

UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ
DIRETORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS - PPGL

DANIELLE FRANCO BRUNISMANN

**LITERATURA FANTÁSTICA DE CHARLES DICKENS EM TRADUÇÃO: “O
SINALEIRO” E “QUATRO HISTÓRIAS DE FANTASMAS” NO SISTEMA
LITERÁRIO BRASILEIRO**

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

PATO BRANCO - PR

2020

DANIELLE FRANCO BRUNISMANN

LITERATURA FANTÁSTICA DE CHARLES DICKENS EM TRADUÇÃO: “O SINALEIRO” E “QUATRO HISTÓRIAS DE FANTASMAS” NO SISTEMA LITERÁRIO BRASILEIRO

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras, da Universidade Tecnológica Federal do Paraná, como requisito parcial para obtenção do título de Mestra em Letras.

Linha de pesquisa: Literatura, Sociedade e Interartes

Orientador (a): Prof. Dra. Mirian Ruffini

PATO BRANCO - PR

2020

B896l Brunismann, Danielle Franco.
Literatura fantástica de Charles Dickens em tradução: O sinaleiro e
Quatro histórias de fantasmas no sistema literário brasileiro / Danielle
Franco Brunismann . -- 2020.
141 f.

Orientadora: Profa. Dra. Mirian Ruffini
Dissertação (Mestrado) - Universidade Tecnológica Federal do
Paraná. Programa de Pós-Graduação em Letras. Pato Branco, PR,
2020.

Inclui bibliografia.

1. Literatura fantástica. 2. Tradução. 3. Dickens, Charles, 1812 -
1870. 4. Contos. I. Ruffini, Mirian, orient. II. Universidade Tecnológica
Federal do Paraná. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDD 22. ed. 469



TERMO DE APROVAÇÃO

Título da Dissertação n.º 45

“Literatura Fantástica de Charles Dickens em tradução: ‘O sinaleiro’ e ‘Quatro histórias de fantasmas’ no sistema literário brasileiro”

por

Danielle Franco Brunismann

Dissertação apresentada às quatorze horas, do dia sete de fevereiro de dois mil e vinte, como requisito parcial para obtenção do título de MESTRE EM LETRAS. Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Tecnológica Federal do Paraná, *Campus* Pato Branco. A candidata foi arguida pela Banca Examinadora composta pelos professores abaixo assinados. Após deliberação, a Banca Examinadora considerou o trabalho APROVADO.

Banca examinadora:

Profª. Drª. Mirian Ruffini
UTFPR/PB (Orientadora)

Prof. Dr. Wellington Ricardo Fioruci
UTFPR/PB

Prof. Dr. Maurício Cesar Menon
UTFPR/CM

Profª. Drª. Fernanda Machado Brener
UEL/Londrina

Prof. Dr. Marcos Hidemi de Lima
Coordenador do Programa de Pós-
Graduação em Letras – UTFPR

“A Folha de Aprovação assinada encontra-se na Coordenação do Programa”

*Mesmo esta sendo como uma pequena gota no mar,
dedico a todos que lutaram, lutam e lutarão pela pesquisa brasileira.*

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus pelos dons que recebi, especialmente pela vida.

À minha mãe, Silvana, e minhas irmãs, Francielli e Michelle, que sempre acreditaram no meu potencial, incentivaram a estudar e me apoiaram durante a graduação e o mestrado.

À professora Mirian Ruffini, por todas as conversas, orientações, eventos e experiências acadêmicas durante os últimos quatro anos. Agradeço imensamente pela paciência, apoio e incentivo durante a graduação e o mestrado, por ter acreditado no desenvolvimento deste projeto.

Ao professor Wellington Fioruci, pelas aulas de Literatura na graduação e no mestrado, por ter aceitado participar como membro avaliador do TCC, durante a graduação, e da dissertação. Agradeço por todas as contribuições durante minha formação acadêmica e aprimoramento desta pesquisa.

Ao professor Maurício Menon, pelas aulas de Literatura Fantástica durante o mestrado, por ter aceitado participar como membro da banca avaliadora e colaborar para o aperfeiçoamento desta pesquisa.

À professora Fernanda Brener, da Universidade Estadual de Londrina, por ter aceitado participar como membro da banca avaliadora e contribuir para o aprimoramento desta dissertação.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Letras, da UTFPR – Campus Pato Branco, pelas aulas e ensinamentos que contribuíram à minha formação acadêmica e profissional.

Ao escritor Ricardo Lísias, que atenciosamente respondeu aos e-mails enviados e pela entrevista concedida.

Aos professores e colegas do projeto de pesquisa em Estudos Descritivos da Tradução, pelas experiências e aprendizagem nessa área de pesquisa.

Por fim, aos colegas do Programa de Pós-Graduação em Letras da UTFPR-Campus Pato Branco, com os quais compartilhei as experiências do mestrado.

“Há pessoas de natureza tão delicada e refinada, que não suportam a contemplação de tais horrores. Não que instintivamente voltem as costas ao crime; mas que os caracteres criminosos, para lhes convirem, precisam estar, assim como a carne que comem, num delicioso disfarce.”
(DICKENS, 1983, p.9)

“É a tradução que abre a janela, para deixar a luz entrar; que quebra a casca, a fim de podermos comer a polpa; que abre a cortina, a fim de podermos olhar o lugar mais sagrado; que remove a tampa do poço, a fim de podermos tirar água...”

"Introdução dos tradutores" da *Bíblia Sagrada*, King James Version apud John Milton (1998)

RESUMO

BRUNISMANN, Danielle F. Literatura fantástica de Charles Dickens em tradução: “O sinaleiro” e “Quatro histórias de fantasmas” no sistema literário brasileiro. 141 f. 2020. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-graduação em Letras: Literatura, Sociedade e Interartes, Universidade Tecnológica Federal do Paraná.

Esta pesquisa tem por objetivo analisar a tradução dos elementos fantásticos nos contos de Charles Dickens. Para tanto foram selecionados dois contos, o primeiro intitulado “*The signalman*”, foi publicado em 1866 no periódico *All the Year Round*, no volume especial de natal. Esse conto já recebeu diversas traduções para o português brasileiro e, para esta pesquisa, foi selecionada a tradução “O sinaleiro”, realizada por Ricardo Lísias, publicada em 2004 no livro *Contos Fantásticos do Século XIX* escolhidos por Ítalo Calvino. O conto “*Four ghost stories*”, ainda inédito para o português brasileiro, teve sua tradução realizada como um dos objetivos específicos deste trabalho de pesquisa. Para o desenvolvimento deste projeto de investigação, primeiramente foi necessária a construção de um mapeamento dos contos já inseridos no sistema literário brasileiro. A coleta de dados deu-se por meio de consulta a edições físicas de livros, consultas aos sites de editoras e sebos, além da consulta ao acervo da Biblioteca Nacional do Brasil. Diante desse mapeamento, não foram encontradas traduções para o português brasileiro do conto “*Four ghost stories*”, apresentando-se assim essa possibilidade. O aporte teórico engloba teóricos dos Estudos Descritivistas e da Escola da Manipulação ou Virada Cultural, nos Estudos da Tradução, como Gideon Toury (2012) e Itamar Even-Zohar (1990), Lawrence Venuti (2002), Antoine Berman (2007) e Rafael Lanzetti et. al. (2009). Esta pesquisa investigou a construção da cadeia de significantes e as escolhas dos termos lexicais aplicadas nas traduções, com vistas a identificar como se traduzem os elementos fantásticos e se cria a atmosfera natural e sobrenatural. Para a análise sobre os aspectos do Fantástico, utilizou-se por embasamento os estudos de Howard Phillip Lovecraft (1987), Remo Ceserani (2006), Tzvetan Todorov (2003) e (2006), David Roas (2014). Para a conceitualização do gótico e dos elementos da composição da narrativa foram utilizados Fred Botting (1996), Maurício Menon (2007), (2011) e (2013) e Edgar Allan Poe (1999). Ao término das análises, verificou-se que em “O sinaleiro” as cadeias de significantes relacionadas aos eixos temáticos do espaço, o medo e o sobrenatural, foram analisadas e considerou-se que foram mantidas ao serem traduzidas para o português brasileiro, entretanto, houve em alguns itens lexicais uma suavização da intensidade dos adjetivos empregados. Na análise da tradução de “Quatro histórias de fantasmas” observa-se que os objetivos estabelecidos no projeto tradutório foram atingidos, assim como foram identificadas dificuldades que existem da atividade tradutória. Acerca da tradução dos elementos do fantástico, observou-se que foram mantidos os sentidos criados pelo autor.

Palavras-chave: Literatura Fantástica; Tradução; Charles Dickens, Contos.

ABSTRACT

BRUNISMANN, Danielle F. Fantastic literature by Charles Dickens in translation: "The signalman" and "Four ghost stories" in the Brazilian literary system. 141 p. 2020. Dissertation (Master's degree in Linguistics and Literature studies) – Postgraduate Studies in Linguistics and Literature: Literature, Society and Interarts, Federal Technological University of Paraná, Pato Branco, 2019.

This research aims to analyze the translation of the fantastic elements in Charles Dickens' tales. For this purpose two short stories were selected, the first entitled "The signalman", was published in 1866 in the journal *All the Year Round*, in the special Christmas volume. This tale has already received several translations into Brazilian Portuguese, for this research the translation "O sinaleiro", by Ricardo Lísias, published in 2004 in the book *Contos Fantásticos do Século XIX* chosen by Italo Calvino was selected. The tale "Four ghost stories", still unpublished into Brazilian Portuguese, had its translation done as one of the objectives of this research work. For the development of this research project, it was first necessary to build a mapping of the tales already inserted in the Brazilian literary system. The data collection was done by consulting physical editions of books, consulting the websites of publishers and second-hand bookstore, in addition to consulting the collection of the National Library of Brazil. Given this mapping, no translations into Brazilian Portuguese of the short story "Four ghost stories" were found, thus presenting this possibility. The theoretical contribution includes theorists of Descriptive Studies and the School of Manipulation or Cultural Turn, in Translation Studies, such as Gideon Toury (2012) and Itamar Even-Zohar (1990), Lawrence Venuti (2002), Antoine Berman (2007) and Rafael Lanzetti et. al. This research investigated the construction of the chain of signifiers and the choices of lexical terms applied to translations, in order to identify how to translate the fantastic elements and to create both the natural and supernatural atmosphere. For the analysis of the Fantastic aspects, the studies of Howard Phillip Lovecraft (1987), Remo Ceserani (2006), Tzvetan Todorov (2003) and (2006), David Roas (2014) were used as a basis. Fred Botting (1996), Maurício Menon (2007), (2011) and (2013) and Edgar Allan Poe (1999) were used for the conceptualization of Gothic and the elements of narrative composition. At the end of the analysis, it was found that in "The signalman" the chains of signifiers related to the thematic axes of space, fear and the supernatural, were analyzed and it was considered that they were maintained when translated into Brazilian Portuguese, however, there was in some lexical items a softening of the intensity of the adjectives used. In the analysis of the translation of "Four ghost stories" it is observed that the objectives established in the translation project were achieved, as well as difficulties that exist in the translation activity. Regarding the translation of the elements of the fantastic, it was observed that the meanings created by the author were maintained in the target text.

Keywords: Fantastic Literature; Translation; Charles Dickens, Short Stories.

LISTA DE QUADROS

| | |
|---|-----|
| Quadro 1 - Excerto de “The signalman” e sua tradução para o português brasileiro..... | 52 |
| Quadro 2 – Mapeamento das traduções de Charles Dickens para o português..... | 57 |
| Quadro 3 – Frequência de adjetivos sobre o espaço..... | 68 |
| Quadro 4 – Excerto do conto “The signalman” e sua tradução para o português brasileiro..... | 69 |
| Quadro 5 – Excerto do conto “The signalman” e sua tradução para o português brasileiro..... | 72 |
| Quadro 6 – Medo..... | 76 |
| Quadro 7 – Excerto do conto “The signalman” e sua tradução para o português brasileiro..... | 77 |
| Quadro 8 – Excerto do conto “The signalman” e sua tradução para o português brasileiro..... | 78 |
| Quadro 9 – Excerto do conto “The signalman” e sua tradução para o português brasileiro..... | 79 |
| Quadro 10 – Excerto do conto “The signalman” e sua tradução para o português brasileiro..... | 80 |
| Quadro 11 – Termos relacionados ao sobrenatural..... | 82 |
| Quadro 12 – Excerto do conto “The signalman” e sua tradução para o português brasileiro..... | 84 |
| Quadro 13 – Excerto do conto “The signalman” e sua tradução para o português brasileiro..... | 85 |
| Quadro 14 – Excerto de “The first story” e de sua tradução para o português brasileiro..... | 96 |
| Quadro 15 – Excerto de “The third story” e de sua tradução para o português brasileiro..... | 103 |
| Quadro 16 – Excerto de “The forth story” e de sua tradução para o português brasileiro..... | 104 |
| Quadro 17 – Excerto de “The forth story” e de sua tradução para o português brasileiro..... | 105 |

SUMÁRIO

| | |
|--|------------|
| 1 INTRODUÇÃO..... | 11 |
| 2 APONTAMENTOS SOBRE A LITERATURA FANTÁSTICA..... | 16 |
| 2.1 A origem do fantástico | 16 |
| 2.2 O fantástico na obra de Charles Dickens..... | 22 |
| 2.2.1 A construção do fantástico na literatura dickensiana..... | 22 |
| 2.2.2 A concepção do espaço na construção da narrativa fantástica..... | 29 |
| 3 ESTUDOS DA TRADUÇÃO, DA TEORIA À PRÁTICA: O PROCEDIMENTO DE SELEÇÃO, DESCRIÇÃO E ANÁLISE DE UMA OBRA TRADUZIDA..... | 41 |
| 3.1 Os Polissistemas e os Estudos Descritivos da Tradução..... | 41 |
| 3.2 Domesticação e estrangeirização, reescrita e manipulação..... | 48 |
| 3.3 Procedimentos de análise das traduções..... | 54 |
| 3.3.1 As traduções dos contos dickensianos no sistema literário brasileiro..... | 56 |
| 4 A LITERATURA FANTÁSTICA E A CADEIA DE SIGNIFICANTES EM “O SINALEIRO”, DE CHARLES DICKENS..... | 64 |
| 4.1 A cadeia de significantes..... | 64 |
| 4.2 “O sinaleiro” em tradução: o espaço, o medo e o sobrenatural..... | 65 |
| 4.2.1 O espaço..... | 68 |
| 4.2.2 O medo..... | 76 |
| 4.2.3 O sobrenatural..... | 82 |
| 5 “FOUR GHOST STORIES” DO INGLÊS PARA O PORTUGUÊS BRASILEIRO: ELABORAÇÃO E APLICAÇÃO DE UM PROJETO TRADUTÓRIO..... | 90 |
| 5.1 A literatura fantástica em tradução: elaboração de um projeto tradutório..... | 90 |
| 5.2 Do inglês para o português brasileiro: análise da tradução de “Four ghost stories” | 93 |
| 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS..... | 109 |
| REFERÊNCIAS..... | 114 |
| APÊNDICES..... | 119 |
| Apêndice A..... | 120 |
| Apêndice B..... | 124 |
| ANEXOS..... | 136 |
| ANEXO A..... | 137 |

1 INTRODUÇÃO

Considerado o autor mais popular da Era Vitoriana, Charles John Huffam Dickens foi um escritor britânico que, ao longo de 35 anos de produção, transitou entre diversos estilos literários. Dickens nasceu em Landport, próximo a Portsmouth, em 07 de fevereiro de 1812, viveu uma infância conturbada com experiências negativas, como a prisão, o trabalho nas fábricas, a pobreza e a desigualdade social.

Dickens produziu uma literatura próxima do seu público, retratando Londres com as suas mais diversas peculiaridades, assim, cativando leitores de todas as situações sociais. Foi considerado um dos maiores autores britânicos reconhecidos ainda em vida, “Tudo porque Dickens, embora dissentindo dos erros do seu tempo, possuía a mesma sensibilidade da gente de sua época. Ajudava-o muito nisso o que nele havia de profundamente popular” (MENDES, 1983, p. 70). Dickens buscou tematizar, em suas narrativas, acontecimentos da sociedade inglesa do século XIX, como a Revolução Industrial e suas consequências ao proletariado.

Nesse sentido, esta dissertação tem por objetivo desenvolver uma análise sobre as traduções, para o português brasileiro, dos contos “*The signalman*” e “*Four ghost stories*”, do autor inglês Charles Dickens. Durante consulta aos estudos brasileiros que abordam a literatura dickensiana, foi possível observar que predomina o interesse sobre os romances do autor. Acerca de estudos sobre as traduções das narrativas curtas, principalmente as pertencentes ao gênero da Literatura Fantástica, verificou-se que a mais analisada é *Um Cântico de Natal*, publicada em 1843, sendo este um dos cinco livros de natal do autor.

Nos trabalhos localizados em bases de dados acadêmicas, Portal de periódicos da Capes e Google Scholar, percebe-se que foram desenvolvidas análises de traduções publicadas desses romances, muitas das quais em formato de adaptações para o público infante-juvenil. Ademais, não foi encontrada nenhuma pesquisa que apresente dados de quais narrativas curtas de Charles Dickens foram inseridas no sistema literário brasileiro. Por isso, não é possível afirmar se todas as narrativas do autor receberam uma tradução para a língua portuguesa no Brasil.

Portanto, com o intuito de contribuir para a área de pesquisa brasileira dos Estudos da Tradução, este trabalho derivou dos questionamentos acerca de escolhas tradutórias da prosa de Dickens, em especial, de sua prosa curta ficcional. Indagou-se se o conto “O sinaleiro” apresentaria tradução brasileira passível de identificação

das escolhas do tradutor enquanto preserva-se a atmosfera construída no texto-fonte, visto que essa obra é considerada o conto mais representativo do gênero fantástico em Dickens. Outra motivação para esta pesquisa é oriunda do desejo de valorizar a atividade tradutória, de forma que realizar uma tradução de uma narrativa curta do gênero fantástico de Charles Dickens aparenta ser de relevância para a área de pesquisa dos Estudos da Tradução. Portanto, aventou-se buscar o ineditismo de um conto que ainda não teria sido traduzido para o português brasileiro, “*The four ghost stories*”, e elaborar um projeto tradutório e aplicá-lo.

Em vista disso, o tema desta investigação foi escolhido devido à escassez de estudos que abordem a análise da tradução para o português brasileiro do conto “O sinaleiro”. Durante a revisão de literatura, encontrou-se apenas um trabalho de conclusão de curso, o qual explora o conto sob a perspectiva psicanalítica, intitulado *Ghost story na literatura vitoriana: a presença do estranho no conto fantástico e a relação do duplo nos personagens de Charles Dickens em “The Signalman”* (2017), de Denilson Amancio Ferreira e Maria Luisa Mackowiak, do curso de Licenciatura em Letras da Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Campus Pato Branco.

Percebe-se, assim, após esses questionamentos iniciais e verificação do estado da arte sobre a temática, que este estudo se justifica por apresentar o potencial de contribuir para o campo dos Estudos da Tradução. Isso ocorre na medida em que o presente trabalho abarca o estudo de traduções de contos de Charles Dickens para o português brasileiro, já inseridas nesse sistema literário pela publicação em coletâneas de contos fantásticos, e identifica-se o potencial de preenchimento de uma lacuna de conhecimento, por meio de um projeto de tradução. Assim, obtém-se um meio de divulgação dos contos do autor, contribuindo para a recontextualização e a atualização da literatura dickensiana no polissistema brasileiro.

A literatura do gênero fantástico foi selecionada devido a sua atratividade, pois os elementos sobrenaturais podem captar, com facilidade, a atenção do leitor. Além disso, Dickens insere, em suas narrativas, críticas à sociedade vitoriana e às consequências da Revolução Industrial, apresentando fatos históricos da cultura britânica vitoriana. De certa forma, acredita-se que isso possa instigar o leitor brasileiro a conhecer e refletir sobre a sua própria realidade, em comparação aos fatos apresentados nas narrativas do autor.

Desse modo, tem-se por objetivo geral analisar a tradução dos contos “O sinaleiro” e “Quatro histórias de fantasmas” de Charles Dickens inseridos no sistema

literário brasileiro, a fim de verificar a tradução dos elementos da estética literária do Realismo e do gênero Fantástico. Para contemplá-lo, tem-se por objetivos específicos: a) analisar o conto “O sinaleiro” sob a perspectiva da toponálise, a fim de verificar a concepção do espaço na construção da narrativa fantástica; b) identificar os contos inéditos de Dickens no português brasileiro e, por meio de mapeamento construído, verificar os contos sem tradução para o português brasileiro; c) desenvolver uma análise descritiva da tradução para o português brasileiro do conto “O sinaleiro”, realizada pelo escritor brasileiro Ricardo Lísias e publicada em 2004 pela editora Companhia das Letras no livro *Contos Fantásticos do Século XIX*, a fim de identificar como ocorre a transferência dos itens lexicais que produzem o efeito do fantástico na narrativa; d) elaborar um projeto tradutório e aplicá-lo na narrativa curta “*Four ghost stories*”, analisando-se as escolhas adotadas na tradução para o português brasileiro, os elementos da concepção do espaço e a inserção do sobrenatural.

Para a efetiva construção desta pesquisa fez-se necessário, primeiramente, apresentar o aporte teórico da literatura fantástica e da toponálise¹, e analisar a concepção do espaço na narrativa “O sinaleiro”. Posteriormente, verificar os contos que já possuem tradução para o português e construir um mapeamento dos textos em prosa curta ficcional de Dickens. A etapa seguinte volta-se à análise descritiva da tradução de “O sinaleiro”, para observar as escolhas tradutórias. A quarta etapa se dá a partir da elaboração de um projeto tradutório e da tradução do conto “*Four ghost stories*”.

As quatro etapas desta dissertação apresentam um estudo que abrange diversos aspectos sobre a produção de contos do autor inglês, composto de uma progressão na análise de dados até atingir o objetivo final e do desenvolvimento da tradução de um conto ainda inédito no português brasileiro.

Com o aporte teórico dos Estudos Descritivos da Tradução, reformulados por Itamar Even-Zohar (1990) e Gideon Toury (2012), empreende-se análise descritiva dos elementos fantásticos presentes na tradução de Lísias. O conto “O sinaleiro” foi uma das últimas produções de Charles Dickens, falecido em 1870, e a escolha da tradução deu-se pela possibilidade da realização de uma entrevista com o tradutor, a fim de compreender e obter maiores subsídios a respeito do projeto tradutório.

¹ Seguindo os teóricos Bachelard (1978) e Borges Filho (2007), compreende-se por toponálise a teoria que embasa o estudo do espaço e de sua poética na obra literária.

