conto retrata a vida dos que acreditam estar livres da morte, ou da representação dela, e, apesar do sofrimento alheio, decidem continuar alegres, felizes, egoístas, em seu próprio mundo, esquecendo que são pessoas, como aquelas as quais não demonstram compaixão. Mas a certeza de estar vivo é também a certeza de que algum dia a morte irá encontra-lo. Seja rico ou pobre, egocêntrico ou altruísta,

o fim é o mesmo. Nessa realidade construída por Poe, o sobrenatural é a base gótica para que o texto se torne fantástico: os aspectos que se sobressaem são aqueles insólitos, inquietantes, que promovem a ruptura na realidade de padrões convencionais, e as traduções aqui elencadas permeiam sensações semelhantes as propostas do texto-fonte.

REFERÊNCIAS

- ASSELINÉAU, Roger. **Edgar Allan Poe**. Minneapolis: Lund Press, 1970.
- BASNETT, Susan; LEFEVERE, André. General editors' preface. In: VENUTI, Lawrence. **Translator's Invisibility**. Nova Iorque: Routledge, 1995.
- BAUDELAIRE, Charles. Prefácio. In: POE, Edgar Allan. **Poesia e prosa**: obras escolhidas - Estudo Crítico. Tradução de Oscar Mendes e Milton Amado. São Paulo: Ediouro, 2000.
- BOTTING, Fred. **Gothic**. Nova Iorque: Routledge, 1996.
- CAMARANI, Ana Luiza Silva. **A literatura fantástica**: caminhos teóricos. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014. Disponível em: <<http://www.fclar.unesp.br/Home/Instituicao/Administracao/DivisaoTecnicaAcademica/ApoioaoEnsino/LaboratorioEditorial/colecao-letras-n9.pdf>>. Acesso em: 05 jun. 2018.
- CAMARGO, Luciana Moura C. de; BORGES FILHO, Oziris. O espaço gótico em “a máscara da Morte Rubra”. **Revista SIGNÓTICA**. v. 22, n. 1 (2010). Goiás (GO). Disponível em: <<https://www.revistas.ufg.br/sig/article/view/12740/8322>>. Acesso em: 10 jun. 2019.
- CLAYPOLE, Jonty. Posfácio. In: POE, Edgar Allan. **Tales of mystery and imagination**. Londres: CRW Publishing Limited, 2003.
- DELISLE, Jean; WOODSWORTH, Judith. **Os tradutores na história**. São Paulo: Editora Ática, 2003.
- DUBOIS, Jean; et. al. **Dicionário de Linguística**. São Paulo: Cultrix, 1973.
- EVEN-ZOHAR, Itamar. Polysystem Studies. **Poetics today**, v. 11, n. 1, 1990, p.10-27. Disponível em: <<http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/books/ez-pss1990.pdf>>. Acesso em: 05 jun. 2019.
- EVEN-ZOHAR, Itamar. Teoria dos polissistemas. Tradução de Luis Fernando Marozo, Carlos Rizzon e Yanna Karlla Cunha. **Revista translatio**, n. 5, 2013, p. 2-21. Disponível em: <<http://www.seer.ufrgs.br/translatio/article/viewFile/42899/27134>>. Acesso em: 14 maio 2019.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Dicionário Aurélio da língua portuguesa**. Curitiba: Positivo, 2010.
- FURLAN, Mauri. Brevíssima história da teoria da tradução no ocidente: I. os Romanos. **Cadernos de Tradução**, Florianópolis, v. 2, n. 8, p. 11-28, 2001. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/5881/5561>>. Acesso em:

14 maio 2019.

GONÇALVES, Marcia Heloisa A. Prefácio. In: POE, Edgar Allan. **Medo clássico: coletânea inédita de contos do autor**. Tradução de Marcia Heloisa Amarante Gonçalves. Rio de Janeiro: DarkSide Books, 2017.