A análise das duas traduções não pretende focar ou aplicar um conceito de fidelidade, mas observar e procurar compreender os possíveis motivos das escolhas lexicais e estilísticas empregadas. Uma característica fundamental da perspectiva teórica descritivista consiste na identificação dos elementos culturais, tanto do sistema de produção, quanto no sistema de recepção da tradução, recebendo esse último com maior ênfase.

A elaboração do projeto tradutório é realizada a partir dos pressupostos teóricos de estrangeirização e domesticação apresentados por Lawrence Venuti (2002), optando-se pela preservação dos elementos culturais, marcas da escrita do autor e dos elementos fantásticos. A importância de sua configuração consiste em transmitir, ao máximo possível, a estilística dickensiana, para oportunizar ao leitor da tradução conhecimento sobre o estilo do autor e a interpretação da narrativa. Como afirma Galindo (2018, n.p.) “O tradutor precisa, primeiro, perceber esses jogos, anotar esses pontos-chave e, segundo, ser capaz de reproduzi-los, mantendo os efeitos e, se possível, o mesmo grau de delicadeza, de sutileza.”, buscando assim, preservar o encadeamento de ideias e elementos semânticos do texto-fonte.

Com o aporte teórico dos Estudos Descritivos da Tradução, além dos teóricos já citados, utilizam-se Lawrence Venuti (2002), André Lefevere (2007) e os elementos do mecenato e da reescritura, Rafael Lanzetti et al. (2009), Susan Bassnet (2005). Para contextualização do período de produção e crítica literária sobre Charles Dickens utilizam-se os autores André Maurois (1963), Oscar Mendes (1983) e Jorge Luis Borges (2002).

Como suporte da análise dos elementos fantásticos tem-se os autores Tzvetan Todorov (2003) e (2006), Remo Ceserani (2006), Howard Phillip Lovecraft (1987), David Roas (2014). Para compreender a construção do gótico na literatura utilizam-se os autores Fred Botting (1966), Edgar Allan Poe (1999), Maurício Menon (2007), (2011) e (2013). Além disso, as ferramentas de pesquisa da Biblioteca Nacional, como a consulta ao Acervo Digital, auxiliarão na identificação das obras já traduzidas e publicadas no Brasil.

Em relação à organização estrutural, esta pesquisa é composta por esta Introdução, por quatro capítulos e Considerações Finais. Apresenta-se, no capítulo denominado “Apontamentos sobre a Literatura Fantástica”, a origem do fantástico e do gótico, focando no fantástico a partir das obras literárias de Charles Dickens,

ressaltando a relevância da construção do espaço na criação do efeito fantástico na literatura, a partir de uma breve análise do conto “O sinaleiro”.

No capítulo seguinte, nomeado “Estudos da tradução, da teoria à prática: os procedimentos de seleção, descrição e análise de uma obra traduzida”, abordam-se os principais pressupostos teóricos dos Estudos Descritivos da Tradução que embasam esta pesquisa. Dentre os conceitos adotados citam-se os polissistemas culturais, juntamente às normas descritivistas dos Estudos Descritivos da Tradução, os princípios de domesticação e estrangeirização. Ademais, na última seção do capítulo apresenta-se um breve mapeamento das obras, entre novelas e contos, de Charles Dickens que possuem traduções para o português brasileiro, apresentando as informações obtidas.

Em continuidade, no capítulo intitulado “A literatura fantástica e a cadeia de significantes em “O sinaleiro”, de Charles Dickens”, analisa-se a construção da cadeia de significantes, procedimentos de estudo de obras traduzidas, da tradução do conto “O sinaleiro”, buscando discutir as escolhas do tradutor, considerando a intencionalidade da tradução descrita a partir de uma entrevista realizada com Ricardo Lísias.

No último capítulo, nomeado “*Four ghost stories*” do inglês para o português brasileiro: elaboração e aplicação de um projeto tradutório”, apresenta-se o projeto tradutório e a tradução do conto. Nesse capítulo, da mesma forma, analisa-se a tradução desenvolvida, verificando o cumprimento dos objetivos do projeto tradutório, os desafios encontrados ao traduzir os itens lexicais, a fim de transferir a atmosfera fantástica criada pelo autor. Além disso, pretende-se identificar os elementos da concepção do espaço e a inserção do sobrenatural.

2 A LITERATURA FANTÁSTICA

Ao estudar a Literatura Fantástica, o pesquisador depara-se com a necessidade de, primeiramente, conceituar o que é o fantástico na literatura. Ao consultar o dicionário de termos literários percebe-se que não há uma definição única a respeito do fantástico, assim como não há regras detalhadas para construir uma narrativa fantástica. Entretanto, Moisés (2013) apresenta as definições de Vax (1960), Caillois (1966), Todorov (1977) e Bessière (1974), destacando que todas as conceitualizações são complexas e pode haver discordâncias ao analisar o Fantástico, pois cada uma estabelece determinados princípios de criação do gênero.

Tomando o conceito atribuído por Todorov, sendo este o mais recente dos que foram apresentados no dicionário, considera-se por pressuposto inicial que o fantástico é “[...] a hesitação experimentada por uma criatura que não conhece senão as leis naturais, perante um acontecimento com a aparência de sobrenatural” (TODOROV, 1977, p. 26 apud MOISÉS, 2013, p.188). De modo geral, pode-se considerar que o fantástico na literatura é composto por elementos que envolvem o imaginário e para construí-lo é necessário, além da imaginação, a realidade.

Para analisar o fantástico e a sua formulação é importante conhecer a sua origem. Neste capítulo, descreve-se a origem do fantástico, a estrutura e os elementos necessários para classificar uma obra no gênero fantástico. Em subcapítulos apresenta-se a produção literária de Charles Dickens nesse gênero, e uma breve análise da concepção do espaço na narrativa.

2.1 A origem do fantástico

Neste subcapítulo será apresentada a origem do fantástico na literatura e as primeiras definições do gênero, sob a perspectiva de teóricos como Howard Phillip Lovecraft (1987), Tzvetan Todorov (2003) e (2006), David Roas (2014) e Remo Ceserani (2006). Além disso, para a definição do gótico e dos elementos da composição da narrativa são utilizados Fred Botting (1996), Maurício Menon (2007) (2011) e (2013), e Edgar Allan Poe (1999).

O termo literatura fantástica, facilmente, remete a temas como horror, terror, fantasmas, sobrenatural, malignidade, medo do desconhecido. Na obra *O horror sobrenatural na literatura* Lovecraft (1987, p. 1) afirma que “o conto de horror é tão

velho quanto o pensamento e a linguagem do homem”, pois o horror gerado pelas histórias, sejam elas escritas ou orais, está atrelado a sentimentos e sensações primitivas do ser humano, como o medo. Ainda sobre o instinto humano refletido por esse sentimento, destaca-se que:

Baseado nesse instinto de conservação, pode-se observar que a relação do homem com o medo é, além de presente, bastante paradoxal: ao mesmo tempo em que se torna possível lidar com ele como um sentimento propulsor da prudência, como meio de contribuição para a preservação da espécie, também pode-se assimilá-lo em dimensões patológicas, levando ao aniquilamento e certos prazeres que a vida proporciona, quando não, em casos extremos, à supressão da própria vida. (MENON, 2007, p. 9).

As artes, mais especificamente a literatura, souberam aproveitar essa oportunidade derivada desse sentimento humano para criar um gênero literário, instigado e alicerçado pelo medo. As primeiras definições do gênero fantástico e o início de sua produção consciente deu-se no século XVIII, com a disseminação dos ideais iluministas. O Iluminismo, também conhecido como o Século das Luzes, foi um movimento cultural marcado fortemente pelo intelectualismo que se formava e ocorreu em países como a Inglaterra, França e Holanda, entre os séculos XVII e XVIII.

Os ideais iluministas criticavam diversos segmentos sociais, como a religião e a economia, e desafiaram diversas crenças religiosas, como o dualismo entre bem x mal. Com a racionalização do cotidiano, afirmando que os elementos reais eram os que poderiam ser confirmados por meio da ciência, questionaram os referenciais sobre o real e o sobrenatural.

Segundo Roas (2014), com a mudança de concepção da realidade ocorrida no século XVIII e, por meio da ciência, promove-se a indagação a respeito das crenças vividas. De certo modo, os iluministas incentivaram a sociedade a investigar e comprovar antes de acreditar. O autor destaca que, “Em simultâneo, no entanto, esse mesmo culto à razão deu liberdade ao irracional, ao aterrorizante: negando sua existência, tornou-se inofensivo, o que permitia ‘brincar literalmente com isso’” (p. 48). Diante da liberdade em utilizar esses elementos, sem acreditar em sua real existência e sem temer as consequências de evocá-los, os autores do gênero ultrapassaram os limites do imaginável, criando narrativas de terror/horror. Sobre o fantástico, para o autor:

[...] é preciso datar seu nascimento em meados do século XVIII, quando se deram condições adequadas para sugerir esse choque ameaçador entre o natural e o sobrenatural sobre o qual se sustenta o efeito do fantástico, dado que até nesse momento, falando em termos gerais, o sobrenatural pertencia ao horizonte de expectativas do leitor (ROAS, 2014, p. 47).

Sobre esse aspecto, Lovecraft (1987) afirma que “O impulso e a atmosfera são tão antigos quanto o homem, mas o típico conto de horror da literatura corrente é filho do século dezoito”. (p. 12). A primeira obra considerada do gênero fantástico, mais especificamente do gótico, é o romance *O Castelo de Otranto*, escrito por Horace Walpole em 1764. Sendo descrita por Lovecraft como uma história “enfadonha, bombástica e completamente despida do verdadeiro horror cósmico que constitui autêntica literatura” (p. 15), o autor considera:

O que acima de tudo ela fez foi criar um novo tipo de cenário, de personagens-títeres e de incidentes; o que, [...], estimulou o desenvolvimento de uma escola gótica imitativa que a seu turno veio a inspirar os verdadeiros criadores de terror cósmico – sendo que a linhagem dos autênticos artistas começou com Poe. (LOVECRAFT, 1987, p. 15).

Uma das obras de Poe que pode ser utilizada para exemplificar o que foi citado é o conto “A queda da casa de Usher”, publicado em 1839. O autor constrói uma narrativa cercada de suspense e terror em um ambiente gótico. O cenário da história é composto por elementos sombrios, o espaço central é a mansão dos Usher, descrita como melancólica e aterrorizante, cercada por um fosso, arbustos e troncos de árvores, evidenciando que está em ruínas, que não possui mais vida. Assim como a mansão, a família Usher também está em decadência, pois seus únicos herdeiros são dois irmãos que vivem isolados socialmente, além de estarem acometidos por alguma doença que os conduz à morte.

Assim como aplicado na obra de Poe, a construção do espaço é um elemento fundamental para a narrativa gótica. A caracterização do ambiente, normalmente constituído por mansões antigas com ar sombrio, deriva da origem do próprio estilo gótico, além disso:

O espaço constitui um dos elementos de maior significado na definição do gótico literário, pois é, a partir dele e nele, que se desenrolam as ações que compõem o enredo da maior parte das narrativas que correspondem a esse formato. Isso se dá, muito provavelmente, pelo fato de o termo gótico, historicamente, ter sido empregado como definição de um estilo ou de elementos arquitetônicos surgidos na Idade Média. (MENON, 2011, p. 146).

É importante destacar que antes de o gótico ser aplicado na literatura a sua classificação deu-se primeiramente pela arquitetura, segundo Menon (2007, p. 20) “Nas artes, o termo gótico passou a ser utilizado para definir o estilo arquitetônico medieval do século XII, que ocorreu paralelamente ao estilo românico”. Facilmente reconhecida por meio das catedrais francesas, a arte gótica tinha por “[...] concepção de ensino que permeia a arquitetura gótica era entendida pela população da época, que considerava as catedrais como uma enciclopédia do saber humano e divino.” (p. 21 – 22).

O autor ainda afirma que a arte visual aproximava as pessoas iletradas da religião, sendo o principal instrumento de doutrinação, contribuindo para a “expansão de um modo de expressão artística que atinge uma grande massa de indivíduos”. Com o passar do tempo, o gênero literário gótico formou-se e, embora inicialmente tenha sido caracterizado como “extravagante, de mal gosto, bárbaro” (MENON, 2007, p. 24), passou a ser reconhecido como uma estética:

No princípio, século XVIII, a essência da narrativa gótica era a chamada literatura do pesadelo, geralmente ambientada em castelos ou abadias, cujos labirintos eram o cenário ideal para as cenas de terror e crime nas quais, muitas vezes, intervêm forças sobrenaturais. Tal narrativa explorava os lances dramáticos, o ritmo acelerado de aventura e a rápida sucessão de acontecimentos surpreendentes, assustadores e emocionantes. (MENON, 2007, p. 24).

Dickens utilizou desses recursos em diversos contos, como em “A noiva do enforcado”², extraído do livro *A viagem preguiçosa de dois aprendizes vadios*³ (1857) em que o cenário é uma mansão, descrita como “genuína mansão antiga de estilo muito singular, repleta de esculturas também antigas, vigas, painéis e uma ampla escadaria, corredores, uma escada superior cortada por um curioso trabalho de entalhe em carvalho antigo ou mogno de Honduras.” (DICKENS, 2014, n. p.).

No conto, dois viajantes deparam-se com diversificadas intervenções estranhas à realidade, como quando entram na mansão e surge uma dúzia de anciãos, vestidos iguais, que logo desaparecem dos cômodos, sem deixarem vestígios. Ao iniciar a madrugada, os anciãos reapareciam em quantidade igual às badaladas do relógio, a uma hora da manhã surgiu um ancião e, ao ser indagado por um dos viajantes, começa a narrar a história sobre a noiva do enforcado.

² “The Hanged Man’s Bride”

³ *The lazy tour of two idle apprentices*

Ao final do conto não se pode garantir que são acontecimentos causados por elementos sobrenaturais, gerando no leitor o que pode ser classificado como hesitação. Segundo Todorov (2003) há definições de categorização de obras produzidas sob o gênero fantástico, as quais transitam entre o fantástico puro, o maravilhoso e o estranho. “Existe uma outra variedade do fantástico onde a hesitação se situa entre o real e o imaginário” (TODOROV, 2006, p. 152), denominado de fantástico maravilhoso. Para o autor, “O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que não conhece as leis naturais, diante de um acontecimento aparentemente sobrenatural.” (p. 148), ou seja, é por meio da hesitação do leitor e do personagem que se constrói a literatura fantástica. A hesitação ocorre quando o personagem põe em dúvida se o que está vivenciando faz parte da esfera do mundo natural ou do sobrenatural, como é possível observar em “O sinaleiro”:

Eu me desculpei, e ele, bem devagar, acrescentou estas palavras segurando o meu braço:
- Seis horas depois da aparição, um acidente memorável aconteceu nesta linha e, dez horas depois, os mortos e feridos foram trazidos do interior do túnel até o exato ponto onde o vulto havia aparecido.
Um arrepio desagradável tomou conta de mim, mas fiz o possível para afastá-lo. Não se podia negar, respondi, que aquilo era uma notável coincidência [...] (DICKENS, 2017, p. 16).

No conto, o narrador personagem hesita em acreditar no que o sinaleiro conta acerca das aparições, e busca afastar-se da suposta presença de elementos sobrenaturais por meio de explicações médicas e racionais, mas não opta em considerar se o que ocorreu foi ou não real. Nesse sentido, Todorov (2006) afirma que o fantástico “[...] dura apenas o tempo de uma hesitação: hesitação comum ao leitor e à personagem, que devem decidir se aquilo que percebem se deve ou não à “realidade”, tal qual ela existe para a opinião comum.” (TODOROV, 2006, p. 153). Portanto, a partir dos exemplos citados pode reiterar-se que Dickens se utiliza da atmosfera fantástica para criar obras de prosa curta ficcional.

Em suas narrativas, produzidas sob diferentes estéticas, Dickens tece críticas à sociedade de sua época. Nos contos fantásticos, muitos deles com características góticas, o autor utiliza os elementos sobrenaturais para denunciar e levar à reflexão sobre as consequências da Revolução Industrial. As histórias descrevem, dentre os temas, como o crescimento acelerado e sem planejamento dos centros urbanos desfavoreceu o proletariado, induzindo as pessoas a irem em busca de trabalhos nas

fábricas, o que fomentou a desigualdade social. Sobre isso vale observar que, a produção da literatura fantástica, além de inserir elementos sobrenaturais com o intuito de entreter o leitor, foi utilizada para levantar questões sociais relacionadas às revoluções, em defesa dos que foram prejudicados:

Os textos góticos, no entanto, parecem entrar na contramão do romance de costumes devido ao caráter transgressor que irão assumir no decorrer de sua evolução, embora muitos deles ainda tenham certo tom moralista. A princípio, tais textos, mais especificamente as narrativas, respondem aos ideais da Revolução Francesa, da Revolução Industrial e do emergir das massas na Europa, ao fazerem apologia contrária à tirania exercida por nobres [...] (MENON, 2007, p. 23).

Além disso, o autor abordou, em suas narrativas, temas considerados impróprios e delicados para discussão, como a loucura em “Manuscrito de um louco”⁴, o alcoolismo em “Os duendes que sequestraram um coveiro”⁵ e a avareza em *Um Cântico de Natal*⁶, dentre outros.

Em *O horror sobrenatural na literatura* Lovecraft (1987) escreve sobre a origem do gótico, assim como monta uma linha de evolução e transformação do gótico, citando diversos autores, dentre eles, destaca-se a breve explanação que faz sobre Charles Dickens e “O sinaleiro”:

Dickens comparece com fragmentos fantásticos ocasionais como *O Sinaleiro*, um conto com premonição horripilante conformado a um padrão muito comum e tocado de uma verossimilhança que tanto o liga à incipiente escola psicológica quanto à agonizante escola gótica. (LOVECRAFT, 1987, p. 34).

É necessário observar que, assim como Dickens desenvolveu suas obras inspiradas em experiências humanas, de modo geral, o Fantástico também utilizou da literatura para explorar o interior do indivíduo, expressando os sentimentos, inquietações e crenças. No próximo subcapítulo será apresentada a literatura do gênero fantástico produzida por Charles Dickens, destacando as convenções estéticas do gênero por meio da análise da concepção do espaço do conto “O sinaleiro”.

⁴ “A Mandman’s Manuscript” (1837).

⁵ “The story of the goblins who stole a sexton” (1836).

⁶ *A Christmas Carol* (1843).

2.2 O fantástico na obra de Charles Dickens

Assim como já mencionado, Charles Dickens foi o autor mais popular da Era Vitoriana, seu estilo literário é diversificado e em gêneros e estéticas literárias variadas, como o Fantástico e o Realismo, conquistando um grande público leitor. Utilizou de experiências vividas para compor sua prosa ficcional, criando narrativas longas e curtas, como em seus romances e contos, respectivamente.

Segundo Maggio (2015, p. 7), durante a sua vida, Dickens publicou 7 coletâneas de contos e 38 contos de modo avulso. Grande parte dessas narrativas podem ser classificadas como pertencentes ao gênero da Literatura Fantástica, observando que nelas o autor insere elementos e narra acontecimentos sobrenaturais para criticar algum aspecto da sociedade inglesa, como na novela *A Christmas Carol* de 1843, cujos fantasmas surgem na véspera de Natal para ativar a consciência de Ebenezer Scrooge e fazê-lo mudar suas atitudes. A fim de apresentar a produção dickensiana pelo gênero fantástico, na próxima seção aborda-se a construção do fantástico na prosa curta ficcional de Charles Dickens.

2.2.1 A construção do fantástico na literatura dickensiana

Como já citado, a construção do fantástico na literatura se dá por meio da ruptura da realidade, mediante a inserção de elementos sobrenaturais. Para produzir uma obra literária sob o gênero fantástico, é necessário que o autor se utilize de certos recursos para que desperte determinados sentimentos e sensações, a fim de criar o efeito de dúvida no leitor. Lovecraft (1987, p. 5) afirma que um dos elementos essenciais da narrativa fantástica é a atmosfera e “o critério final de autenticidade não é o recorte de uma trama e sim a criação de uma determinada sensação”.

O medo é considerado a pulsão geradora do fantástico e, segundo Lovecraft, é um dos sentimentos mais antigos e mais fortes, destacando o temor pelo desconhecido. Para o autor, isso sempre existiu e sempre existirá, assim como a literatura de horror:

Sempre existiu e sempre existirá; e não se pode citar melhor prova do seu vigor tenaz o impulso que de quando em quando leva autores de tendências totalmente opostas a ensaiá-la em contos isolados, como se para aliviar suas mentes de certas formas fantasmais que de outro modo os obcecariam.

Assim, Dickens escreveu diversas narrativas de pavor; (LOVECRAFT, 1987, p. 4).

Dentre a sua produção literária, pode-se citar *Oliver Twist* de 1838, romance histórico que narra as consequências da Revolução Industrial sob a perspectiva de uma criança; *David Copperfield* de 1850, romance de formação ou *bildungsroman*, considerado uma obra autobiográfica, pois retrata em seus capítulos experiências vividas pelo autor, como o período de sua infância que trabalhou em fábricas para auxiliar na renda familiar, quando o pai estava preso por inadimplência. Em ambos os romances não se apresentam aspectos do fantástico, visto que o autor trabalha com elementos da estética realista. Para Botting (1996):

[...] muitos dos escritores de histórias de fantasmas gastavam mais tempo escrevendo romances ao longo de linhas realistas, convencionais. Em “O sinaleiro” (1866), Dickens produziu uma história de fantasmas em um lugar, descrevendo a estranha recorrência de um evento trágico no mesmo lugar anos depois. (p. 83 – tradução nossa)⁷.

Uma das principais obras em que Dickens insere o sobrenatural é a narrativa, categorizada como novela, *A Christmas Carol*. Já traduzida para o português brasileiro, dentre tantos títulos, como *Um cântico de Natal*, *Uma canção de Natal*, *Um conto de Natal* ou *Um hino de Natal*, é a obra de Dickens mais traduzida e adaptada no sistema literário brasileiro. Ademais, destaca-se que:

Enquanto sugestões de histórias de fantasmas aparecem nos romances de Dickens ao longo de sua carreira, como no encontro de Pip com Magwitch no cemitério, o número de histórias de fantasmas individuais que Dickens escreveu é pequeno. Destas, [...] o conto especialmente hábil chamado ‘O Signalman’ (‘Mugby Junction’, 1866) realmente desperta um arrepio na coluna do leitor, evocando a sensação de ambiguidade entre o possível e o impossível, muitas vezes visto como uma característica distintiva da literatura fantasmagórica. (SCHLICHE, 2011, p. 256 – tradução nossa)⁸.

Em relação à sensação que deve ser proporcionada pelo fantástico na literatura, o autor ainda destaca que “O único teste para o verdadeiro horror é

⁷ [...] many of the writers of ghost stories spent more time writing novels along conventional realist lines. In ‘The Signalman’ (1866), Dickens produced a ghost story of place describing the uncanny recurrence of a tragic event in the same location years later. (BOTTING, 1996, p. 83).

⁸ While suggestions of ghost stories appear in Dickens’s novels throughout his career, as in Pip’s encounter with Magwitch in the graveyard, the number individual ghost stories that Dickens wrote is small. Of these, [...] the especially skilfull tale called ‘The Signalman’ (‘Mugby Junction’, 1866) genuinely arouse a chill along a reader’s spine, evoking the sense of ambiguity between the possible and the impossible often seen as a distinguishing characteristic of ghostly literature. (SCHLICHE, 2011, p. 256).

simplesmente este: se suscita ou não no leitor um sentimento de profunda apreensão, e de contato com esferas diferentes e forças desconhecidas” (LOVECRAFT, 1987, p. 5). Nesse mesmo sentido, segundo Roas (2014) é o medo que proporciona a distinção entre a literatura fantástica e a literatura maravilhosa:

[...] o conto maravilhoso tem sempre um final feliz (o bem se impõe sobre o mal); o conto fantástico, por sua vez, 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)

Como ocorre em diversas obras de Dickens, o medo da morte é um dos elementos que estruturam a narrativa fantástica. A morte é vista como punição de um crime cometido, configurando a consequência de uma atitude inexplicável aos olhos das convenções sociais. Por exemplo se tem a história “A noiva do enforcado” (2014), na qual a morte é posta como uma punição pelos pecados cometidos por um dos personagens que, ao tentar apoderar-se da herança de sua enteada, casa-se com ela e depois a mata, a fim de ser seu único herdeiro.

No conto “O sinaleiro” a morte não é exposta como punição, pois não há nenhum indício de crime, ou ação considerada inadequada segundo as convenções sociais, que o personagem protagonista possa ter cometido. Entretanto, é por meio da morte que se realiza a abordagem da premonição, porquanto o sinaleiro apresenta pressentimentos sobre fatos que podem vir a ocorrer, proporcionando uma inquietação em relação aos acontecimentos serem ou não reais.

Conforme Roas (2014, p. 89) “[...] o fantástico se define e se distingue por propor um conflito entre o real e o impossível.”, como se pode observar no conto de Dickens, um dos primeiros indícios de que algo sobrenatural poderia existir ocorre no início da narrativa. Quando o narrador personagem, não nomeado, chega ao local onde o sinaleiro estava, observa que “[...] chegando mais perto dele, percebi que era um homem moreno e pálido, com uma barba escura e sobranceiras muito pesadas.” (DICKENS, 2017, p. 8)⁹.

A princípio, essa caracterização pode ser interpretada como uma consequência de onde reside, pois quando o narrador descreve o local afirma que são

⁹ Para as citações do conto “O sinaleiro” optou-se pela tradução de Adriana Scolari Costa, pois a estrutura escolhida pela tradutora aproxima-se do texto-fonte, facilitando a demonstração da estilística do autor. Assim como, em um capítulo posterior, a tradução realizada por Ricardo Lísias será analisada sob a perspectiva dos Estudos Descritivos da Tradução.

alguns poucos raios de sol que o atingem, por isso sua palidez. É importante destacar que, conforme Ceserani (2006, p. 69), “É freqüente no fantástico a utilização daqueles procedimentos narrativos da enunciação, em particular a narração em primeira pessoa, [...]”, conseqüentemente, todo o conto é apresentado sob a perspectiva do narrador personagem, cabendo ao leitor acreditar ou não na visão do narrador.

Após uma descrição do lugar, o narrador faz uma segunda observação a respeito do outro personagem, “Um pensamento monstruoso veio à minha mente enquanto eu examinava o olhar fixo e o rosto saturnino, de que ele era um espírito e não um homem.” (DICKENS, 2017, p. 9 - 10). A adjetivação de “rosto saturnino”, além de caracterizar como “triste” e “sombrio”, pode relacionar-se ao trabalho que exerce, pois está em constante contato com a linha do trem e com substâncias tóxicas, como o chumbo

Ademais, em contradição à primeira descrição citada, o narrador afirma que “ele era um espírito e não um homem”. Nesse ponto inicia, sob a perspectiva do narrador, uma sucessão de contrastes sobre o que é real ou não, chegando a buscar uma explicação racional aceitável ao mundo real o narrador afirma “Eu tenho especulado, desde então, se poderia ter havido um distúrbio infeccioso na sua mente”. (DICKENS, 2017, p. 10). Outro momento em que o narrador coloca à prova a concepção dos dois mundos ocorre quando:

Numa palavra, eu poderia indicar esse homem como um dos mais capacitados para aquele cargo, exceto pela circunstância de que, enquanto falava comigo, por duas vezes calou-se, pálido, virou o rosto na direção pequena campainha quando esta *não* havia tocado, abriu a porta da cabana (que permanecia fechada para não deixar entrar a umidade insalubre) e olhou na direção da luz vermelha perto da boca do túnel. Em ambas as ocasiões, ele retornou para o fogareiro com um ar inexplicável, no qual eu havia reparado, mas sem conseguir definir naquele momento em que estávamos tão distantes. (DICKENS, 2017, p.12)

Primeiramente o narrador demonstra confiança sobre o sinaleiro, adquirida durante uma conversa entre os dois personagens. Porém, essa credibilidade é rompida quando o sinaleiro reage à campainha, quando não há indicação de que alguém tenha requisitado a sua atenção e serviço por meio do toque do objeto.

No conto, não há informações explícitas a respeito da identidade do visitante, entretanto, há indícios de que seria o responsável por verificar a sanidade mental do sinaleiro “Incapaz de dominar o sentimento de que poderia cometer uma injustiça se comunicassem para os seus superiores da companhia o que ele havia me relatado,

[...].” (DICKENS, 2017, p. 22). Podendo ser ele um médico contratado pela empresa responsável pela linha do trem, inicia seu diagnóstico afirmando que o homem que encontrará demonstrou equilíbrio, até reagir de modo estranho durante a conversa.

Além disso, o texto indica um distanciamento, não espacial, mas mental entre eles. Os dois personagens estavam no mesmo lugar, dentro de uma pequena cabana, nas duas vezes que o sinaleiro interrompeu a conversa para ir até a porta e responder ao chamado que só ele havia detectado. “Em ambas as ocasiões, ele retornou para o fogareiro com um ar inexplicável, no qual eu havia reparado, mas sem conseguir definir naquele momento em que estávamos tão distantes.” (DICKENS, 2017, p.12).

É importante destacar que na cabana onde estavam não havia espaço físico suficiente para haver uma grande distância entre os dois personagens. Entretanto, o narrador afirma que estava distante do sinaleiro, e que não conseguiu identificar o que havia de estranho, gerando um clima de incertezas sobre a sanidade mental do sinaleiro.

O clima de suspense é nutrido pelo sinaleiro, quando, ao ser indagado se havia algum problema, diz “[...] estou transtornado, senhor, eu estou transtornado.” (DICKENS, 2017, p. 13). O adjetivo ‘transtornado’ pode indicar que já ocorreu algum acontecimento, na linha do trem, que perturbou o sinaleiro, propulsionando a inserção do sobrenatural.

Essa hipótese se concretiza a partir do diálogo de despedida entre os personagens. Após combinar que viria no dia seguinte, o visitante está se preparando para retirar-se, quando o sinaleiro pede para que quando chegar na linha do trem, não o chame, apenas se dirija à cabine. O sinaleiro também pergunta por qual motivo, ao estar ali pela primeira vez, o visitante gritou as palavras: “- olá, aí embaixo!”. E indaga, “- O senhor não teve a sensação de que elas lhe foram transmitidas de alguma maneira sobrenatural?”. (DICKENS, 2017, p. 13 - 14). No conto, as palavras do sinaleiro demonstram que ele já as havia escutado, entretanto não havia compreendido com clareza o que poderiam representar.

Podemos afirmar, portanto, que a literatura fantástica oferece sempre uma temática tendente a contradizer nossa concepção do real. Por mais que saibamos quanto são fictícios os fatos narrados, o leitor deve contrastá-los com sua ideia do real para avaliar na medida justa o que acontece na história narrada e, sobretudo, para compreender o que se pretende com a narração de tal história (alterar nossa noção do real). (ROAS, 2014, p. 111).

Considerando o destacado por Roas (2014), o leitor precisa compreender o que se pretende com a narração de tal história, interpretando os significados de cada elemento inserido na narrativa. Observando uma característica literária de Dickens, de tematizar os problemas sociais e apresentar as consequências das mudanças industriais, é possível interpretar a abordagem dessa temática como um modo de criticar a sociedade e as consequências da Revolução Industrial. O título do conto já aborda a revolução, pois "*The signalman*" ou "O sinaleiro" é o responsável por sinalizar, para os condutores do transporte ferroviário, as condições dos trilhos do trem. O trem é o meio de transporte mais utilizado durante a Revolução Industrial, pois, percorrendo longas distâncias, permitia a condução de materiais e produtos das fábricas de uma região para outra.

No texto, o autor insere indícios da Revolução Industrial quando descreve a paisagem com a qual o narrador se depara ao chegar à ferrovia. Do alto de um morro, o narrador avista o sinaleiro, chama-o, pedindo a indicação de como poderia ir até ele, e então:

Ele olhou para mim sem responder e eu o olhei sem pressioná-lo logo com a repetição da minha pergunta inútil. Naquele momento, uma tênue vibração surgiu na terra e no ar, transformam-se rápido numa trepidação violenta e numa agitação próxima, que me fez recuar, como se tivesse força para me arrastar para baixo. Quando a fumaça desse rápido trem passou por mim e foi sumindo na paisagem, numa fumaça que chegara à altura da minha cabeça, olhei para baixo de novo e o vi enrolando a bandeirola que havia desfraldado enquanto o trem estava passando. (DICKENS, 2017, p. 7-8).

Na descrição do ocorrido, o narrador detalha como foi a sua percepção quando o trem se aproximou. Constitui-se, a partir do trecho citado e da estética do autor, uma hipótese de que a perspectiva do narrador poderá ser também a percepção da população em relação à Revolução Industrial, como a sua implantação atingiu a população, independentemente da classe ou posição social. No caso da narrativa, o sinaleiro sofreu o isolamento físico, necessário para a execução de suas atividades, sendo o telégrafo a sua única forma de comunicação com o meio exterior àquele que vivia. Nesse sentido, observa-se que:

A situação difícil do sinaleiro está inextricavelmente ligada às condições em que ele trabalha. Neste posto solitário, o contato com o mundo exterior se dá por meio tecnológico que substitui a comunicação espacial à distância pelo imediatismo da presença humana. Sua ocupação, além disso, exige uma quantidade desproporcional de esforço mental ao físico, sua única

responsabilidade consiste na exatidão e vigilância, não aliviada por qualquer interação social. (HENSON, 2004, p. 59 – tradução nossa)¹⁰.

Assim como o avanço tecnológico contribuiu para o isolamento do sinaleiro na narrativa, esse modo de viver mecanizado tornou-se realidade à população vitoriana. De toda forma, a industrialização modificou a vida de todos, e favoreceu economicamente uma parte da população, enquanto prejudicou as relações pessoais entre os membros da sociedade. A partir do conto é possível considerar que, diante das mudanças sociais ocasionadas pela revolução, era frequente pessoas ocuparem cargos que não condiziam com habilidades que possuíam, devido a necessidades econômicas. Como observa-se no excerto a seguir:

Vendo-me confiante de que ele iria perdoar meu comentário sobre sua boa escolaridade e (eu esperava dizer isso sem ofensa) talvez um nível de instrução superior ao seu cargo, ele observou que exemplos de uma leve incongruência nesse sentido não faltavam nas grandes populações masculinas; que ele tinha escutado que era assim nas fábricas, na polícia, até mesmo no último recurso desesperado, o exército; e que ele sabia que era assim, mais ou menos, em qualquer grupo de funcionários de uma grande estrada de ferro. Ele tinha sido, quando jovem (se é que eu podia acreditar nisso, sentado naquela cabana – ele mal podia), um estudante de filosofia natural e tinha frequentado aulas; porém ele fizera bobagens, não aproveitara as oportunidades, decaíra; e nunca mais se levantou. (DICKENS, 2017, p. 11-12).

A construção da narrativa permite verificar que, além da industrialização e de suas consequências, o autor demonstra a diferença de posições que os personagens ocupam na sociedade, por meio do espaço criado na obra. Durante o conto Dickens realiza diversas observações a respeito da realidade do sinaleiro, justificando sempre que a sua atual situação social, mental e física, é consequência do local onde vive. Esse ponto de análise está interligado com a concepção do espaço da narrativa. Para explorar esse aspecto com maior propriedade, o próximo subcapítulo dedica-se à verificação da construção do espaço em “O sinaleiro”.

¹⁰ The signalman's predicament is inextricably linked to the conditions in which he works. In this solitary post, contact with the outside world takes place via a technological medium which substitutes mediates, spatially distant communication for the immediacy of human presence. His occupation, moreover, demands a disproportionate amount of mental to physical endeavour, his sole responsibility consisting of exactness and watchfulness, unrelieved by any social interaction. (HENSON, 2004, p. 59).

2.2.2 A concepção do espaço na construção da narrativa fantástica

Neste subcapítulo será desenvolvida uma breve análise da composição do espaço no conto “O sinaleiro”, a fim de compreender a sua relevância para a criação da atmosfera natural e sobrenatural na narrativa. Para tanto, utiliza-se por aporte teórico os autores Lins (1976), Bachelard (1978), Borges Filho (2007) e Menon (2007). Como já citado, o conto inicia com o narrador no alto do morro e, ao olhar para baixo, tenta comunicar-se com o sinaleiro que está na linha do trem.

Em “O sinaleiro” Dickens utilizou da construção do espaço para atingir um ambiente próprio do gênero fantástico, por meio de elementos que despertam sensações e sentimentos aos leitores, principalmente voltados ao medo. Assim criou a oportunidade de inserir, por um viés realista, a sua crítica à Revolução Industrial e às suas consequências, evidenciando o isolamento e as desigualdades sociais. Tais apontamentos poderão ser analisados, brevemente, no desenvolvimento deste subcapítulo.

No conto, ao escrever “Depois de olhar a linha do trem, ele se virou novamente e, erguendo os olhos, enxergou meu vulto bem acima dele.” (DICKENS, 2017, p. 7), o autor expressa muito mais do que uma simples descrição sobre o local da narrativa e de exercer a função de localizar o leitor sobre área geográfica. O espaço de uma narrativa constitui-se de elementos, como a linha do trem e a noite, que contribuem para a construção do enredo, juntamente aos personagens e a descrição do que observam, como a figura do vulto, cria-se a atmosfera almejada.

Primeiramente, observa-se a teoria de análise do espaço na narrativa. Esse estudo teórico é nomeado de topoanálise. Segundo Oziris Borges Filho:

Apesar de aceitarmos a sugestão de Bachelard em relação à terminologia, divergimos do pensador francês em relação à definição. Por topoanálise, entendemos mais do que o “estudo psicológico”, pois a topoanálise abarca também todas as outras abordagens sobre o espaço. Assim, inferências sociológicas, filosóficas, estruturais, etc., fazem parte de uma interpretação do espaço na obra literária. Ela também não se restringe à análise da vida íntima, mas abrange também a vida social e todas as relações do espaço com a personagem seja no âmbito cultural ou natural. (2007, p. 33)

Assim como Borges Filho (2007) indica, é por meio da topoanálise que podem ser observadas a vida social e todas as relações do espaço com a personagem. Por isso, não basta apenas analisar os diálogos e ações das personagens, torna-se

essencial, para uma compreensão mais aprofundada, voltar-se para a análise, ainda que breve, do espaço e de sua função na narrativa.

A respeito da função que o espaço desempenha, Borges Filho (2007, p. 35), elenca algumas possibilidades, dentre elas caracterizar as personagens, apresentando ao leitor o contexto socioeconômico e psicológico em que estão, e propiciar as suas ações. O espaço do conto é uma linha de trem avistada, pela perspectiva do narrador, do “topo do abrupto corte no morro” (DICKENS, 2017, p. 7), sendo que para chegar até o posto do sinaleiro foi necessário passar por um “caminho tosco descendo em zigue-zague” (DICKENS, 2017, p. 8). Ao descrever o que o narrador vê, o autor utiliza do lugar para caracterizar a condição atual do personagem sinaleiro, como é possível observar no trecho a seguir:

Seu posto era o lugar mais solitário e sombrio que eu já havia visto. Em ambos os lados, havia uma parede de umidade gotejante da rocha recortada, que eliminava toda e qualquer vista, exceto uma faixa do céu. O panorama, numa direção, era apenas um prolongamento torto desse grande calabouço; o panorama mais curto, na outra direção, terminava numa melancólica luz vermelha e na entrada ainda mais melancólica de um túnel escuro, em cuja arquitetura pesada havia um ar cruel, deprimente e ameaçador. Tão pouco o sol penetrava naquele lugar que o cheiro era de terra e de morte; e tanto vento frio soprava por ali que me deixou arrepiado, como se eu tivesse deixado o mundo natural. (DICKENS, 2017, p. 8 - 9)

É possível identificar que o sinaleiro é um personagem que vive uma segregação social, expresso por meio do isolamento físico, pois o seu posto “era o lugar mais solitário e sombrio”. O ambiente em que está é sombrio, cercado por duas paredes de rochas que não permitiam “qualquer vista, exceto uma faixa do céu”, e ao ser adjetivado como “calabouço” transmite a ideia de que o personagem se encontra preso nesse exílio, não só fisicamente, mas também psicológica e socialmente.

Na ficção gótica do século XVIII era comum os espaços de fuga restringirem-se aos subterrâneos dos castelos, das abadias ou no meio da própria natureza. À medida que avança o século XIX essa espécie de ficção perde seu estofo tradicional e vários de seus elementos sofrem transformações. O espaço subterrâneo do castelo sede lugar às ruas das cidades, com seus becos, seus lampiões, suas ruas labirínticas. Os terrores e perigos não se ocultam mais num lugar fechado, eles adentram o espaço público. (MENON, 2011, p. 154).

Como citado, o espaço da ficção gótica produzida no século XIX sofreu algumas mudanças em relação ao produzido anteriormente, visto que o cenário se

volta para as ruas e lugares abertos. Diante dessas características, pode-se dizer que o conto “O sinaleiro” possui, na construção do seu espaço, elementos góticos voltando-se para o cenário industrial, abordando os perigos existentes nas linhas de trem, demonstrando o sufocamento e a prisão do sinaleiro, mesmo este estando ao ar livre.

A respeito da dimensão do espaço, Borges Filho (2007, p. 44) expressa que, “Acreditamos que a primeira tarefa de uma toponímia é o levantamento dos espaços do texto, uma espécie de topografia literária.”, buscando identificar o macroespaço e o microespaço da narrativa. O primeiro termo corresponde à localização da narrativa, se esta é desenvolvida em um transitar entre localidades, regiões distantes como entre cidades, países e continentes. O segundo termo refere-se a um espaço mais específico, do qual derivam dois termos, o cenário, espaço que sofreu intervenções humanas, e a natureza, espaço preservado das modificações.

O conto “O sinaleiro” possui apenas o microespaço, pois não há movimentações entre localidades, inicia e tem todo o seu desenvolvimento na linha de trem. Além dos conceitos de cenário e natureza, segundo a teoria de análise do espaço literário, é possível encontrar nas obras literárias um espaço híbrido, no qual o autor utiliza de itens do cenário e da natureza para compô-lo.

Portanto, pode considerar-se que o espaço do conto “O sinaleiro” é híbrido, pois possui elementos do cenário e da natureza, como é possível observar no trecho “O corte no morro era profundo ao extremo e surpreendentemente íngreme. Fora feito numa pedra viscosa, que se tornava ainda mais pegajosa à medida que eu descia. [...] Prossegui no meu caminho de descida, pisei no nível da estrada de ferro [...]” (DICKENS, 2017, p. 8). O microespaço do conto é uma linha de trem cercada pela natureza, e esse espaço que era natural sofreu grandes modificações pela mão humana. Dentre essas inserções humanas no cenário estão a linha do trem, o túnel e a cabine do sinaleiro.

No início do conto, o narrador destaca que está em um morro, que cortado ao meio abriga uma linha de trem; essa descrição deixa evidente que o cenário é o campo, isolado da cidade, entretanto invadido e modificado pelo homem, a fim de colocar uma linha de trem. O autor descreve o túnel do trem como melancólico e sua arquitetura “havia um ar cruel, deprimente e ameaçador”. Toda a descrição caracteriza não somente o personagem, mas também onde vive, sendo ambos negativos, pesados e presos no isolamento.

Nesse excerto, o autor cria o que Borges Filho (2007, p. 50) nomeia de ambiente. Segundo o teórico, o ambiente da narrativa é constituído pela soma do cenário ou da natureza com o clima psicológico. O ambiente no conto é composto pela linha do trem, descrita como solitária e sombria, que reforça as características do sinaleiro. O fato de o sol não alcançar o túnel do trem, assim como exalar cheiro de terra e de morte, acrescentando o vento frio e a sensação do narrador de “como se eu tivesse deixado o mundo natural”, se compõe o ambiente propício para uma história fantástica que, possivelmente, gerará no leitor sensações como medo, pavor e terror.

No ensaio *A Filosofia da Composição*, Edgar Allan Poe realiza uma análise sobre o seu processo de concepção do poema “O corvo”, de 1845, detalhando as suas escolhas e demonstrando os efeitos criados. O autor afirma que, ao construir uma ficção, prefere “[...] começar com a consideração de um *efeito*. Mantendo *sempre* a originalidade em vista, pois é falso a si mesmo quem se arrisca a dispensar uma fonte de interesse tão evidente e tão facilmente alcançável, [...]” (POE, 1999, p. 1).

Poe continua a apresentar os recursos empregados no poema para criar o efeito desejado, a originalidade. O autor explica que “O efeito dessa originalidade de combinação é ajudado por outros efeitos incomuns, alguns inteiramente novos, oriundos de uma ampliação da aplicação dos princípios de rima e de aliteração.” (POE, 1999, p. 5), e, além disso:

O ponto seguinte, a ser considerado, era o modo de juntar o amante e o Corvo: e o primeiro ramo dessa consideração era o *local*. Para isso, a sugestão mais natural seria a de uma floresta, ou a dos campos; mas sempre me pareceu que uma circunscrição *fechada do espaço* é absolutamente necessária para o efeito do incidente insulado e tem a força de uma moldura para um quadro. Tem indiscutível força moral para conservar concentrada a atenção e, naturalmente, não deve ser confundida com a mera unidade de lugar.” (POE, 1999, p. 5 - 6)

Relacionando-o com o conto em questão, pode-se destacar que em “O sinaleiro” Dickens buscou inserir sua originalidade no ambiente da história, pois foi um dos primeiros autores a usar a paisagem urbana e elementos da industrialização na concepção do espaço narrativo, como destaca Borges (2006):

Dickens é o primeiro romancista a fazer que a infância dos personagens seja importante. Além disso, Dickens descobre a paisagem da cidade. As paisagens eram de campos, montanhas, selvas, rios. Dickens trata de Londres. É um os primeiros a descobrir a poesia dos lugares pobres e sórdidos. [...] devemos destacar que lhe interessou o lado melodramático e trágico, junto com o caricatural. Sabemos pelos biógrafos que isso influenciou em Dostoiévski, em seus assassinos inesquecíveis. (p. 250 - 251).