JOLY, Jean-François. Prefácio. In: DELISLE, Jean; WOODSWORTH, Judith. **Os tradutores na história**. São Paulo: Editora Ática, 2003.

LANZETTI, Rafael; et. al. Procedimentos técnicos de tradução: uma proposta de reformulação. **Revista do ISAT**, Rio de Janeiro, n. 7, 2009. Disponível em <http://revista.isat.edu.br/?page_id=54>. Acesso em 10 jun. 2018.

MACY, John. **Edgar Allan Poe**. Boston: Geo. H. Ellis Co., 1970.

MARTINS, Marcia do Amaral P. As Contribuições de André Lefevere e Lawrence Venuti para a Teoria da Tradução. **Cadernos de Letras**, UFRJ, n.27 – dez. 2010. Disponível em: <http://www.letras.ufrj.br/anglo_germanicas/cadernos/numeros/122010/textos/cl301220100marcia.pdf>. Acesso em: 14 maio 2019.

MESSIAS, Adriano. **Todos os monstros da Terra: bestiários do cinema e da literatura**. São Paulo: EDUC: FAPESP, 2016.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 2013.

NIELSEN, Annie Alvarenga Hyldgaard. **A face oculta de Pagu: um caso de pseudotradução no Brasil do século XX**. Dissertação (Mestrado em Letras) PUC – Rio de Janeiro. Orientador: Paulo Henriques Britto. Rio de Janeiro: 2007, 99 p.

NITRINI, Sandra. **Literatura comparada: história, teoria e crítica**. 3. ed. São Paulo, SP: EDUSP, 2010.

OLIVEIRA, Alessandra Ramos de. Equivalência: sinônimo de divergência. **Cadernos de Tradução**, Florianópolis, v. 1, n. 19, p. 97-114, 2007. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/6994>>. Acesso em: 14 maio 2019.

PIUCCO, Narceli. Sobre a (in)visibilidade do tradutor na tradução: algumas referências teóricas e opiniões de tradutores literários. **Trama**, [S.l.], v. 4, n. 7, p. 177-187, set. 2009. Disponível em: <<http://e-revista.unioeste.br/index.php/trama/article/view/2370>>. Acesso em: 14 maio 2019.

PHILIPPOV, Renata. **Edgar Allan Poe e Charles Baudelaire: trajetórias e maturidade estética e poética**. 2004. Tese (Doutorado em Língua e Literatura Francesa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005. Acesso em: 09 jun. 2019.

SHUTTLEWORTH, Mark. Polysystem. In: BAKER, Mona; SALDANHA, Gabriela (Orgs.). **Routledge encyclopedia of translation**. Nova York: Routledge, 2008.

PIGNATARI, Décio. **Semiótica & literatura**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

POE, Edgar Allan. **Medo clássico**: coletânea inédita de contos do autor. Tradução de Marcia Heloisa Amarante Gonçalves. Rio de Janeiro: DarkSide Books, 2017.

_____. **Poesia e prosa**: obras escolhidas. Tradução de Oscar Mendes e Milton Amado. São Paulo: Ediouro, 2000.

_____. **Tales of mystery and imagination**. Londres: CRW Publishing Limited, 2003.

ROAS, David. **A ameaça do fantástico**: aproximações teóricas. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

SAVOY, Eric. The rise of American Gothic. In: **The Cambridge companion to gothic fiction**. Nova Iorque: Cambridge University Press, 2002.

TODOROV, Tzvetan. A narrativa fantástica. In: **As estruturas narrativas**. Tradução de L. Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2006.

_____. **Introdução à literatura fantástica**. Tradução de M. Clara C. Castello. São Paulo: Perspectiva, 1975.

VENUTI, Lawrence. **Translator's invisibility**. Nova Iorque: Routledge, 1995.

VILAÇO, Fabiana de Lacerda. **A figuração da história em um conto de Edgar Allan Poe**. 2012. Dissertação (Mestrado em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. Acesso em: 10 jun. 2019.