Utilizando uma linha de trem como o espaço da narrativa, o autor mescla o cenário urbano com a natureza. Ao explorar todos os elementos possíveis do processo da industrialização, retrata o impacto causado pela Revolução na vida da sociedade vitoriana, principalmente às classes mais desprovidas. Ao analisar o conto sob a perspectiva da topoanálise, deve-se observar todos os recursos empregados, como destaca Lins (1976):

Não deve o estudioso do espaço, na obra de ficção, ater-se apenas à sua visualidade, mas observar em que proporção os demais sentidos interferem. Quaisquer que sejam seus limites, um lugar tende a adquirir em nosso espírito mais corpo na medida em que evoca sensações. (p. 92)

Em “O sinaleiro” Dickens utiliza do espaço que cria para, além de criticar a sociedade na qual vivia, ambientar uma obra do gênero fantástico. Diante disso, o texto pode provocar nos leitores sensações que os envolvem tanto na realidade descrita, quanto na atmosfera fantástica. Como é realizado no excerto a seguir, momento em que o narrador interage com o sinaleiro, que está na linha do trem:

- Olá! Aí embaixo!

Depois de olhar a linha do trem, ele se virou novamente e, erguendo os olhos, enxergou meu vulto bem acima dele.

- Tem algum caminho por onde eu possa descer e falar com o senhor?

Ele olhou para mim sem responder e eu o olhei sem pressioná-lo logo com a repetição de minha pergunta inútil. Naquele momento, uma tênue vibração surgiu na terra e no ar, transformando-se rápido numa trepidação violenta e numa agitação, que me fez recuar, como se tivesse força para me arrastar para baixo. Quando a fumaça desse rápido trem passou por mim e foi sumindo na paisagem, uma fumaça que chegara à altura da minha cabeça, olhei para baixo de novo e o vi enrolando a bandeira que havia desfraldado enquanto o trem estava passando. (DICKENS, 2017, p. 7-8).

Assim como na citação, pode-se considerar que em todo o conto faz parte da intencionalidade do autor expor os elementos dessa forma, relacionando o espaço com o personagem do sinaleiro, criando um ambiente ameaçador. A descrição do narrador, sobre as sensações que teve durante a passagem do trem, ao relatar que “uma tênue vibração surgiu na terra e no ar, transformando-se rápido numa trepidação violenta e numa agitação,” é uma possibilidade de interpretação de Dickens a respeito da Revolução e das mudanças que ocasionou na Inglaterra. Nesse sentido, considera-se que a descrição do narrador possui um caráter metafórico, possuindo um viés psicológico, demonstrado por meio das emoções do personagem. Sobre esse aspecto, para Bachelard (1978):

A imagem poética é o acontecimento psíquico de menor responsabilidade. Procurar-lhe uma justificação na ordem da realidade sensível, como também determinar seu lugar e seu papel na composição do poema, são duas tarefas que se deve ter em vista apenas em segundo plano. Na primeira indagação fenomenológica sobre a imaginação poética, a imagem isolada, a frase que a revela, o verso, ou às vezes a estância, ou a imagem poética que brilha, formam *espaços de linguagem* que uma toponálise deveria estudar (p. 190 -191).

Portanto, a toponálise conduz o estudo dos espaços criados pela linguagem. A partir disso, observa-se que a escrita dickensiana possui uma linguagem poética que, além de construir um ambiente para uma narrativa fantástica, utiliza as descrições do lugar como uma metáfora da realidade. Conforme Bachelard (1978) os espaços possuem uma conexão com o sentimento, no conto “O sinaleiro” essa relação está presente em diversos elementos que formam o cenário.

Sobre as escolhas de composição do espaço no conto, é importante destacar as cores das luzes e as possíveis significações. O autor descreve a luz do túnel como uma “melancólica luz vermelha” (DICKENS, 2017, p. 9). Além de adjetivá-la como melancólica, Dickens associa a luz do túnel com a primeira aparição do fantasma, momento no qual é transmitida a mensagem de que a morte se fará presente.

Acerca disso, “Claro está que, ao dotar qualquer espaço de uma cor, o narrador ou eu-lírico está dotando-o igualmente de vários efeitos de sentidos, de várias conotações.” (BORGES FILHO, 2007, p. 76). Nesse mesmo sentido Bachelard (1978, p. 196) afirma que “O espaço compreendido pela imaginação não pode ficar sendo o espaço indiferente abandonado à medida e reflexão do geômetra. É vivido. E é vivido não em sua positividade, mas com todas as parcialidades da imaginação.” A cor vermelha indica uma forte relação entre o espaço e o psicológico dos personagens, pois remete a atenção e ao perigo, pois algum acidente pode ocorrer, assim como também representa o sangue e constitui uma simbologia da morte.

Ademais, a cor vermelha possui diversos significados, segundo o Dicionário de Símbolos, “O vermelho-escuro é noturno [...] representa não a expressão, mas o mistério da vida. [...] alerta, detém, incita à vigilância e, no limite, inquieta: é o vermelho dos sinais de trânsito [...]” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2018, p. 944). Além disso, encontra-se que a cor vermelha “É também a cor do sangue, da vida [...]” (p. 946). No conto, essa cor remete à essas conotações, sendo uma representação das mortes que ocorreram por meio dos acidentes na linha do trem, assim como também é um

alerta ao sinaleiro, indicando que mais acidentes poderão acontecer, como se observa no excerto a seguir:

- Numa noite de luar – disse o homem -, eu estava sentado aqui quando ouvi uma voz gritar: “Olá, aí embaixo!”. Eu me levantei rápido, olhei por aquela porta e vi essa outra pessoa parada de pé ao lado da luz vermelha perto do túnel, acenando como lhe recém mostrei agora. A voz parecia rouca de tanto gritar e implorou: “Cuidado, cuidado”. Eu peguei minha lanterna, liguei no vermelho e corri em direção ao vulto, gritando: “Qual é o problema? O que aconteceu? Onde?”. A figura estava parada do lado de fora da escuridão do túnel. (DICKENS, 2017, p. 15).

A luz também compõe o cenário quando os personagens estão conversando na cabine, o sinaleiro vai até a porta e olha em direção à luz vermelha no túnel. Ele reage assim diante do toque da sua campainha, mas o narrador não ouve, pois ela havia sido tocada pelo fantasma. Ao retornar para onde estava sentado, o sinaleiro está pálido, demonstrando o medo diante da possível presença de elementos sobrenaturais. Posteriormente, no momento que se retira do local, o narrador menciona suas impressões sobre a luz:

Que eu, mais de uma vez, olhei para trás em direção à luz vermelha enquanto subia a trilha; que eu não gostava da luz vermelha; e que eu teria dormindo mal se a minha cama estivesse embaixo dela, não vejo razão para esconder nada disso. Também não gostei da sequência de dois acidentes mais a garota morta, e não vejo razão nenhuma para esconder isso também. (DICKENS, 2017, p. 21)

Além de se referir à luz, também a relaciona com os acidentes ocorridos na linha do trem, presenciados pelo sinaleiro. A significação da luz vermelha é reforçada quando, na primeira visita, o sinaleiro oferece auxílio para iluminar o trajeto que o narrador percorrerá ao ir embora “Ele me agradeceu e me levou até a porta: - Vou iluminar o caminho com minha luz branca, senhor – disse ele” (DICKENS, 2017, p. 13). Faz-se distinção entre as cores das luzes, pois podem ser representações opostas, o branco possuindo uma conotativa positiva, enquanto o vermelho é referência ao negativo, à morte. Segundo o dicionário de símbolos:

O branco é a cor “[...] daquele que vai mudar de condição [...] segundo o esquema clássico de toda iniciação: morte e renascimento [...] o branco fosco da morte, que absorve o ser e o introduz ao mundo lunar, frio, fêmea. Conduz à ausência, ao vazio noturno, ao desaparecimento da consciência e das cores diurnas. [...] Sob seu aspecto nefasto, o branco lívido contrapõe-se ao vermelho: é a cor do vampiro a buscar, precisamente, o sangue - condição do mundo diurno - que dele se retirou. É a cor da mortalha, de todos os

espectros, de todas as aparições. [...] É a cor da alma do outro mundo [...]. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2018, p. 141-142).

Na noite seguinte ao primeiro contato dos personagens, os dois encontram-se novamente na linha do trem, ao chegar o narrador descreve “[...] coloquei o pé no primeiro ponto do zigue-zague no momento em que os relógios distantes estavam batendo as onze horas. Ele estava me esperando no fundo do desfiladeiro, com sua luz branca acesa.” (DICKENS, 2017, p. 14). Novamente a luz branca representa o oposto da luz vermelha, devido ao modo como é utilizada pelo autor, primeiramente para guiar o narrador no caminho de saída e depois conduzindo-o ao encontro do sinaleiro. Ambos momentos são ambientados pela noite, que propicia o despertar do medo no ser humano e por isso constitui um dos elementos de construção do espaço da narrativa fantástica, como é possível observar:

Antropologicamente, a noite, por exemplo, sempre suscitou o medo no ser humano. Em seu estudo sobre a *História do medo no ocidente*, Jean Delumeau destaca o modo como o medo da noite, da escuridão e das sombras está presente em nosso imaginário nos mais diversos âmbitos. A Bíblia, por exemplo, apresentava, segundo o historiador, “desconfiança em relação às trevas” (DELUMEAU, 2009, p.139). Algumas civilizações, como a asteca, tinham medo de que, ao se pôr, o sol não tornaria a aparecer. Ainda segundo Delumeau, “a cultura dirigente, entre os séculos XIV e XVII, ao insistir, com predileção mórbida, na feitiçaria, no satanismo e na danação, incrementou o lado inquietante e maléfico da noite (e da lua)”. (DELUMEAU, 2009, p.147). Por fim, é válido, ainda, mencionar o fato de que estatísticas comprovam que os altos índices de criminalidade têm uma relação com a falta de iluminação à noite. (MARTONI, 2011, p. 5).

Nesse sentido, o escuro da noite ressalta a cor vermelha de alerta na linha do trem, demonstrando que o perigo aumenta ao cair da noite, pois a ausência da luz do dia dificulta a visão dos personagens e a distinção entre o real e o sobrenatural. Diante disso, verifica-se que junto ao espaço constrói-se o enredo da narrativa, os dois itens estão interligados e essa relação faz parte da topoanálise.

Segundo Borges Filho (2007) o Espaço Realista assemelha-se a espaços existentes, pois citam-se nome de cidades, ruas que existem; o Imaginativo são espaços inventados pelo autor, mas são semelhantes a espaços existentes no mundo real; e o Fantasia são espaços que não possuem nenhuma aproximação com o mundo real, pois que são completamente criados pelo autor.

Em relação a esse item, o espaço do conto “O sinaleiro” é o Realista, pois mesmo que a linha do trem e o vale onde esteja localizada não possua o nome de um

lugar que realmente exista, no conto cita-se a Inglaterra. Portanto, o espaço escolhido é semelhante à realidade do autor, o país onde viveu.

De modo mais amplo, a relação entre espaço e enredo se dá por meio do percurso espacial, o qual Borges Filho (2007) conceitua de encadeamento dos espaços que formam a narrativa. Detalhando o encadeamento, o autor afirma que a princípio há quatro etapas do enredo. Vale ressaltar que a análise não será realizada observando somente a criação do fantástico, pois “[...] para analisar e interpretar o espaço, torna-se também necessário adotar uma perspectiva, seja ela de caráter filosófico, social, artístico ou literário [...]”. (MENON, 2013, p. 80).

Para tanto, as etapas serão aqui apresentadas juntamente ao modo como o espaço é construído no conto “O sinaleiro”, buscando realizar uma análise sob a perspectiva crítica social do autor e sob o gênero fantástico. A primeira etapa ocorre com a apresentação do espaço e dos personagens:

- Olá, aí, embaixo!

Quando ouviu uma voz chamando-o, ele estava parado à porta de sua cabine, bandeira na mão enrolada em sua haste curta. Alguém teria pensado, considerando a natureza do terreno, que ele não poderia ter duvidado de que lado vinha a voz; porém, em vez de olhar para cima, para o topo do abrupto corte do morro onde eu estava, praticamente sobre sua cabeça, ele se virou e olhou para a linha do trem. (DICKENS, 2017, p. 7)

Nesse trecho o leitor já pode identificar que há uma relação entre a fala do narrador, “- Olá, aí, embaixo!”, e a linha do trem, e de que essa ligação é algo perceptível apenas para o sinaleiro. As palavras que o narrador utiliza para descrever que está acima do sinaleiro destacam não somente a posição física em que cada personagem está, mas também demonstram a posição social a que cada um pertence, isto é, o autor põe o narrador em posição superior ao sinaleiro. Uma possível interpretação sobre essa escolha autoral é volta ao seu estilo literário, de apresentar por meio da literatura a divisão de classes e as consequências para a população.

A segunda etapa é “Após a exposição, temos a complicação. Esse momento ocorre quando algo interfere e quebra aquela situação inicial, impulsionando a história.” (BORGES FILHO, 2007, p. 43). A situação que impulsiona a narrativa passa-se após a descida do narrador, quando este se aproxima do sinaleiro “Antes de ele se mover, eu estava perto o bastante para poder tocá-lo. Sempre sem desviar os olhos dos meus, ele deu um passo para trás e ergueu a mão. (DICKENS, 2017, p. 7). Nesse momento, ambos percebem que provocam medo um no outro, isso em consequência

de se depararem com o desconhecido. A partir de conceitos pré-estabelecidos, o narrador sabe que algo perturba o sinaleiro, enquanto este desconfia se o outro que vê é ou não real.

Nessa etapa o espaço é a linha do trem, os dois personagens encontram-se no mesmo nível físico, passando para a cabine do sinaleiro, onde conversam sobre as perturbações sofridas pelo sinaleiro. A diferença entre a primeira parte do enredo em relação à segunda constitui-se no nível entre os personagens, não somente físico, mas também subjetivo. Essa mudança de nível pode possuir diversos significados, como a posição social que cada um ocupa e a imersão no mundo sobrenatural. Ao adentrar a cabine do sinaleiro, o narrador passa a estabelecer uma relação mais próxima, ouvindo e analisando, a partir das revelações, a sanidade do sinaleiro.

Segundo Borges Filho (2007, p. 43) a terceira etapa do enredo é o desenvolvimento e o clímax da narrativa. No conto isso ocorre quando a normalidade é rompida mais uma vez, e o narrador está no alto do morro:

[...] parei na beira do precipício e automaticamente olhei para baixo, no ponto onde o [o sinaleiro] vira pela primeira vez. Não posso descrever a sensação que se apoderou de mim quando vi, perto da boca do túnel, a aparição de um homem, o braço esquerdo sobre os olhos, abanando veemente o braço direito.

O horror indescritível que me afligi passou num instante, pois num instante percebi que essa aparição era um homem de verdade, [...] O aviso luminoso de perigo ainda não estava aceso. Diante de seu poste, uma cabaninha baixa, totalmente nova para mim, tinha sido feita de alguns suportes de madeira e lona encerada. [...]. (DICKENS, 2017, p. 22 – 23).

Nesse momento da narrativa o medo do narrador é expresso, sentimento gerado devido ao espaço onde está. A linha do trem é utilizada como projeção do medo, pois assim como outras narrativas fantásticas o espaço vai sendo reduzido, se fechando e conduz os personagens para o escuro, para um lugar que sufoca e prende, comumente esse é abaixo do nível do solo. No caso do conto, a linha do trem é a representação da claridade sendo levada para a escuridão, da vida que encaminha para a morte, do real que permite a manifestação do sobrenatural. Esses aspectos conduzem a narrativa para a última etapa do enredo, o desfecho.

O espaço no qual ocorre é semelhante ao inicial, ambos influenciam diretamente na posição do narrador e de sua perspectiva em relação ao sinaleiro. Nos dois momentos o narrador está numa posição superior, e desce o morro indo ao encontro do sinaleiro. No início do conto, os dois começam a conversar e estão na

mesma posição. Já no final da narrativa, o narrador está novamente numa posição superior ao do sinaleiro, que agora está morto. Essa mudança de plano do superior - igual - superior, pode ser um indício da condição mental dos personagens, assim como também pode ser um indício de classe a que cada um pertence.

Ademais, destaca-se o que Lins (1976) afirma a respeito das funções do espaço, há “[...] os casos em que o espaço propicia, permite, favorece a ação, ligam-se quase sempre ao adiantamento: algo já esperado adensa-se na narrativa, à espera de que certos fatores, dentre os quais o cenário, tornem afinal possível o que se anuncia.” (p. 101). Essa função é empregada no espaço do conto, desde o início os elementos que conduzem à morte do sinaleiro já estão presentes, a linha do trem e o aviso de cuidado transmitido pela aparição, em relação aos acidentes que poderiam ocorrer naquele local.

Nesse sentido, pode-se interpretar, observando o estilo do autor, que esse significado é posto nesse ponto específico para representar uma das consequências da industrialização, os acidentes e as mortes causadas pelos trens, instalados para beneficiar o transporte de produtos produzidos pelas fábricas. Ao deparar com a cena que temia e saber que tudo havia ocorrido conforme as aparições ao sinaleiro, o narrador exclama:

Sem deixar a narrativa se prolongar em uma outra de suas circunstâncias curiosas, eu posso, encerrando o assunto, salientar a coincidência do aviso do motorista da locomotiva, que incluiu não apenas as palavras que o infeliz sinaleiro havia reproduzido para mim como sendo o que o perturbava, mas também eram as palavras que eu próprio – não ele - havia acrescentado, e isso só na minha mente, à gesticulação que ele imitou. (DICKENS, 2017, p. 24).

Observando-se o último parágrafo do conto, citado acima, é possível compreender que o autor muda rapidamente o ambiente, como se pretendesse conduzir o leitor de volta à realidade. Interpreta-se assim, pois toda tensão psicológica que é empregada no narrador quando vê o destino do sinaleiro encerra-se abruptamente, concluindo que os acontecimentos perturbadores narrados pelo sinaleiro e o acidente final foram “coincidências”. É importante destacar que:

A narrativa fantástica carrega consigo esta ambiguidade, há a vontade e o prazer de usar todos os instrumentos narrativos para atirar e capturar o leitor dentro da história, mas há também o gosto e o prazer de lhe fazer recordar sempre de que se trata de uma história. (CESERANI, 2006, p. 69)

Diante da configuração do espaço e da organização textual, é possível interpretar que a utilização do fantástico no conto seja uma maneira de evidenciar a crítica realizada pelo autor que se volta para a posição social, representada pelos personagens. Aqui se pode considerar esse aspecto por dois vieses, no primeiro uma questão da condição mental, o sinaleiro estava dando indícios de uma grave perturbação, não em decorrência de um fator sobrenatural, mas que talvez estivesse infeliz com o seu ofício, e desenvolveu os transtornos por estar isolado; no segundo, na análise sob a visão de um ser ou estar superior ao outro pela posição social que ocupa, pois o sinaleiro tem pouco estudo, e vive isolado na sociedade, enquanto o narrador personagem vive em outro espaço, não-isolado, e foi incumbido de avaliar o comportamento do sinaleiro. Diante da atividade que lhe foi delegada subentende-se que ele seja uma pessoa capacitada, ou pelo menos, equilibrada para poder avaliar as condições mentais do outro personagem.

Após a apresentação dos fundamentos teóricos de análise do fantástico e a construção do espaço na narrativa, destacando os seus principais elementos em uma breve análise no conto “O sinaleiro”, este estudo volta-se para o desenvolvimento da análise sob os Estudos da Tradução.

3 ESTUDOS DA TRADUÇÃO, DA TEORIA À PRÁTICA: O PROCEDIMENTO DE SELEÇÃO, DESCRIÇÃO E ANÁLISE DE UMA OBRA TRADUZIDA

Ao iniciar a análise de uma tradução é necessário determinar quais pressupostos teóricos serão utilizados. Para nortear este estudo optou-se pela perspectiva dos Estudos Descritivos da Tradução, pois permitem a análise do texto traduzido, observando-se os elementos culturais dos sistemas literários envolvidos, o contexto de produção e o de recepção da obra. Além disso, preserva-se a possibilidade de investigação dos procedimentos adotados pelo tradutor, não se restringindo a determinar a proximidade ou distanciamento entre o texto-fonte e o texto-alvo, mas verificando as possíveis justificativas para tais escolhas.

Sendo assim, neste capítulo são apresentadas as principais teorias dos Estudos Descritivos da Tradução que conduzirão a análise da tradução dos contos “*The signalman*” e “*Four ghost stories*”. São abordados, em subcapítulos, os principais conceitos e definições que permitem considerar e estudar a tradução como um meio de transferência de elementos culturais.

Primeiramente, descrevem-se os princípios básicos da Teoria dos Polissistemas e dos Estudos Descritivos da Tradução, elaborados por Itamar Even-Zohar (1990) e Gideon Toury (2012). Dando continuidade, abordam-se conceitos sobre o processo de tradução e das escolhas do tradutor, cunhados pelo teórico Lawrence Venuti (2002). Acerca do estudo da tradução como um processo de reescrita de obras são exploradas as contribuições de André Lefevere (2007), o qual apresenta reflexões em relação à manipulação do texto traduzido. Também se utiliza outros autores que realizam estudos na área da tradução, como Edward Gentzler (2009), Michäel Oustinoff (2011), Paulo Henriques Britto (2012), Sylvia Maria Trusen (2014) e Caetano Galindo (2018).

3.1 Os Polissistemas e os Estudos Descritivos da Tradução

Neste subcapítulo, trata-se da perspectiva teórica dos Estudos da Tradução, os quais analisam a tradução considerando os elementos culturais, do sistema de produção e do sistema de recepção da obra, como parte integrante do processo de tradução. A Teoria dos Polissistemas foi elaborada, a partir do Formalismo Russo,

pelo teórico israelense Itamar Even-Zohar e publicada em 1990. De acordo com Gertzler (2009):

Contrário a essa visão reducionista e histórica, Even-Zohar defendia uma abordagem abrangente/holística e programática. Ele alegou que seus próprios conceitos retornavam aos dos Formalistas Russos, especialmente a alguns textos de Tinianov e de Jakobson, e que eles eram incompatíveis com qualquer abordagem estática ou a-histórica, entre outras, juntamente com a visão linguística (pós)-saussuriana de “sistemas”. Além disso, ele sistematicamente empregou abordagens da sociolinguística (Weinreich, Labov) e da semiótica (Lotman, Bakhtin) modernas, tomou emprestadas algumas tendências empíricas do behaviorismo e direcionou as suas teorias no campo da pesquisa semiótica e cultural ao invés de limitar-se aos estudos literários. (p. 184)

Nessa teoria, compreende-se que os segmentos da sociedade são como sistemas, sendo um conjunto desses sistemas constitui um grande polissistema cultural. Esse conjunto de sistemas é denominado de polissistemas. Cada sistema possui em sua estrutura o centro e a periferia, que são conduzidos pelos movimentos centrípeto e centrífugo, sendo que o centro empreende esforços para manter-se em sua posição e a periferia busca recursos para ocupar o centro, considerando que:

Um polissistema, no entanto, não se deve pensar em termos de um centro apenas e somente uma periferia, posto que teoricamente se supõem várias dessas posições. Pode ter lugar um movimento, por exemplo, no qual certa unidade (elemento, função) transfira-se da periferia de um sistema à periferia do sistema adjacente dentro do mesmo polissistema, e nesse caso poderá logo continuar movendo-se, ou não, até o centro do segundo. (EVEN-ZOHAR, 2013, p. 6).

Os sistemas de um polissistema são dinâmicos e heterogêneos, mudam suas estruturas conforme a influência que exercem uns sobre os outros, ou seja, o sistema literário pode sofrer alterações em seu repertório a partir de influências de outros sistemas, como do sistema político ou do sistema educacional.

A respeito do sistema literário, Even-Zohar (1990) destaca a estrutura, composta pelos agentes: a) produtor: autor; b) produto: o texto literário ou qualquer item produzido a partir da obra, como livros, frases, parábolas, expressões etc.; c) consumidor/ consumo: segundo o autor ocupa esta posição o indivíduo que usufrui de qualquer produto, podendo ser o texto literário integral, adaptações, frases, parábolas, etc. Sobre este agente, o teórico ainda destaca que pode ocorrer o consumo direto, o qual ocorre quando o consumidor lê o texto literário, ou o consumo indireto, quando se estabelece contato com frases, paráfrases, parábolas, etc.

Há outros 3 agentes do sistema: d) instituição: constituída pelo governo, editoras, críticos, grupos de escritores, comunidade acadêmica, produtor, consumidor, etc.; e) mercado: comporta todo o mercado editorial, o produtor, o consumidor, etc. f) repertório: é composto pelas obras literárias, tanto o texto integral quanto os seus fragmentos, como frases, expressões, etc.

A exemplo da influência que o sistema acadêmico, classificado como o agente “instituição”, exerce sobre o mercado tradutório tem-se a tradução do conto “*The signalman*”, realizada por Adriana Scolari Costa publicada em 2011 pela editora LP&M na obra *Histórias de Fantasmas*, de Charles Dickens. Segundo informações disponíveis no currículo lattes da organizadora do livro, professora Beatriz Viégas-Faria, essa obra foi traduzida durante a Oficina de Tradução Literária, um projeto de extensão que tinha por objetivo a formação e treinamento de tradutores para o mercado editorial, na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul – PUC RS, em parceria com a editora LP&M.

A literatura traduzida não é compreendida como um sistema específico, mas está inserida no sistema literário e pode influenciar a produção literária do sistema receptor ou de chegada, de acordo com a forma pela qual se vincula ao sistema literário. Segundo Even-Zohar (1990), há duas formas de obras traduzidas vincularem-se ao sistema de chegada. A primeira ocorre a partir da seleção de obras estrangeiras que são semelhantes aos textos produzidos na cultura receptora, gerando-se a conservação do repertório. A segunda forma é produzida a partir das normas adotadas no processo de tradução, pois diante das escolhas tradutórias pode-se criar um repertório novo, por vezes exclusivo, do sistema literário de chegada.

Alicerçado na Teoria dos Polissistemas de Itamar Even-Zohar, o teórico, também israelense, Gideon Toury formula a teoria dos Estudos Descritivos da Tradução (2012). Segundo Gentzler (2009, p 143), “O processo que os teóricos da tradução desejam agora descrever não era um processo de transferências de um único texto, mas de produção de tradução e mudança dentro de todo o sistema literário”. Nesse sentido, baseado no pressuposto de que as culturas são polissistemas, que por sua vez são compostos por sistemas dinâmicos e heterogêneos, Toury objetiva identificar as relações entre o sistema cultural e o sistema literário, e o sistema literário e a tradução. Além disso, descreve a influência que os agentes literários exercem sobre a tradução de uma obra estrangeira.

Toury (2012) insere sua colaboração na reformulação dos Estudos da Tradução derivado do Formalismo Russo, primeiramente, ao adotar como parte inicial do estudo o texto-alvo e não o texto-fonte, pois verificou que para a compreensão do processo de tradução é necessário analisar primeiramente a tradução e o seu contexto de recepção, o polissistema de chegada. Outra contribuição do autor refere-se ao aspecto de definições sobre as traduções, refutando a prática de determiná-las como certa ou errada, boa ou ruim, fiel ou infiel ao texto-fonte.

No entanto, o autor sugeriu observar a obra traduzida a partir das condições nas quais foi produzida, para buscar compreender por qual motivo o texto-alvo está ou não próximo do texto-fonte. Essa escolha é realizada de acordo com a função que a obra desempenhará no sistema literário receptor, assim como Even-Zohar (1990) afirma, a tradução é inserida por duas formas, a primeira visa conservar o estilo literário já produzido na cultura receptora, a segunda objetiva inovar o repertório literário, introduzindo uma nova estética literária.

O autor destaca que, normalmente, quando a obra se destina a desempenhar um papel inovador, a tradução aproxima-se da cultura-alvo, a fim de que o leitor não reconheça o texto como sendo estrangeiro e aprecie o novo estilo literário. Ao contrário, quando busca-se inseri-la com o papel conservador, a tradução tende a ser realizada de modo a preservar as características da cultura-fonte, evidenciando os elementos estrangeirizadores. Além disso, segundo Lefevere (2007):

Se o original possui uma alta e positiva reputação na cultura de chegada, a tradução provavelmente será o mais literal possível, [...] ou nas palavras de Madame Dacier “tudo o que faz parte dos costumes deve ser mantido” (1714, p. 359). Quando a imagem do original não é mais uniformemente positiva na cultura de chegada, mais liberdades serão tomadas nas traduções, porque o original não é mais considerado um texto “quase-sagrado” [...] (p. 148).

É fundamental compreender que não depende somente do tradutor a decisão sobre o perfil da tradução, pois outros agentes do sistema literário podem vir a influenciar as escolhas a serem adotadas. Conforme Lefevere (2007), o mercado editorial pode direcionar as características da tradução, porquanto desenvolve a obra direcionada a um determinado público-alvo. Nesse mesmo sentido, o autor afirma que “O público-alvo também desempenha uma parte na determinação de estratégias da tradução das características do Universo do Discurso.” (p. 151), pois cada público possui singularidades.

Além disso, outras influências sobre a tradução podem ocorrer, segundo Even-Zohar (1990), pelos agentes do sistema literário, dentre os quais destaca-se a instituição e o mercado. Ambos têm o poder de determinar o papel que a tradução exercerá no sistema literário receptor, conduzindo o tradutor em suas escolhas, principalmente quando refere-se a cultura que predominará na obra traduzida, a de produção ou a de recepção.

Para tanto, Toury (2012) conceituou dois princípios a serem verificados nas traduções: o de aceitabilidade e o de adequação. O primeiro aplica-se quando a tradução realizada se afasta do texto-fonte, pois os aspectos culturais, linguísticos e estruturais são voltados para a cultura de recepção, de modo que haja uma identificação do público leitor e não seja perceptível que se trata de um texto traduzido.

O conceito de adequação se refere à tradução que se mantém próxima ao texto-fonte, preservando-se os elementos culturais do sistema de partida, assim como é possível identificar itens linguísticos próprios do contexto de produção, como nomes de ruas e avenidas, cidades, comidas e bebidas. Vale destacar que ambos os conceitos podem ser identificados em um mesmo texto-alvo, entretanto, um deles prevalecerá na tradução.

Semelhante a Toury (2012), Venuti (2002) elenca princípios descritivistas à tradução, conceituados por domesticação e estrangeirização. O princípio de domesticação, assim como o princípio da 'aceitabilidade', se constitui com a aproximação da tradução à cultura de recepção. Enquanto, o conceito de estrangeirização, paralelamente ao princípio de 'adequação', caracteriza-se pela proximidade da tradução ao texto-fonte, priorizando os elementos culturais do polissistema de origem. Durante o desenvolvimento da análise, das traduções dos contos de Charles Dickens, esses aspectos são observados, a fim de identificar qual princípio prevaleceu em cada obra.

De modo a conduzir a análise do processo tradutório, Toury (2012) estruturou três conjuntos de normas descritivas, as quais são apresentadas de acordo com uma hierarquia de influência sobre o texto-alvo. O primeiro conjunto de normas, denominado de Norma Inicial, é o que possui maior impacto na escolha, pois determinará qual princípio, a aceitabilidade ou a adequação, prevalecerá na tradução a ser desenvolvida.

O segundo conjunto são as Normas Preliminares, referem-se às escolhas realizadas pelos agentes literários, dentre as quais destaca-se a escolha da obra a

ser inserida no sistema literário de chegada e se a tradução será direta ou indireta. A respeito disso, pode-se considerar que a tradução do conto “*The signalman*”, publicada em 2014, deu-se por meio da tradução da coletânea organizada por Ítalo Calvino, intitulada *Contos Fantásticos do Século XIX*. Segundo informações disponibilizadas no sítio eletrônico da editora Companhia das Letras, essa antologia foi escolhida para compor uma coleção de livros de contos escritos por autores da literatura mundial, traduzidos por renomados tradutores e escritores brasileiros. Portanto, a editora escolheu traduzir a coletânea, não fazendo uma escolha em traduzir especificamente o conto de Dickens.

A outra escolha que compõe as Normas Preliminares refere-se à tradução ser direta ou indireta, em relação a esse aspecto não foi possível identificar o texto-fonte consultado para a realização da tradução.

O terceiro conjunto de normas é classificado por Normas Operacionais, as quais são subdivididas em matriciais e textuais. As normas matriciais aludem às modificações que diferem o texto-alvo do texto-fonte, podendo ser acréscimos, omissões ou quaisquer alterações na estrutura da obra. De modo específico ao objeto de análise desta pesquisa, não houve modificações na estrutura da obra, pois trata-se de contos. O que pode ser observado de alterações referem-se à construção da atmosfera do fantástico por meio das escolhas lexicais, aspectos que serão abordados nos próximos capítulos.

As escolhas textuais referem-se às escolhas linguísticas realizadas pelos agentes literários, sejam eles o tradutor e o editor. Tanto nas normas matriciais quanto nas normas textuais, as modificações implicam em um afastamento entre o texto-alvo e o texto-fonte. Ao estudar as mudanças propostas por Even-Zohar e Toury nos Estudos da Tradução, Gentzler (2009) afirma que:

Com a incorporação do horizonte histórico, os teóricos dos polissistemas mudaram a perspectiva que até então governara a tradicional teoria da tradução e começaram a abordar toda uma nova série de questões. Não só as traduções e as conexões interliterárias entre as culturas são mais bem descritas, mas as relações intraliterárias dentro da estrutura de determinado sistema cultural e a verdadeira evolução literária e linguística também se tornam visíveis por meio do estudo de textos traduzíveis. (p. 142)

No Trabalho de Conclusão de Curso intitulado *A literatura vitoriana sob a perspectiva brasileira: inserção e recepção de Oliver Twist e David Copperfield, de Charles Dickens, no polissistema literário brasileiro* (2017), a autora desenvolveu um

estudo das traduções das obras *Oliver Twist* e *David Copperfield* de Charles Dickens para o português brasileiro. Ao finalizar esta pesquisa, foi possível identificar as possíveis influências que essas traduções exerceram sobre o sistema literário brasileiro. Seguindo os pressupostos de Toury (2012), procurou-se investigar o papel que a literatura traduzida desenvolveu no sistema de recepção, e diante disso observou-se que:

[...] quando as primeiras traduções [dos romances citados] foram publicadas em 1870 e 1881, percebeu-se que possivelmente a literatura traduzida desenvolveu um papel inovador, pois a literatura brasileira era jovem e passava por um processo de transformação e as obras traduzidas podem ter sido inseridas como um reforço ao repertório produzido pelo sistema literário brasileiro. Esse repertório é composto por obras norteadas pelo movimento realista, e os romances *Oliver Twist* e *David Copperfield* também são realistas, e a incorporação desses romances pode ter auxiliado no amadurecimento do repertório que se formava. (BRUNISMANN, 2017, p. 67-68).

Pela mesma perspectiva de análise aplicada, busca-se identificar o papel que as traduções desenvolveram no sistema receptor, inicialmente considera-se que os contos fantásticos, tanto de Dickens quanto de outros autores, foram inseridos no sistema literário a fim de desempenhar um papel inovador. A respeito disso, observa-se que:

“Literatura de Horror” é a denominação mais usual dada a textos ficcionais que, de algum modo, são relacionados ao sentimento de medo físico ou psicológico. Apesar do significativo número de leitores desse gênero, ele não se encontra entre os mais prestigiados pelos estudos literários brasileiros. (FRANÇA, 2008, p. 1)

Nesse sentido, a partir dos teóricos já estudados, considera-se que caso a literatura fantástica no sistema literário brasileiro fosse consolidada a introdução de traduções de contos fantásticos seria realizada a fim de conservar o repertório. Conseqüentemente, as narrativas desse gênero teriam um lugar privilegiado nos estudos acadêmicos, pois seria parte do cânone literário da cultura brasileira.

Outra evidência que reforça a hipótese, do papel inovador desempenhado pelas traduções de obras do gênero fantástico, é a matéria *Eterna promessa, literatura fantástica brasileira nunca decola*, de Santiago Nazarian publicada em 29 de setembro de 2019, no jornal eletrônico *Folha de S. Paulo*. Nela o autor faz uma reflexão acerca dos possíveis motivos para a literatura fantástica não se tornar um patrimônio cultural brasileiro, indicando que comumente esse gênero literário é inserido e produzido em

formato de livros *best-sellers*, proporcionando um consumo imediato e amplo, mas que dura pouco tempo.

Por fim, apresenta-se o prefácio da obra *Fantástico brasileiro, o insólito literário do romantismo ao fantasismo* (2019), de Bruno Anselmi Matangrano e Enéas Tavares, no qual o professor Flavio Garcia comenta a respeito da perspectiva dos autores sobre o termo-conceito “fantasismo”:

Sinteticamente, para eles, o “fantasismo” seria uma “tendência” que chamam, em consonância com a tradição crítica mais ortodoxa, de “movimento”, ou, melhor, “um novo movimento literário cuja origem parece coincidir com o novo século [XXI], mas, sobretudo, a partir de 2010, quando o mercado de literatura fantástica brasileira começa a se estruturar de fato” (GARCIA, 2019, n. p.)

Portanto, a partir desses dados, considera-se que a realização de traduções de obras literárias fantásticas e inseridas no Brasil, visa a inovar o repertório e contribuir para o gênero literário, produzido por autores nacionais, possa consolidar-se no sistema literário brasileiro. Dando continuidade ao referencial teórico utilizado para análise tradutória, no próximo subcapítulo descreve-se os conceitos de domesticação e estrangeirização, assim como as suas características na obra traduzida.

3.2 Domesticação e estrangeirização, reescrita e manipulação

Desde os primeiros registros sobre os estudos de traduções há o questionamento a respeito da melhor e mais correta forma de traduzir. Oustinoff (2011, p. 55) cita o teórico Friederich Schleiermacher para explicar a distinção de dois procedimentos de tradução, destacando que “Ou o tradutor deixa o escritor o mais tranquilo possível e faz com que o leitor vá a seu encontro, ou ele deixa o leitor o mais tranquilo que ele possa e faz com que o escritor vá a seu encontro”. Esses dois procedimentos assemelham-se aos conceitos, citados anteriormente, de domesticação e estrangeirização, assim como os de aceitabilidade e adequação, cunhados por Venuti e Toury, respectivamente.

A respeito dos procedimentos, Oustinoff (2011) afirma que “A depender da natureza do texto a ser traduzido, o tradutor atuará pró-fonte ou pró-alvo.” (p. 55), do mesmo modo que Toury (2012) menciona que a escolha de princípio que prevalecerá na tradução dependerá do papel que esta desempenhará no polissistema de chegada.

Oustinoff destaca que “O que importa mesmo é a noção de *movimento*, porque a tradução é uma operação de natureza dinâmica, nunca estática.” (p. 55)”. Sendo assim, durante o processo de análise de uma obra traduzida, seja ela um romance ou um conto, deve-se considerar, além da intencionalidade com a qual a obra foi inserida no sistema literário, a posição que a tradução ocupa no sistema literário de cultura receptora para estudar o emprego dos itens lexicais.

Na análise das escolhas lexicais, além da função que a obra desempenhará, é necessário observar a estrutura das línguas, assim como os contextos de produção e de recepção. Conforme destaca Britto (2012):

A questão é que as diferenças entre as línguas já começam na própria estrutura do idioma, tanto na gramática quanto no léxico; isto é, na maneira de combinar as palavras e no nível do repertório de “coisas” reconhecidas como tais em cada língua. Pois um idioma faz parte de um todo maior de cultura, que é o que denominamos (p. 14).

Ainda segundo o autor, é possível identificar palavras que possuem correspondentes em outro idioma, mas representam elementos culturais diferentes. Alinhado assim ao discurso dos outros teóricos citados anteriormente, Britto (2012) destaca que, na produção ou análise de uma tradução, é essencial examinar os aspectos culturais de ambas as culturas envolvidas, o polissistema cultural de produção e o polissistema cultural de recepção.

Outro teórico que compartilha dessa mesma percepção da análise tradutória é Lawrence Venuti, em seu texto *Escândalos da Tradução* (2002) discorre acerca de suas práticas enquanto tradutor e pesquisador. Dentre os temas explorados, o autor manifesta sua visão sobre como a tradução é vista atualmente, “Fragmentada por limites disciplinares em pequenas comunidades, a tradução mal consegue dar início a novas tendências nas publicações acadêmicas ou nos debates acadêmicos.” (p. 23). O autor ainda afirma que seu interesse na área teórica dos Estudos da Tradução “[...] é se os teóricos são capazes de chamar a atenção de um público maior para a tradução.” (p. 23-24). A partir disso, Venuti (2002) explica que sua teoria e prática tradutória são conduzidas a partir do questionamento sobre o público e diante da heterogeneidade das situações linguísticas e culturais.

Segundo Venuti (2002), a heterogeneidade das situações linguísticas e culturais consiste na percepção da língua como “uma força coletiva, um conjunto de formas que constituem um regime semiótico.” (p. 24). Essas formas linguísticas, a

norma padrão (dialetos padrão) e as variantes (dialetos regionais ou de grupos), ocupam uma posição hierárquica de uso, estando a norma padrão em posição dominante. O autor destaca que o uso da língua reflete as relações de poder em uma sociedade:

[...] em qualquer momento histórico, é uma conjuntura específica de uma forma maior dominada por variáveis menores. Lecercle (1990) as chama de “resíduo”. As variações linguísticas liberadas pelo resíduo não só excedem qualquer ato comunicativo como frustram qualquer esforço de formular regras sistemáticas. (VENUTI, 2002, p. 25).

A liberação do resíduo se dá quando o escritor utiliza em seus textos uma variante linguística, não priorizando a norma padrão da língua, o que propicia a criação de uma obra minorizante. Para Venuti (2002, p. 26) “Certos textos aumentam essa heterogeneidade radical ao submeter a língua maior a constante variação, forçando-a a tornar-se menor, deslegitimando-a, [...]”, o autor ainda afirma que em consequência disso a norma padrão da língua (língua maior) torna-se estrangeira em seu próprio território.

Venuti (2002) prioriza a prática da tradução minorizante, na qual o tradutor aproxima o texto-alvo, tanto nos aspectos estruturais quanto linguísticos, do texto-fonte, chamada também de tradução estrangeirizada. Assim como explicado, esse procedimento tradutório tem por objetivo transmitir o máximo possível de elementos para a obra na língua-alvo, oportunizando ao leitor o contato com essas características originárias. A respeito disso, Galindo (2018) afirma que:

Não cabe ao tradutor escolher se uma interpretação é relevante, definitiva ou marginal. O que deve caber a ele, nas melhores situações, é o dever de manter abertas as portas que se ofereciam ao leitor do original. Se alguém, lendo o romance X, poderia pensar que um determinado eco lexical representava um traço de união entre dois momentos distintos ou dois personagens diferentes, a tarefa do tradutor é perceber essa possibilidade e mantê-la ali. E não matar a eventualidade daquela relevância por desatenção ou decisão pessoal (n.p.).

Assim como Galindo destaca a importância do tradutor, defende a ideia de que ao elaborar uma tradução deve-se criar soluções que permitam ao leitor explorar todas as possibilidades possíveis de interpretação do texto. Nesse mesmo sentido, é importante lembrar de Toury (2012) quando menciona a relevância de considerar o papel que a tradução desempenhará no sistema literário na qual será inserida. Sendo

o ato de traduzir uma tarefa complexa, a análise da tradução deve considerar vários aspectos ao fazer considerações a respeito do texto traduzido.

Assim como outros teóricos dos Estudos da Tradução, já citados, André Lefevere parte do princípio de que os estudos sobre traduções devem voltar-se para os aspectos históricos e culturais. Considerando que a estrutura de uma cultura é composta de sistemas, Lefevere (2007) também afirma que:

A Literatura, para retornar à descrição dos teóricos Formalistas Russos, é um dos sistemas que constitui o “complexo ‘sistemas de sistemas’” conhecido como cultura. Dito de outra forma, uma cultura, uma sociedade é o ambiente do sistema literário. Este e os outros sistemas pertencendo ao sistema social são abertos uns aos outros: eles se influenciam mutuamente. Segundo os Formalistas, eles interagem num “interjogo entre subsistemas, determinado pela lógica da cultura à qual eles pertencem”. (p. 33).

Segundo Lefevere (2007), os sistemas literários possuem uma poética, a qual compreende dois itens. O primeiro consiste em um “inventário de recursos literários, gêneros, motivos, personagens e situações protótipos, e símbolos” (p. 51). O segundo item é “um conceito do que é, ou deveria ser, o papel da literatura no sistema social geral.” (p. 51). Esse conceito do papel da literatura é o que irá nortear as escolhas dos temas a serem abordados nas obras, a fim de que ela atinja o seu principal objetivo, conquistar o maior público possível e consolidar-se no sistema.

Ademais, o autor explica que no processo de formação de uma poética é possível identificar “os recursos” e as “visões funcionais” das obras que são produtos daquele sistema literário. Assim como, após a finalização da consolidação da poética, ela virá a exercer interferências sobre o que o sistema literário produzirá futuramente, a partir disso, percebe-se que a tradução vai além de um processo de transferência de elementos linguísticos:

A tradução é portanto entendida, como explicita o pensador e comparatista [George Steiner], como um amplo arco que percorre às relações humanas no âmbito da linguagem, e recobre, inclusive, a tradução, no sentido mais estreito e convencional do termo, isto é, como passagem de um *corpus* verbal de uma língua-fonte a outra língua-receptora. (TRUSEN, 2014, p. 170).

Nesse sentido, sobre o autor Charles Dickens é possível identificar que a sua produção literária anterior ao conto “*The signalman*”, como os romances *Oliver Twist* e *David Copperfield*, “desempenharam um papel inovador no sistema de produção, dado que Dickens insere na literatura vitoriana o centro urbano como cenário das

narrativas, [...]” (BRUNISMANN, 2017, p. 66). A respeito da estética literária dickensiana, Borges (2006) destaca as duas principais características de Dickens, que proporcionaram mudanças na literatura produzida:

Dickens descobriu duas coisas importantes para a literatura posterior: a meninice, sua solidão, seus temores. Isso se deve à vida, à vida a que foi lançado desde criança. Na realidade, não se sabe bem da sua infância. Quando Unamuno fala da mãe, nos assombra. Por último, Groussac disse que é um absurdo dedicar capítulos à infância, que é para ele uma idade vazia, em vez de se deter na juventude e na idade adulta. Dickens é o primeiro romancista a fazer que a infância dos personagens seja importante. Além disso, Dickens descobre a paisagem da cidade. As paisagens eram de campos, montanhas, selvas, rios. Dickens trata de Londres. (p. 250 - 251).

Sendo assim, Dickens por meio de sua poética realista, buscando ambientar suas narrativas no cenário industrial, criou o seu estilo literário e consolidou-se no seu sistema literário, não somente com os seus romances, mas também com a produção de prosa curta ficcional.

Acerca da tradução de uma obra literária, para Lefevere (2007) o produto final é uma reescrita de um texto original, sendo assim, uma reescrita reflete uma ideologia e uma poética própria de quem a traduz ou de quem a encomendou, conseqüentemente modifica a literatura para que ela se adapte ao sistema inserido. A reescrita pode inserir novos elementos, assim como também pode reprimir mudanças e inovações, simplificando a tradução, não permitindo o acesso a novas visões sobre o mundo, sobre outras culturas.

As mudanças que são aplicadas na tradução podem, eventualmente, alterar a construção do sentido expresso pelo autor. Nesse sentido, observa-se o trecho a seguir de “*The signalman*”, no qual o narrador apresenta sua reação diante de um diálogo com o sinaleiro:

Quadro 1 – Excerto de “*The signalman*” e de sua tradução para o português brasileiro

| Texto – fonte | Texto – alvo |
|--|--|
| Resisting the slow touch of a frozen finger tracing out my spine, I showed him how that this figure must be a deception of his sense of sight, [...] (DICKENS, 2015, n.p). | Resistindo ao lento calafrio que percorria minha espinha, mostrei-lhe como aquele vulto poderia ser um engano de sua visão. (DICKENS, 2004, p. 305). |

Fonte: Elaborado pela autora.

O tradutor optou em traduzir “Resistindo ao lento calafrio que percorria minha espinha” e ao não traduzir os termos “*the slow touch of a frozen finger*”, retira-se a ideia de que um elemento sobrenatural, como a figura de um fantasma, possa estar em contato físico com o personagem narrador. Nesse momento da narrativa, o personagem que a narra demonstra o medo que sente ao estar naquele lugar, assim como compartilha da mesma reação ao ouvir as histórias do sinaleiro.

Nesse sentido, quando se refere ao estudo de uma tradução, é preciso identificar as intenções de inserção dessa obra no sistema literário que a importa, pois a partir desse dado será possível observar sob qual influência ideológica a reescrita está sendo construída. Bem como:

A codificação de poéticas também envolve a canonização da produção de alguns escritores, cujas obras são consideradas de maior conformidade com a poética codificada. A obra desses escritores é então propagada como um exemplo para futuros escritores seguirem, e ocupa uma posição central no ensino de literatura. As reescrituras tendem a desempenhar um papel tão importante no estabelecimento de um sistema literário quanto ao das escrituras originais. (LEFEVERE, 2007, p. 54)

Uma evidência de que a literatura de prosa curta ficcional do gênero fantástico está ganhando prestígio no mercado literário brasileiro é o lançamento da coleção da Companhia das Letras, na qual está inserido o conto “O sinaleiro”. Assim como já mencionado, a antologia *Contos fantásticos do século XIX*, organizada pelo escritor Ítalo Calvino foi escolhida para integrar o projeto da editora de publicar uma coleção de antologias de contos, escritos por autores da literatura mundial e traduzidos por prestigiados escritores e tradutores brasileiros.

A partir disso, para o desenvolvimento deste estudo, tanto na etapa de análise quanto na elaboração da tradução, são observados os pressupostos apresentados neste subcapítulo. Dentre os termos que cada autor toma para categorizar o método de cada tradução, a aproximação ou afastamento do texto-fonte, são adotados os termos de Venuti (2002), domesticação e estrangeirização, a fim de facilitar o desenvolvimento da análise e a compreensão do leitor. No próximo subcapítulo serão apresentados os procedimentos metodológicos de seleção e análise das traduções dos contos de Charles Dickens.

3.3 Procedimentos de análise das traduções

Esta dissertação desenvolve uma pesquisa de cunho descritivo, analítico e exploratório, a qual tem por objetivo analisar a tradução para o português brasileiro dos elementos fantásticos nos contos de Charles Dickens. Para tanto, foram selecionadas duas narrativas, a primeira com a tradução já em circulação no mercado, e a segunda ainda sem uma tradução para o português brasileiro. Sendo assim, tem-se por objeto de pesquisa: a) “*The signalman*” – “O sinaleiro”, com tradução de Ricardo Lísias, publicada em 2004 no livro *Contos Fantásticos do Século XIX* escolhidos por Ítalo Calvino; b) “*Four ghost stories*”, ainda inédito.

Este estudo apresenta seu desenvolvimento em quatro etapas. Na primeira parte realiza-se uma breve análise do conto “O sinaleiro”, sob a perspectiva da toponálise e do gênero literário, a fim de verificar a concepção do espaço na construção da narrativa fantástica.

A segunda consiste na verificação das traduções para o português brasileiro dos contos do autor inglês, a fim de identificar quais possuem traduções e quais permanecem inéditos. Essa etapa é desenvolvida a partir da construção de um mapeamento dos textos em prosa curta ficcional de Dickens, sendo os dados obtidos por meio de consultas a obras físicas, aos registros do acervo digital da Biblioteca Nacional do Brasil e portais digitais das editoras.

Durante a terceira etapa, analisa-se o conto “O sinaleiro”, a partir do conceito de Cadeia de Significantes, definido por Berman (2007). Para tanto, serão selecionados termos referentes a três núcleos temáticos presentes na narrativa. A partir de leituras do texto-fonte e do texto-alvo serão verificadas, manualmente, o número de ocorrências de cada termo. Posteriormente, os excertos nos quais os termos se fazem presentes são analisados a fim de verificar as escolhas tradutórias, e elencando hipóteses junto a uma possível leitura acerca das motivações para os empregos adotados.

A escolha de analisar o conto por meio da perspectiva da cadeia de significantes de Berman (2007) justifica-se devido às contribuições do autor em relação aos Estudos da Tradução, pois:

[...] ele propõe a tradução *da letra*. Berman considera esse método ideal, pois permite que o estrangeiro (o Outro) seja recebido como tal pela cultura receptora, enriquecendo-a com elementos do texto estrangeiro. A tradução

da letra, segundo ele, não é uma simples tradução palavra por palavra, nem decalque “nem (problemática) reprodução, mas atenção voltada para o jogo dos significantes” (Berman, 2007, p. 16). Nesse método de tradução, o tradutor deve estar atento à materialidade do texto, parte importantíssima que deve ser preservada durante o processo de tradução. (ALVES, 2009, p. 45).

Além disso, para Berman (2007) o objetivo de uma tradução é o texto estrangeiro ser recebido como ele foi produzido, com seus elementos culturais presentes. Nesse mesmo sentido Galindo (2018) afirma que:

Ele [o tradutor] não tem permissão para ser o cultor e admirador de um estilo, qualquer que seja ele: elevado, refinado, elegante, conciso. Ele precisa escrever bem e escrever mal. Precisa ser desajeitado e dândi, oral e rebuscado, tosco e preciosista. Precisa ser capaz de dar voz a todo o coro mobilizado por aquele narrador, ele próprio montado a partir de um jogo de refrações e ofuscações entre a figura do autor e o pano de fundo do livro. (n.p.)

Por isso, em sua contribuição teórica, Berman (2007) apresenta em “A analítica da tradução e a sistemática da deformação” procedimentos que considera como deformadores do texto traduzido, dentre eles o “alongamento”, quando informações desnecessárias são acrescentadas no texto na língua-alvo, tornando-o mais extenso; “empobrecimento quantitativo” ocorre à medida que o tradutor não traduz de acordo com a variedade de termos empregados no texto-fonte; e “empobrecimento qualitativo”, se dá quando o texto é traduzido com palavras que não possuem a mesma intensidade, “que não têm nem sua riqueza sonora, nem sua riqueza significativa” (p. 53). Quando o autor se refere às suas categorias de análise, explica que:

Chamaremos esta análise de *analítica da tradução*. Trata-se de uma analítica em duplo sentido: da análise, parte por parte, desse sistema de deformação, portanto, de uma “análise” no sentido cartesiano da palavra. Mas também no sentido psicanalítico, na medida em que esse sistema é grandemente inconsciente e se apresenta como um leque de tendências, de *forças* que desviam a tradução de seu verdadeiro objetivo. (BERMAN, 2007, p. 45)

Nesta dissertação não se consideram todos os aspectos da teoria de tradução de Berman (2007), mas se concentra na categoria de “empobrecimento quantitativo”, pois ao observar a sua aplicabilidade, constata-se que é uma prática que ocorre no procedimento tradutório das traduções em nossa análise.

Além de Berman (2007), na análise da tradução do conto “O sinaleiro”, optou-se por utilizar o texto *Procedimentos técnicos de tradução – Uma proposta de reformulação* de Rafael Lanzetti et al. (2009). Propõe-se uma reformulação de

procedimentos tradutórios comumente aplicados pelos tradutores, divididos em duas classificações de procedimentos, os estrangeirizadores e os domesticadores. Assim como Toury (2012) afirma que numa obra traduzida é possível localizar os princípios de domesticação e estrangeirização, os autores destacam que:

[...] pode ser difícil estabelecer fronteiras entre os procedimentos técnicos da tradução, uma vez que um procedimento pode requerer outro, ser mesclado com um terceiro, ou mesmo ser consequência de um quarto. Talvez, na atividade tradutória, alguns dos procedimentos e estratégias que os sujeitos utilizam não façam parte dessas categorizações. Algumas vezes, os procedimentos e estratégias podem aparecer acoplados uns aos outros, e seria difícil dizer onde termina um e começa outro, ou qual deles está numa posição superior de hierarquia de uma determinada ação. (p. 2 -3).

A partir de Rafael Lanzetti et al. (2009), realiza-se a apresentação dos procedimentos adotados pelo tradutor nos excertos do conto, junto a uma interpretação de uma amostragem dos dados coletados. Vale destacar que, assim como ressaltados pelos teóricos que embasam este estudo, em uma análise textual não se torna possível elencar todas as escolhas do tradutor.

Além disso, de modo a tentar compreender e interpretar com maior precisão as escolhas empregadas na tradução de “O sinaleiro”, realizou-se, via e-mail, uma entrevista com o tradutor do conto, o escritor Ricardo Lísias.

Em continuidade desta pesquisa, na quarta etapa desenvolve-se a tradução comentada do conto “*Four ghost stories*”. Seguindo os pressupostos teóricos de Venuti (2002), o projeto tradutório elaborado volta-se à transferência dos elementos culturais, das marcas da escrita do autor e dos elementos que permitem a construção do gênero fantástico. Posteriormente, empreende-se a análise descritiva da tradução da narrativa, com foco na concepção do espaço em que o sobrenatural é revelado, buscando observar como se deu a aplicação do projeto tradutório, quais os desafios encontrados e as soluções adotadas.

Na próxima seção abordam-se, de modo geral, as traduções dos contos de Charles Dickens para o português brasileiro, visando identificar a frequência tradutória, assim como o ineditismo de contos no polissistema literário brasileiro.

3.3.1 As traduções dos contos dickensianos no sistema literário brasileiro

Na tentativa de identificar a frequência de traduções de contos de Charles Dickens para o português brasileiro, procurou-se elaborar um mapeamento das obras

já traduzidas e inseridas no sistema literário brasileiro. Neste subcapítulo, apresenta-se o quadro do mapeamento das traduções para o português brasileiro de contos e novelas de Dickens, assim como serão realizadas algumas observações a respeito das informações coletadas.

Para a elaboração desse mapeamento, foram utilizadas as ferramentas de pesquisa Hemeroteca e a consulta ao Acervo Digital, recursos disponibilizados pela Biblioteca Nacional do Brasil, e informações apresentadas por editoras em seus respectivos sítios eletrônicos. Os critérios de pesquisa restringiram-se a inserir no mapeamento as traduções dos contos, entretanto há dificuldade na classificação das histórias produzidas por Dickens, observando-se que:

Embora Margaret Lane¹¹ julgue não ser o conto a forma mais adequada à expressão do gênio literário de Dickens, gênio irreprimível, copioso, exuberante demais para se confinar em tão pequeno compasso”, as *Short Stories* por ele legadas à posterioridade não lhe desmerecem o prestígio de ficcionista. Se bem lhes falte, do ponto de vista estilístico, o vigor epigramático que caracteriza as obras-primas do gênero – vigor epigramático dificilmente de esperar em escritor tão derramado e redundante quanto Dickens -, têm interesse na medida em que refletem as virtudes cardinais do seu autor [...] (PAES, 2005, p. 13)

Observando o exposto por Paes, além da ausência de maiores informações a respeito desse aspecto das obras produzidas por Charles Dickens, considerou-se mais prudente reavaliar os critérios de inclusão de obras no mapeamento. Desse modo, constam no quadro a seguir traduções publicadas de modo avulso e obras que contêm diversos textos de Dickens, alguns recebem outras classificações de gênero, como será detalhado a seguir.

Quadro 2: Mapeamento das traduções de Charles Dickens para o português brasileiro

| Título do texto-fonte | Título do texto-alvo | Livro | Tradutor | Formato | Editora | Ano |
|--|-----------------------|-------------------|-----------------|----------|---------|------|
| <i>The mistaken milliner. A tale of ambition</i> | A modista equivocada | Histórias humanas | José Paulo Paes | Impresso | Cultrix | 1959 |
| <i>Mr. minns and his cousin</i> | Mr. Minns e seu Primo | | | | | |
| | Sentimento | | | | | |

¹¹ Margaret Lane foi uma escritora britânica, elaborou a Introdução de *Christmas Stories*, edição da Oxford University Press, Londres, 1956.

| | | | | | | |
|---|--|---|---|--------------------|---------------------|------|
| <i>Sentiment</i> | | | | | | |
| <i>The black veil</i> | O véu negro | | | | | |
| <i>The bloomsbury christening</i> | Batizado em Bloomsbury | | | | | |
| ----- | A História do Ator Ambulante | | | | | |
| <i>A madman's manuscript</i> | O manuscrito de um louco | | | | | |
| ----- | A História do Viajante | | | | | |
| <i>The story of the goblins who stolen a sexton</i> | A História dos Duendes que Raptaram um Coveiro | | | | | |
| ----- | A Verdadeira Lenda do Príncipe Blaud | | | | | |
| <i>The Chimes</i> | Os Carrilhões | | | | | |
| <i>The poor relation's story.</i> | A História do Parente Pobre | | | | | |
| <i>The child's story</i> | A História da Criança | | | | | |
| <i>Nobody's story</i> | A História de Ninguém | | | | | |
| ----- | A História do Limpador de Botas | | | | | |
| <i>The Signalman</i> | O sinaleiro | Os buracos da máscara | José Paulo Paes | Impresso | Editora Brasiliense | 1985 |
| <i>The Wreck of The Golden Mary</i> | O Naufrágio de Golden Mary | ----- | ----- | Impresso | FTD | 1998 |
| <i>A Christmas Carol</i> | Um conto de natal | Um conto de natal | Carmen Seganfredo e Ademilson Franchini | Impresso E-book | LPM&Pocket | 2003 |
| <i>The mistaken milliner. A tale of ambition</i> | A modista equivocada | O manuscrito de um louco e outras histórias | José Paulo Paes | Impresso | Ediouro | 2005 |
| <i>Mr. minns and his cousin</i> | Mr. Minns e seu Primo | | | | | |
| <i>Sentiment</i> | Sentimento | | | | | |
| <i>The black veil</i> | O véu negro | | | | | |
| <i>The bloomsbury christening</i> | Batizado em Bloomsbury | | | | | |

| | | | | | | |
|---|--|------------------------|---|--------------------|------------|--------------------|
| ----- | A História do Ator Ambulante | | | | | |
| <i>A madman's manuscript</i> | O manuscrito de um louco | | | | | |
| ----- | A História do Viajante | | | | | |
| <i>The story of the goblins who stolen a sexton</i> | A História dos Duendes que Raptaram um Coveiro | | | | | |
| ----- | A Verdadeira Lenda do Príncipe Blaud | | | | | |
| <i>The Chimes</i> | Os Carrilhões | | | | | |
| <i>The poor relation's story.</i> | A História do Parente Pobre | | | | | |
| <i>The child's story</i> | A História da Criança | | | | | |
| <i>Nobody's story</i> | A História de Ninguém | | | | | |
| ----- | A História do Limpador de Botas | | | | | |
| <i>The Signalman</i> | O sinaleiro | Histórias de Fantasmas | Adriana Scolari Costa | Impresso E-book | LPM&Pocket | 2009 |
| <i>A madman's manuscript</i> | Manuscrito de um louco | | Luiza Lucia Scolari Costa | | | |
| <i>The Bagman's story</i> | A história do caixa-viajante | | Beatriz Viégas-Faria | | | |
| <i>The story of the goblins who stolen a sexton</i> | A história dos duendes que sequestraram um coveiro | | Adriana Scolari Costa e Henrique de Oliveira Guerra | | | |
| <i>The story of the Bagman's Uncle</i> | A história do tio do caixa-viajante | | Felix Nonnenmacher | | | |
| <i>The Baron of Grogzwing</i> | O barão de Grogzwing | | | | | |
| <i>A confession found in a prison in the time of Charles Scnd</i> | Uma confissão encontrada no cárcere à época do rei Carlos II | | Vera Veríssimo | | | |
| <i>To be a read at dusk</i> | Para ser lido ao anoitecer | | | | | |
| <i>The trial for murder</i> | O julgamento por assassinato | | | | | 2017 ¹² |

¹² Data de reimpressão.

| | | | | | | |
|---|--|---|--|----------|-----------------|------|
| <i>A child's dream of a star</i> | Uma criança sonhou com uma estrela | | Beatriz Viégas-Faria e Silvio Pedro Egger Ferrugem | | | |
| <i>A Christmas Carol</i> | Fantasmas de Natal | | Silvio Pedro Egger Ferrugem | | | |
| <i>The ghost in the bride's chamber</i> | A noiva do enforcado | | Denise de Azevedo Mariné | | | |
| <i>Mr. Testator's Visitation</i> | Visita para o sr. Testante | | Beatriz Viégas-Faria e Lisete Beatriz Koch | | | |
| ----- | Contando histórias de inverno | Contos de horror - Histórias para (não) ler à noite | Rosana Rios Martha Argel | Impresso | Farol Literário | 2012 |
| <i>The Signalman</i> | O sinaleiro | ----- | Henriques Marques (1859-1933) | E-book | Centaur Edições | 2013 |
| <i>The Chimes</i> | As vozes dos sinos | ----- | Henriques Marques (1859-1933) | E-book | Centaur Edições | 2013 |
| ----- | Festas de Natal | | | | | |
| <i>The story of the goblins who stolen a sexton</i> | A história dos duendes que raptaram um coveiro | | | | | |
| ----- | Um episódio de Natal de <i>O Relógio do Senhor Humphrey</i> | | | | | |
| <i>A Christmas Carol</i> | Um Cântico de Natal em Prosa, que é uma história natalina de fantasmas | Um cântico de Natal e outras histórias | Roberto Leal Ferreira | Impresso | Martin Claret | 2015 |
| ----- | O homem possesso e o pacto com o fantasma | | | | | |
| <i>A Christmas Tree</i> | Uma árvore de Natal | | | | | |
| <i>What christmas is as we grow older.</i> | O que é o Natal quando ficamos velhos | | | | | |
| <i>The seven poor travellers</i> | Os sete viajantes pobres | | | | | |
| <i>The Signalman</i> | O sinaleiro | Os melhores | Myrian Campello | Impresso | Nova Fronteira | 2016 |

| | | | | | | |
|--------------------------------------|-----------------------------|---|-------------------|----------|---------------------|------|
| | | contos fantásticos | | | | |
| <i>Over the Way</i> ¹³ | Do outro lado da rua | A casa misteriosa | José Sarmiento | E-book | Grotesco & Arabesco | 2016 |
| <i>Going into Society</i> | Uma entrada na sociedade | | | | | |
| <i>Let at Last</i> ¹⁴ | A Casa é finalmente ocupada | | | | | |
| <i>A madman's manuscript</i> | O manuscrito de um louco | Contos de Terror – Tomo II | Bárbara Guimarães | Impresso | Martin Claret | 2018 |
| <i>The Mortals in the House</i> | | A casa assombrada – The Haunted House ¹⁵ | ----- | Impresso | Folha de São Paulo | 2018 |
| <i>The Ghost in Master B.'S Room</i> | | | | | | |
| <i>The Hanged Man's Bride</i> | A noiva do enforcado | Góticos II – Lúgubre Mistérios | Sandra Pina | Impresso | Melhoramentos | 2018 |
| <i>The Hanged Man's Bride</i> | A noiva do enforcado | Góticos II – Lúgubre Mistérios | Sandra Pina | Ebook | Melhoramentos | 2018 |

FONTE: Elaborado pela autora.

Conforme afirma Maggio (2015), Dickens criou “quinze romances, cinco novelas, sete coletâneas de contos, trinta e oito contos publicados individualmente, [...] mais doze textos em coautoria com Wilkie Collins e outros amigos.” (p. 7), muitos dos contos publicados nos periódicos, como o *All the Year Round*, não foram escritos exclusivamente por Dickens.

É importante destacar que a construção desse mapeamento não abrange todas as traduções das obras de Dickens já realizadas para o português brasileiro, pois considerou-se relevante, para a finalidade desta pesquisa, a localização de, no mínimo, uma tradução já publicada. Ao localizar ao menos uma tradução, possibilitou-se a identificação das obras que ainda não foram traduzidas, ou seja, ainda inéditas. Sendo assim, o quadro acima é um mapeamento parcial da literatura dickensiana inserida no sistema literário brasileiro.

¹³ Na tradução consta que esse conto foi escrito por Charles Dickens e Wilkie Collins, entretanto no texto originário consultado não consta como autoria de Dickens, apenas de Collins.

¹⁴ Escrito por Charles Dickens e Wilkie Collins.

A obra *Histórias Humanas* é composta por 15 histórias, selecionadas e traduzidas por José Paulo Paes, pela editora Cultrix em 1959. Com a mesma seleção de títulos e traduções, essa obra foi republicada pela editora Ediouro em 2005, sob o título *O manuscrito de um louco e outras histórias*. Nas notas liminares da edição de 2005, Paes descreve o processo de seleção das obras e o seu projeto tradutório. O tradutor afirma que “Essa coletânea aspira a ser uma amostragem representativa da novelística menor de Dickens; por isso, as páginas aqui reunidas pertencem a livros diversos.” (2005, p. 13). Ademais, explica que os títulos “A modista equivocada”, “Mr. Minns e seu Primo”, “Sentimento”, “O véu negro” e “Batizado em Bloomsbury” publicados originalmente em *Sketches by Boz* (1836) “participam mais da crônica ou do ensaio descritivo que do conto propriamente dito” (p. 13).

Os títulos “A História do Ator Ambulante”, “O manuscrito de um louco”, “A História do Viajante”, “A História dos Duendes que Raptaram um Coveiro” e “A Verdadeira Lenda do Príncipe Blaud” pertencem a *The Pickwick Papers* (1836 - 1837). Nas palavras de Paes (2015, p. 14), esse é “o romance que consolidou definitivamente a popularidade de Dickens, aproveitei algumas das pequenas narrativas interpoladas no curso da ação principal, com a qual não têm qualquer relação orgânica”. Das cinco novelas natalinas, o tradutor selecionou a novela *Os Carrilhões*.

Por fim, o tradutor apresenta os quatro últimos títulos que compõem essa coletânea, “A História do Parente Pobre”, “A História da Criança”, “A História de Ninguém” e “A História do Limpador de Botas”. Afirmando que “Os contos que fecham esta coletânea pertencem às *Christmas Stories*, volume em que foram reunidas as histórias por Dickens para *Household Words* e *All the Year Round*, periódicos de sua propriedade [...]”. Tendo em vista os dados apresentados, pode-se constatar que apenas os últimos quatro títulos são contos.

Sob a assinatura do mesmo tradutor, em 1985, pela editoria Brasiliense, foi publicada uma tradução de “The Signalman”, na obra *Os buracos da Máscara – antologia de contos fantásticos*, com contos selecionados e traduzidos por José Paulo Paes. Inclui-se no mapeamento o registro de uma tradução de *Um conto de Natal*, sendo essa uma narrativa classificada como um dos cinco livros de Natal escritos por Dickens. Essa edição foi traduzida por Carmen Seganfredo e Ademilson Franchini, publicado pela editora LPM&POCKET, em 2003.

O livro *Histórias de Fantasmas*, publicado pela primeira vez em 2009 e reimpresso em 2017, é composto por diversos títulos e por diferentes tradutores.

Nessa compilação, há histórias já publicadas na obra *O manuscrito de um louco e outras histórias* (2005), portanto esses não serão citados novamente. Dentre os títulos da obra, destaca-se aqueles cujas traduções não foram encontradas, como “A história do tio do caixeiro-viajante”, “O barão de Grogwig”, “Uma confissão encontrada no cárcere à época do rei Carlos II”, “Para ser lido ao anoitecer”, “O julgamento por assassinato”, “Uma criança sonhou com uma estrela”, “Fantasmas de Natal”, “A noiva do enforcado”, “Visita para o sr. Testante”.

Além de compor essa edição, o título “A noiva do enforcado”, traduzido por Sandra Pina foi publicado no livro *Góticos II – Lúgubres mistérios*, segundo volume da coleção “Góticos”. Não é considerado um conto propriamente dito, pois integra a obra *A viagem preguiçosa de dois aprendizes vadios*, escrita por Dickens em parceria com Wilkie Collins.

A obra *Um cântico de Natal e outras histórias*, traduzida por Roberto Leal Ferreira, apresenta o título “Um episódio de Natal de O Relógio do Senhor Humphrey”, que era um periódico editado semanalmente por Dickens, entre os anos de 1840 e 1841. Em 2018, pela Folha de São Paulo, foi lançado o livro *A casa assombrada – The Haunted House*, que inclui todos os contos publicados no volume *The Haunted House*, por meio do periódico *All the Year Round*, em 1859.

Ao elaborar um mapeamento das traduções, é possível trazer à luz questões que correspondem às intenções do mecenato. Composto pelas instituições voltadas ao sistema literário, principalmente pelo mercado editorial, o mecenato conduz a escolhas de quais autores irá traduzir e determina as obras, possivelmente de acordo com o papel que desempenharão. Nesse sentido, destaca-se que mesmo sendo um autor canônico, Dickens não foi completamente traduzido para o português brasileiro. Dando continuidade a pesquisa, no próximo capítulo apresenta-se a análise da tradução, de Ricardo Lísias, para o português brasileiro do conto “O sinaleiro”.

4 A LITERATURA FANTÁSTICA E A CADEIA DE SIGNIFICANTES EM “O SINALEIRO”, DE CHARLES DICKENS

Publicado originalmente em 1866 no periódico *All the Year Round*, o conto “O sinaleiro” é ambientado em um cenário recém industrializado. A narrativa apresenta a racionalidade humana sendo desafiada por possíveis elementos sobrenaturais. Essa ruptura causada pelo Fantástico é gerada por meio de recursos estilísticos do autor, sendo passíveis de mudanças durante o processo de tradução.

Nesse sentido, neste capítulo investiga-se a construção da cadeia de significantes, dos termos lexicais, que proporcionam a criação das atmosferas natural e sobrenatural no conto. Baseando-se nos estudos de Lawrence Venuti (2002), Antoine Berman (2007) e Rafael Lanzetti et. al (2009) é possível categorizar as alterações realizadas pelo tradutor, buscando identificar as possíveis influências exercidas sobre o produto da tradução, assim como os elementos textuais que foram transmitidos ao público receptor da nova obra literária, a tradução para o português brasileiro.

No próximo subcapítulo apresenta-se o conceito de cadeia de significantes, assim como sua aplicação na análise do conto “O sinaleiro”, empreendida a seguir. Posteriormente, no subcapítulo seguinte, desenvolve-se a análise, propriamente dita, do conto e a discussão acerca das escolhas tradutórias aplicadas.

4.1 A cadeia de significantes

O termo cadeia de significantes é definido por Berman (2007), em seu texto *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo*. Ao abordar a classificação de “empobrecimento quantitativo”, o autor o define como aquele que “[...] remete a um desperdício lexical. Toda prosa apresenta uma certa proliferação de significantes e de cadeias (sintáticas) de significantes.” (p. 54).

O autor utiliza a classificação como “perda lexical”, pois compreende que no processo de tradução, quando um termo no originário não é traduzido para o texto-alvo, ocorre uma perda de significados, não permitindo ao leitor contato com essa cadeia de significantes produzidas pelo autor da obra. Quando o significado do termo empregado na tradução não atinge o mesmo objetivo do termo originário, Berman

(2007) classifica a mudança como “empobrecimento qualitativo”. As cadeias de significantes são redes lexicais e segundo Paganine (2013):

As redes lexicais contribuem diretamente para a construção e para a inferência do tema do texto, além de ajudarem, junto com os outros tipos de coesão, a conectar e relacionar os vários segmentos textuais, produzindo uma coerência interna. Dessa maneira, os itens lexicais são partes de uma retórica geral e seus significados devem ser pensados conforme essa visão geral do texto. (p. 255)

Portanto, ao analisar uma tradução é necessário identificar como foi construída a cadeia de significantes, para que assim seja possível verificar se no ato de traduzir os sentidos permaneceram ou ocorreu, como nas palavras de Berman (2007), um empobrecimento quantitativo. Durante a análise a seguir, serão considerados esses conceitos de Berman, como também serão empregadas as classificações apresentadas no texto “Procedimentos técnicos de tradução – Uma proposta de reformulação”, de Lanzetti et. al (2009).

Para a aplicação da análise optou-se, assim como realizado por Paganine em “Tradução comentada: o gótico e a cadeia de significantes” (2013), pela seguinte organização: (a) dividir os termos em grupos temáticos, (b) verificar a frequência de utilização de cada termo e (c) observar a sua equivalência em inglês adotada pelo tradutor.

De forma semelhante a outros autores, Dickens aborda temas como o medo, a morte, o mundo natural e o sobrenatural. Ao analisar o conto “*The signalman*” é possível identificar alguns eixos temáticos sob os quais a narrativa é construída, dentre os quais foram selecionados “o espaço”, “o medo” e “o sobrenatural” para analisar a cadeia de significantes produzidas pelo tradutor. Optou-se por esses núcleos devido à construção do fantástico no conto, pois o autor se utilizou do espaço, um cenário recém industrializado, como um artifício gerador do medo. Ademais, por meio do espaço e do medo provocado, possibilita-se a ruptura entre os mundos real e sobrenatural, propiciando o efeito do fantástico.

4.2 “O sinaleiro” em tradução: o espaço, o medo e o sobrenatural

A partir do objetivo de identificar como os elementos fantásticos, presentes em “*The signalman*”, são transpostos à tradução para o português brasileiro, este

subcapítulo destina-se a analisar a tradução de três eixos temáticos selecionados: o espaço, o medo e o sobrenatural. Considerando uma lógica na análise, primeiramente são apresentados os termos de adjetivação do espaço, focando nos excertos referentes ao espaço e ao ambiente.

Assim como explicado anteriormente, segundo Borges Filho (2007) o ambiente consiste na junção do cenário, ou natureza, com o clima psicológico. Neste caso, em “O sinaleiro” pode-se classificar o espaço como híbrido, pois é constituído por uma linha de trem entre rochas, ou seja, há o cenário construído pelo homem e mantém uma parte da natureza. Identifica-se o ambiente do conto por meio dos efeitos psicológicos que o espaço gera nos personagens, transmitidos ao leitor a partir da adjetivação empregada pelo narrador.

Em sequência, abordam-se os termos relacionados ao medo e os respectivos excertos, por fim, expõem-se as escolhas linguísticas ligadas ao tema sobrenatural, seguidas dos excertos e análise, a fim de verificar o efeito do gênero fantástico transferido para a tradução.

Como citado anteriormente, esta etapa do estudo dar-se-á a partir do conceito de cadeia de significantes de Berman (2007), as quais são formadas pelos itens lexicais escolhidos e aplicados na tradução. Além disso, foram utilizados os conceitos de domesticação e estrangeirização, pressupostos de Venuti (2002), para nortear a análise. Assim como proposto por Toury (2012), este estudo toma por ponto inicial a tradução, priorizando o seu contexto de recepção para que, além de identificar as escolhas tradutórias, possa-se investigar por quais motivos foram empregadas.

Ademais, verifica-se a partir do texto de Lanzetti et al. (2009) quais são os procedimentos técnicos empregados na tradução para o português brasileiro, realizada pelo autor brasileiro Ricardo Lísias, publicada em 2004 no livro *Contos Fantásticos do Século XIX* escolhidos por Ítalo Calvino, pela editora Companhia das Letras.

A fim de compreender as escolhas empregadas, foi realizada uma entrevista, por e-mail, com o escritor Ricardo Lísias.¹⁶ Primeiramente, é importante destacar que em relação ao projeto tradutório, os desafios e dificuldades no desenvolvimento da tradução, o tradutor explica que não elaborou um projeto específico e que:

¹⁶ Com autorização do entrevistado, Ricardo Lísias, a entrevista consta integralmente nesta dissertação, no apêndice A.

[...] já tinha familiaridade com a obra, então precisei apenas conduzir o trabalho. As escolhas foram as de tornar o texto tão atraente para o leitor como é o de Dickens. Não vi tantas dificuldades, até porque já as havia enfrentado suficientemente na tradução do *Oliver Twist*.” (LÍSIAS, 2019).

Como é possível observar, Lísias realizou sua tradução priorizando o público-alvo, com o objetivo de “tornar o texto atraente ao leitor”, ou seja, optou em aproximar o texto do público receptor, a fim de que o leitor não tivesse dificuldades ao ler o conto. Esse dado tem grande relevância na análise do texto-alvo, pois ao observar as escolhas empregadas, já se tem consciência de que determinadas alterações de significados e construções textuais compõem a intencionalidade do tradutor.

Observando os pressupostos de Toury (2012) em relação aos conjuntos de normas, o segundo denominado por Normas preliminares diz respeito da obra selecionada e a tradução realizada ser direta ou indireta. Assim como já citado, a editora Companhia das Letras escolheu o livro organizado por Ítalo Calvino para compor uma coleção de contos de escritores mundialmente reconhecidos, e traduzidos por renomados escritores e tradutores brasileiros. Ademais, não se localizou a informação sobre o texto-fonte do conto, portanto não se pode afirmar se esta é uma tradução direta ou indireta.

O terceiro conjunto conceituado por Toury (2012), consiste nas Normas operacionais, subdivididas em matriciais, a respeito das mudanças na estrutura de composição do texto-alvo; e textuais, que se voltam a identificar se ocorreu interferência da editora, ou de outro agente do sistema literário, sobre as escolhas textuais. Durante a análise do conto, verificou-se que não houve alteração na estrutura do texto, nem acréscimo ou supressão de parágrafos. Acerca das escolhas textuais, na entrevista o tradutor afirmou que “Até onde me lembro (já faz alguns anos que realizei a tradução) as alterações foram apenas as normais de um processo de edição, sem nada que me chamasse atenção.” (LÍSIAS, 2019).

Sendo assim, pode-se, por meio da análise a seguir, verificar como o fantástico foi construído na tradução, observando se a pluralidade lexical empregada pelo autor é transposta pelo tradutor, além de considerar se ocorreu a manutenção da significação de cada termo empregado e quais são os impactos de possíveis alterações.

Nesta etapa da análise são adotados por material de apoio o dicionário impresso bilíngue português-inglês *Oxford* (2013), o dicionário impresso de Língua

Portuguesa Aurélio (2010), o dicionário online de Língua Portuguesa *Michaelis* e o dicionário online Moderno de Inglês *Michaelis*. Ademais, para proporcionar a compreensão acerca das escolhas linguísticas realizadas, o texto - alvo e o texto - fonte estão dispostos em quadros, com a identificação da frequência de utilização de cada termo.

4.2.1 O espaço

O primeiro eixo temático analisado refere-se ao espaço em “O sinaleiro”. Charles Dickens utiliza-se da narrativa para tecer críticas sobre a sociedade da época e, destacando a Revolução Industrial e as consequências dos avanços tecnológicos, volta-se principalmente à realidade da classe trabalhadora. No conto, o autor descreve o cenário como isolado e sombrio, empregando diversos termos que o caracterizam de modo negativo.

Para analisar a tradução do espaço, considerou-se a descrição do cenário e dos fenômenos naturais, como a chuva, a noite, o pôr do sol e os adjetivos a eles empregados, pois são elementos representativos do fantástico. A seguir expõe-se um quadro com a frequência de emprego de cada adjetivo, além de apresentar o texto-fonte.

Quadro 3 – Frequência de adjetivos sobre o espaço

| Termos no texto – alvo | Ocorrências | Termos no texto – fonte | Ocorrências |
|----------------------------------|--------------------|--------------------------------|--------------------|
| Vala profunda | 1 | Deep trench | 1 |
| Pôr do sol bravio | 1 | Angry sunset | 1 |
| Extremamente profundo | 1 | Extremely deep | 1 |
| Estranhamente precipitado | 1 | Unusually precipitate | 1 |
| Solitário | 3 | Solitary | 2 |
| | | Lonesome | 1 |
| Lúgubre | 2 | Dismal | 2 |
| Entrada triste | 1 | Gloomier entrance | 1 |
| Túnel negro | 1 | Black tunnel | 1 |
| ----- | ----- | Blackness of the tunnel | 1 |
| Rude | 1 | Barbarous | 1 |
| Deprimente | 1 | Depressing | 1 |
| Ameaçador | 1 | Forbidding | 1 |
| Cheiro de cemitério | 1 | Earthy deadly smell | 1 |
| Vento gelado | 1 | Cold wind | 1 |
| Tornar o lugar ainda mais gelado | 1 | Make the place strike colder | 1 |

| | | | |
|-------------------|---|---------------------|---|
| Noite enluarada | 1 | One moonlight night | 1 |
| Vale sobrenatural | 1 | Unnatural valley | 1 |
| Luz de perigo | 4 | Danger-light | 4 |
| Noite amena | 1 | Lovely evening | 1 |
| Grande masmorra | 1 | Great dungeon | 1 |

Fonte: Elaborado pela autora.

Ao observar o quadro com os termos relacionados ao espaço, é possível identificar que, nesse eixo temático, o tradutor não mantém a pluralidade lexical ao traduzir 'solitário'. No decorrer do conto, encontram-se três ocorrências de 'solitário' e, ao identificar a quais termos equivalem, percebe-se que o autor utilizou duas vezes o termo *solitary* e uma vez *lonesome*. Essa alteração no texto-alvo gera uma redução dos significados, mas parece não influenciar negativamente na coerência textual e na construção dos sentidos inseridos pelo autor, pois os adjetivos em inglês são sinônimos. Segundo Lanzetti et. al. (2009, p. 10), esse procedimento tradutório é classificado por sinonímia, a qual “[...] é utilizada quando o tradutor traduz um elemento lexical do texto-fonte por um sinônimo na língua-alvo”.

Observando o quadro acima, pode-se afirmar que, na maior parte dos termos empregados ocorre a equivalência de sentido do texto-fonte para o texto-alvo, produzindo a manutenção dos significados, como em: “Vala profunda” - *Deep trench*; “Pôr do sol bravio” - *Angry sunset*; “Extremamente profundo” - *Extremely deep*; “Estranhamente precipitado” - *Unusually precipitate*. Entretanto, há alguns termos em que se percebe diferenças no sentido da tradução, como se pode verificar por meio do excerto abaixo, no qual encontram-se em destaque alguns dos adjetivos presentes no quadro 3.

Quadro 4 – Excerto de “The signalman” e de sua tradução para o português brasileiro

| Texto – fonte | Texto – alvo |
|---|--|
| <p>¹ His post was in as <u>solitary</u> and <u>dismal</u> a place as ever I saw. On either side, a dripping-wet wall of jagged stone, excluding all view but a strip of sky; the perspective one way, only a crooked prolongation of this <u>great dungeon</u>; the shorter perspective in the other direction, terminating in a gloomy red light, and the <u>gloomier</u> entrance to a <u>black tunnel</u>, in whose massive architecture there was a <u>barbarous</u>, <u>depressing</u>, and <u>forbidding</u> air. So little sunlight ever found its way to this spot, that it had an <u>earthy deadly smell</u>; and so much cold wind rushed through it, that it struck</p> | <p>Nunca vi um lugar tão <u>solitário</u> e <u>lúgubre</u> como aquele onde haviam colocado a cabine. Uma parede gotejando água recortava os dois lados, escondendo toda a vista além de uma listra de céu: via-se apenas um arco prolongado de uma <u>grande masmorra</u>. Na outra direção, apenas uma luz vermelha, que termina na <u>triste</u> entrada do <u>túnel negro</u>, era visível. Havia na arquitetura maciça daquele túnel um ar <u>rude</u>, <u>deprimente</u> e <u>ameaçador</u>. A luz do sol quase não chegava àquele ponto e a terra tinha um <u>cheiro de cemitério</u>. O vento gelado e cortante me dava calafrios, como se eu estivesse deixando o</p> |

| | |
|---|--|
| chill to me, as if I had left the natural world. (DICKENS, 2015, n.p. – grifo nosso). | mundo real. (DICKENS, 2004, p. 300-301 – grifo nosso). |
|---|--|

Fonte: Elaborado pela autora.

Tendo em vista a citação anterior, dentre os adjetivos do espaço nota-se que “*gloomier entrance to a black tunnel*” é traduzido por “triste entrada do túnel negro”. Conforme o dicionário Oxford (2013, p. 488) o adjetivo “*gloomier*” quando se refere a lugar, frequentemente, é traduzido por “escuro”, “sombrio” ou “lúgubre”, sendo no conto traduzido por um termo análogo, “triste”. A palavra “*gloom*”, que deriva em “*gloomier*”, tem por tradução “triste” quando refere-se ao sentido de deprimente, mas ao ser usada em “O sinaleiro” não parece transmitir o significado de que o local é deprimente.

Essa escolha aplicada a tradução não altera o sentido do texto-fonte, pois é utilizado um termo do mesmo campo semântico¹⁷. Entretanto, há a possibilidade de alterar a intensidade de sensações instigadas no leitor, visto que “sombrio” permite a interpretação de que a entrada do túnel é escura, ao mesmo tempo em que já insere a atmosfera do fantástico, indicando que há algo sobrenatural. Segundo o dicionário Aurélio (2010, p. 758), em português o termo “triste” remete a abatido, infeliz e cheio de melancolia, ao modo em que representa um estado de espírito, possivelmente momentâneo. Portanto, o adjetivo empregado na tradução pode não transmitir as mesmas sensações que o empregado no texto-fonte.

Na primeira frase do excerto do quadro 4, o autor escreve “*His post was in as solitary and dismal a place as ever I saw.*”, sendo traduzido por “Nunca vi um lugar tão solitário e lúgubre como aquele onde haviam colocado a cabine”. Uma possível leitura permite-se conjecturar que para evitar repetições acerca dos empregos, como descrever que “Nunca vi um lugar tão solitário e sombrio”, ao invés de usar “sombrio” para “*dismal*”, o tradutor optou por “lúgubre”, assim já indicando que haveria algo relacionado com a morte e o sobrenatural.

No mesmo excerto, ao continuar a descrever o espaço, o narrador afirma “[...] *in whose massive architecture there was a barbarous, depressing, and forbidding air*”, enquanto na tradução encontra-se “Havia na arquitetura maciça daquele túnel um ar

¹⁷ Segundo Galvão (2005, p. 235), “Campo semântico é o conjunto das significações assumidas por uma palavra num certo enunciado, os empregos da palavra e o levantamento dos termos aos quais esta se associa e se opõe”.

rude, deprimente e ameaçador”. Aqui destaca-se o emprego no português da palavra rude para traduzir “*barbarous*”, o qual pode, sutilmente, alterar a intensidade do significado do texto, pois “bárbaro” indica mais agressividade e violência do que “rude”. Entretanto, a escolha tradutória aproximou-se da cultura de recepção, pois conforme o dicionário Aurélio “bárbaro” é um adjetivo que significa “2. Sem civilização; rude. 3. Cruel; desumano.” (2010, p. 93), caracterizando uma pessoa ou suas ações, enquanto “rude” significa “1. Rústico. 2. Pedregoso; escabroso. 3. Grosseiro” (2010, p. 676), torna-se adequado para a adjetivação de um espaço.

O adjetivo empregado “*forbidding*” foi traduzido como “ameaçador”, referindo-se ao ar que a arquitetura do espaço emanava, entretanto, o termo do texto-fonte equivale no português brasileiro a “amedrontador”. A diferença entre os dois consiste que “amedrontador”, segundo o dicionário Aurélio (2010, p. 40), deriva do verbo amedrontar, o qual significa “Meter medo a, ou sentir medo”, enquanto “ameaçador”, conforme o mesmo dicionário (p. 40), refere-se a algo “Que ameaça” sendo derivado do verbo “ameaçar”, que significa “1. Dirigir ameaças; 2. Pôr em perigo”. Sendo assim, o termo “amedrontador” transmite mais claramente a sensação de medo que o narrador teve ao observar o local onde estava, conseqüentemente esse sentimento pode ser interpretado e vivenciado pelo leitor.

Outra caracterização utilizada por Dickens para remeter ao leitor as sensações do narrador, além do que vê, é o que sente. O personagem descreve “*So little sunlight ever found its way to this spot, that it had an earthy deadly smell; [...]*”, acerca dessa citação é preciso realizar duas observações, a primeira refere-se à escolha de termos para o texto-alvo. Pode-se destacar que na tradução, “A luz do sol quase não chegava àquele ponto e a terra tinha um cheiro de cemitério.”, o advérbio “so” é omitido, simplificando a fala do narrador.

Esse procedimento adotado é classificado como reconstrução, o qual “[...] pressupõe mudanças na ordem sintática e na estrutura estilística de toda a sentença [...] ou na estrutura lógico-semântica da sentença [...] a fim de manter o valor semântico do texto-fonte”. (LANZETTI et. al., 2009, p. 14), compreende-se que, mesmo reduzindo a descrição do narrador, a tradução manteve o valor semântico do texto-originário.

Além disso, afirma-se que a luz do sol não atingia aquele ponto e por isso possuía um cheiro de cemitério, possivelmente o leitor irá imaginar o odor do espaço de “O sinaleiro” de acordo com o que associa ao cheiro de cemitério. Interpreta-se que

essa alteração no texto pode não transmitir a ideia de Dickens, pois o autor afirma “*that it had an earthy deadly smell*”, o que poderia ser traduzido por “que lá tinha um cheiro de terra e morte”. O autor é bem específico em relação ao que narrador sente, enquanto a tradução permite uma interpretação mais ampla.

Ademais, ao analisar a pontuação empregada pelo tradutor, verifica-se que ao alterar a estrutura do texto não ocorreu a manutenção do estilo do texto-fonte. Segundo Lanzetti et. al. (2009, p. 7), “No procedimento de manutenção do estilo do texto-fonte, podem ser mantidos os sinais de pontuação do texto-fonte [...]; o uso de adjetivação e a complexidade ou fluidez estilística com que o texto-original tenha sido escrito”.

Isso pode ser observado em diversas citações aqui apresentadas, como em “*So little sunlight ever found its way to this spot, that it had an earthy deadly smell; and so much cold wind rushed through it, that it struck chill to me, [...]*” (DICKENS, 2015, n. p.) traduzido por “A luz do sol quase não chegava àquele ponto e a terra tinha um cheiro de cemitério. O vento gelado e cortante me dava calafrios, [...]” (DICKENS, 2004, p. 301). Destaca-se que no texto-fonte o autor após escrever “*an earthy deadly smell*” utiliza a conjunção “*and*” seguido de ponto e vírgula (;), enquanto o tradutor os suprime e insere um ponto final. No sentido global, essas mudanças podem vir a implicar a transferência da estilística do autor, segundo Paes (2005) [...] o ritmo peculiar da prosa dickensiana, ritmo baseado nos longos períodos cheios de repetições e frases intercaladas. (p. 15).

Outro item do quadro 3 a ser analisado é “*blackness of the tunnel*”. No quadro a seguir apresenta-se o contexto no conto, no qual o sinaleiro relata ao narrador o seu primeiro encontro com a aparição.

Quadro 5 – Excerto de “The signalman” e de sua tradução para o português brasileiro

| Texto – fonte | Texto – alvo |
|--|---|
| <p>Look out!’ I caught up my lamp, turned it on red, and ran towards the figure, calling, ‘What’s wrong? What has happened? Where?’ <u>It stood just outside the blackness of the tunnel.</u> I advanced so close upon it that I wondered at its keeping the sleeve across its eyes. I ran right up at it, and had my hand stretched out to pull the sleeve away, when it was gone.” (DICKENS, 2015, n. p. – grifo nosso).</p> | <p>Apanhei minha lanterna, acendi o vermelho, e corri na direção do vulto, gritando: ‘O que está errado? O que aconteceu? Onde é?’. <u>Ele estava parado bem na saída.</u> Cheguei tão perto que me admirou vê-lo cobrir os olhos com a manga. Corri para onde ele estava e estiquei minhas mãos para puxar a manga; foi quando ele se foi.” (DICKENS, 2004, p. 300 – grifo nosso).</p> |

Fonte: Elaborado pela autora.

No texto-fonte, Dickens descreve *“It stood just outside the blackness of the tunnel”*, enquanto se tem no texto-alvo “estava parado bem na saída”, observando a tradução identifica-se que the *“blackness of the tunnel”* não é traduzido. Possivelmente o tradutor tenha optado por omitir o substantivo “túnel”, para evitar a repetição da palavra em um mesmo parágrafo, pois no início o sinaleiro conta que quando ouviu o fantasma: “Pulei, procurando a porta, e vi essa imagem em pé na luz vermelha perto do túnel, [...]”. Entretanto, ao evitar a repetição omitiu também uma adjetivação do espaço, o termo *“blackness”*.

Segundo Lanzeti et. al (2009, p.11) “A omissão é utilizada quando o tradutor decide não traduzir para o texto-alvo algum item lexical ou estrutura do texto-fonte.” O procedimento pode ter sido aplicado porque o tradutor não viu necessidade em reforçar a ideia de onde o fantasma estava quando foi avistado. Ainda assim, dispensa o adjetivo *“blackness”* utilizado pelo autor, que reforça a ideia de obscuridade do túnel da linha do trem. A relevância da adjetivação desse substantivo consiste na função que ele desempenha no conto, sendo a representação das aparições do fantasma e das mortes trágicas ocorridas em decorrência de acidentes naquele local.

Após o relato, os personagens encontram-se novamente na noite seguinte. O sinaleiro revela que ouviu o fantasma gritar “Ei! Aí embaixo! Atenção!”¹⁸, e logo após desapareceu. A partir disso, o narrador questiona-se a respeito das condições mentais do sinaleiro e tenta apresentar uma explicação racional para a suposta fala, afirmando que: *“As to an imaginary cry,” said I, “do but listen for a moment to the wind in this unnatural valley while we speak so low, and to the wild harp it makes of the telegraph wires!”* (DICKENS, 2015, n.p.). Esse excerto é traduzido por ““Apenas ouça”, disse eu, “o vento neste vale sobrenatural e veja em que harpa selvagem os fios do telégrafo se transformam!”” (DICKENS, 2004, p. 305), observa-se que *“unnatural valley”* transfere-se para o português brasileiro como “vale sobrenatural”.

Ao consultar o dicionário online *Michaelis* verificou-se que “sobrenatural” significa “1 Que está fora do natural ou do comum; que parece ir além das leis naturais; extranatural, preternatural, sobre-humano, super-humano, supernatural, ultranatural”. Pode-se considerar que, ao empregar o termo “sobrenatural” o tradutor antecipa e enfatiza a informação de que o vale possui elementos além da ordem natural, indicando que a presença de espíritos pode ser real.

¹⁸ DICKENS, 2004, p. 305.

No texto-fonte o narrador afirma que é um “*unnatural valley*”, ou seja, que o vale é “antinatural” ou “não natural”, e expressando-se dessa forma não evidencia que há algo além do natural no espaço. O sentido aplicado por Dickens é um artifício que proporciona a hesitação presente na literatura fantástica. Para Todorov (2006), a definição do fantástico na literatura exige três condições:

Primeiro, é preciso que o texto obrigue o leitor a considerar o mundo dos personagens como um mundo de pessoas vivas e a hesitar entre uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados. Em seguida, essa hesitação deve ser igualmente sentida por uma personagem; desse modo, o papel do leitor é, por assim dizer confiado a uma personagem e ao mesmo tempo a hesitação se acha representada e se torna um dos temas da obra; no caso de uma leitura ingênua, o leitor real se identifica com a personagem. (p. 151 - 152)

Ao utilizar o adjetivo sobrenatural, o narrador afirma que há elementos que rompem com as leis naturais da natureza, retirando assim a hesitação proporcionada pelo texto-fonte, quando o personagem não demonstra acreditar fielmente nos fantasmas vistos pelo sinaleiro.

Após duas visitas, o narrador segue para o seu terceiro encontro com o sinaleiro. Inicia contando que “*Next evening was a lovely evening, and I walked out early to enjoy it. The sun was not yet quite down when I traversed the field-path near the top of the deep cutting.*” (DICKENS, 2015, n. p.), traduzido por “A noite caíra bastante amena, e eu saí mais cedo para desfrutar dela. O sol não estava ainda muito baixo quando atravessei o atalho perto do topo do alto barranco.” (DICKENS, 2004, p. 309).

Desse excerto destaca-se “*lovely evening*”, sendo que o termo “*lovely*” poderia ter sido traduzido por “1 lindo; 2 encantador; 3 muito agradável.” (OXFORD, 2013, p. 542), mas o tradutor optou pelo emprego “A noite caíra bastante amena”. Conforme o dicionário Aurélio, o termo ameno significa “1. Que se caracteriza pela moderação, suavização; agradável, aprazível. 2. De trato suave, delicado.” (p. 40). Portanto, considera-se que, além de ocorrer uma mudança na estrutura sintática na colocação do substantivo e adjetivo, substitui-se a caracterização de noite. Essa modificação pode alterar a intensidade da descrição de Dickens, mas compreende-se que essa escolha tradutória atingiu a função do emprego do adjetivo no texto-fonte de criar a atmosfera fantástica, porque ameno e agradável são sinônimos no português brasileiro.

No decorrer da análise acerca dos termos que descrevem o espaço da narrativa, identificou-se o procedimento classificado por Lanzetti et. al (2009) como transposição, o qual caracteriza-se pela “[...] mudança da ordem sintática de um ou dois elementos do texto-fonte. Ocorre por razões de obrigatoriedade sintática ou pragmática da língua de chegada.” (p. 8). A transposição ocorreu na tradução dos substantivos e adjetivos, pois segundo a norma padrão do português brasileiro apresenta-se o substantivo seguido do adjetivo, enquanto na língua inglesa o adjetivo ocupa a posição anterior ao substantivo.

Diante dos excertos analisados, considera-se que houve uma redução da pluralidade lexical do texto-fonte, mas na maioria dos casos não ocorreu alteração no sentido, pois ao serem traduzidas para o português brasileiro os termos foram transferidos por sinônimos, que possuem cargas semânticas semelhantes.

Em outras escolhas tradutórias, o texto-fonte não foi traduzido por sinônimos, mas por itens lexicais do mesmo campo semântico. Consequentemente, obteve-se a tradução do sentido aplicado ao conto dickensiano, mas acarretou uma possível suavização dos adjetivos. Isso ocorreu, por exemplo, em “forbidding” – “ameaçador”, caso fosse traduzido por “amedrontador”, o medo do narrador se tornaria mais evidente ao leitor. Na omissão “*blackness of the tunnel*” verifica-se uma mudança na adjetivação, pois “*blackness*” reforça a ideia de obscuridade do túnel da linha do trem. Em “*unnatural valley*” – “vale sobrenatural” ao usar sobrenatural o tradutor antecipa uma informação de que aquele lugar possui elementos sobrenaturais, possivelmente isso influencie na criação da hesitação pelo leitor.

Ao escolher os itens lexicais para o texto-alvo, o tradutor pode ampliar ou reduzir os sentidos semânticos do excerto da obra. Em “o sinaleiro” verificou-se a ocorrência de uma ampliação na interpretação dos sentidos em “*That it had na earthy deadly smell*”, traduzido por “cheiro de cemitério”. Considera-se a expansão das possibilidades de leituras, uma vez que cada leitor poderá ter uma concepção individual a respeito de “cheiro do cemitério”, variando de acordo com as suas experiências e memórias olfativas.

Considerando que o espaço e a sua adjetivação contribuem para a geração de sentimentos e sensações ao leitor, na próxima seção busca-se verificar quais são os termos empregados na expressão do medo causado aos personagens e as traduções realizadas.

4.2.2 O medo

Como mencionado no início deste capítulo, o segundo eixo de análise se volta aos itens lexicais que podem expressar o medo e outros sentimentos nos personagens, os quais também podem proporcionar sensações semelhantes ao leitor. Escolheu-se esse núcleo temático pois, assim como nas palavras de França (2008, p. 3) “Na origem da reflexão sobre a literatura gótica se faz presente, pois, a consideração de um efeito de leitura – o medo – como fator fundamental da narrativa”. A seguir encontra-se o quadro com os itens lexicais selecionados para análise.

Quadro 6 – Medo

| Termos no texto –alvo | Ocorrências | Termos no texto – fonte | Ocorrências |
|-----------------------|-------------|-------------------------------|-------------|
| rude | 1 | barbarous | 1 |
| deprimente | 1 | depressing | 1 |
| ameaçador | 1 | forbidding | 1 |
| calafrio | 2 | struck chill | 1 |
| | | slow touch of a frozen finger | 1 |
| ameaçadora | 1 | daunted | 1 |
| um passo para trás | 1 | stepped back | 3 |
| recuou | 1 | | |
| voltou | 1 | | |
| medo | 1 | fear | 2 |
| ----- | ----- | | |
| medo | 1 | dread | 1 |
| minha perturbação | 1 | troubles me so dreadfully | 1 |

Fonte: Elaborado pela autora.

Dentre os termos selecionados para compõe esse quadro, há alguns que foram apresentados durante a análise sobre o espaço no conto, como “rude” - “*barbarous*”; “deprimente” - “*depressing*”; “ameaçador” – “*forbidding*”. Isso ocorre porque os itens lexicais por núcleos temáticos, a fim de facilitar a análise das cadeias de significantes, estão interligados na narrativa podendo adjetivar o espaço ao mesmo tempo em que descreve o medo gerado no narrador.

Em relação à pluralidade lexical, pode-se afirmar que foi ampliada pelo tradutor em alguns termos, como as três ocorrências de “*stepped back*” traduziu por “um passo para trás”, “recuou” e “voltou”; os sentidos expressos por esses empregos equivalerem aos do texto-fonte. Outro aumento de pluralidade deu-se em “fear” transferido para o

português brasileiro por “medo” e “culpa”, essa escolha tradutória será analisada mais adiante, ainda nesta seção.

No quadro acima destaca-se, a princípio, o termo “calafrio”, que apresenta duas ocorrências no texto-alvo e corresponde a dois empregos distintos no texto-fonte. O primeiro excerto a ser analisado contém outros itens lexicais que proporcionam a criação do ambiente, como “*earthy deadly smell*” – “cheiro de cemitério”, “*cold wind*” - “*vento gelado*” que conduzem o leitor à submersão nas sensações dos personagens diante do lugar que estão, “[...] *and so much cold wind rushed through it, that it struck chill to me, as if I had left the natural world.*” (DICKENS, 2015, n.p.) – “O vento gelado e cortante me dava calafrios, como se eu estivesse deixando o mundo real.” (DICKENS, 2004, p. 301).

De modo geral, nesse excerto os termos utilizados no texto-alvo aproximam-se do texto-fonte, sem sofrerem mudanças que alterem o significado e a criação do sentido literário. Identificou-se que o item lexical “calafrio” é referente a “*chill*”, e há uma equivalência de sentido no texto-alvo. Considerando o contexto no qual o termo “calafrio” foi utilizado pela segunda vez, constata-se que conforme Lanzetti et. al (2009), ocorre o procedimento técnico nominado como omissão. Esse emprego de “calafrio” ocorre quando o narrador, na tentativa de acalmar e fazer o sinaleiro reestabelecer sua sanidade mental, apresenta uma explicação racional para as aparições:

Quadro 7 – Excerto de “The signalman” e de sua tradução para o português brasileiro

| Texto – fonte | Texto – alvo |
|--|--|
| Resisting the <u>slow touch of a frozen finger</u> tracing out my spine, I showed him how that this figure must be a deception of his sense of sight, and how that figures, originating in disease of the delicate nerves that minister to the functions of the eye, were known to have often troubled patients, [...]. (DICKENS, 2015, n.p. – grifos nossos). | Resistindo ao lento <u>calafrio</u> que percorria minha espinha, mostrei-lhe como aquele vulto poderia ser um engano de sua visão. Sabe-se que algumas imagens originam-se de uma falha dos delicados nervos que comandam as funções do olho e frequentemente perturbam o paciente. (DICKENS, 2004, p. 305 – grifos nossos). |

Fonte: Elaborado pela autora.

Esse trecho foi citado do capítulo anterior, portanto, aqui será relembrada a modificação lexical. O texto-fonte apresenta a sensação que o narrador tem diante das narrações do sinaleiro, expressando que “*the slow touch of a frozen finger tracing out my spine*”, enquanto na tradução essa frase é construída omitindo os termos

“touch” “of” “a” “frozen” “finger” “tracing”, sendo substituídos por “calafrio”. Assim como citado, essa alteração suaviza a atmosfera criada pela narrativa, pois ao não traduzir “o toque de um dedo gelado” retira-se a suposição de que o narrador acredita que naquele espaço um fantasma está presente, e que agora interage com ele.

Nesse mesmo sentido, apresenta-se outra citação do conto na qual ocorre a omissão de um adjetivo. Em um dos momentos nos quais o narrador demonstra certo receio em relação ao sinaleiro, percebe que também provoca medo no outro personagem:

Quadro 8 – Excerto de “The signalman” e de sua tradução para o português brasileiro

| Texto – fonte | Texto – alvo |
|---|--|
| In my turn, I stepped back. But in making the action, I detected in his eyes some <u>latent fear</u> of me. This put the monstrous thought to flight. “You look at me,” I said, forcing a smile, “as if you had a <u>dread</u> of me.” “I was doubtful,” he returned, “whether I had seen you before.” (DICKENS, 2015, n.p. – grifos nossos). | Dessa vez fui eu quem recuou. Mas, enquanto fazia isso, percebi que ele sentia algum <u>medo</u> de mim, o que me fez deixar de pensar aquelas tolices. “Você me olha”, eu disse, forçando um sorriso, “como se tivesse <u>medo</u> de mim.” “Estou pensando”, ele replicou, “se já não te vi antes.” (DICKENS, 2004, p. 301 – grifos nossos). |

Fonte: Elaborado pela autora.

Na frase em destaque o narrador explica que “percebi que ele sentia algum medo de mim” – *“I detected in his eyes some latent fear”*. Observando os dois textos, nota-se que na tradução foi omitido *“in his eyes”*. Sendo assim, esse momento é simplificado e não é apresentado ao leitor da tradução o contato visual que o narrador realiza com o sinaleiro, ao olhar nos olhos de outra pessoa percebe-se qualquer sentimento da forma mais evidente. Assim como, ocorre a omissão do adjetivo *“latent”*, o qual é utilizado reforçar a ideia do contato visual, pois é por meio desse que o narrador percebe que o sinaleiro está com medo, mas tenta disfarçá-lo.

Vale recordar a perspectiva do tradutor sobre a obra, a qual segundo Galindo (2018, n. p.), “[...] deve caber a ele [tradutor], nas melhores situações, é o dever de manter abertas as portas que se ofereciam ao leitor do original”. Dentre as perguntas realizadas na entrevista com o escritor Ricardo Lísias, foi abordado esse tema, buscando compreender a percepção sobre o trabalho do tradutor frente às obras literárias. O tradutor do conto afirmou que:

Acho que é preciso um grau de equilíbrio entre a criação e a atenção ao original. Não acredito em fidelidade absoluta, que me parece inclusive impossível, já que não existe simetria perfeita entre dois idiomas. Ainda

assim, traduções precisam estar dentro de certo campo de reconhecimento do original, para que com isso o leitor possa ter experiências similares às de quem lê o original. (LÍSIAS, 2019).

Considerando o posicionamento crítico de Galindo (2018) e de Lísias (2019) a respeito das ações do tradutor sobre o texto-alvo, elencam-se algumas interpretações acerca das supressões *“in his eyes”* e *“latent”*. As duas omissões simplificam o texto-alvo, o que por sua vez pode modificar uma característica da escrita de Dickens, pois o autor descreve o encontro entre os personagens com riqueza de detalhes. Além do mais, ao suavizar as sensações de medo expressas pelo personagem na tradução pode, eventualmente, abrandar as percepções do leitor. Entretanto, não é possível definir que essa seja uma consequência que abranja todo o público do texto traduzido para o português brasileiro.

O termo *“fear”* é encontrado em duas ocorrências do texto-fonte, na primeira já analisada esse item lexical é traduzido por “medo”. A segunda vez ocorre ao final da narrativa, quando o narrador chega à beira do morro e olha para baixo, logo vê uma movimentação anormal na linha do trem, como é possível observar no excerto a seguir:

Quadro 9 – Excerto de “The signalman” e de sua tradução para o português brasileiro

| Texto – fonte | Texto – alvo |
|--|---|
| With an irresistible sense that something was <u>wrong</u> — with a <u>flashing self-reproachful fear</u> that <u>fatal mischief</u> had come of my leaving the man there, and causing no one to be sent to overlook or correct what he did — I descended the notched path with all the speed I could make. (DICKENS, 2015, n.p. – grifos nossos). | Com o incontornável pressentimento de que alguma coisa tinha acontecido — com a <u>culpa</u> de que um acidente tivesse ocorrido depois que deixei o homem naquele lugar e ninguém veio conferir ou corrigir os seus atos — descí o atalho o mais rápido que pude. (DICKENS, 2004, p. 310 – grifos nossos). |

Fonte: Elaborado pela autora.

É possível observar que os termos do texto-fonte *“self-reproachful”* são traduzidos por “culpa”, e nesse emprego *“fear”* não é transferido para o texto-alvo. Possivelmente o tradutor realizou essa escolha para apresentar o sentimento do narrador, a culpa por ter deixado o sinaleiro sozinho no dia anterior, como se a sua presença ali pudesse ter evitado o acidente ocorrido. Entretanto, a omissão desse termo e de outros, como *“wrong”*, *“flashing”* e *“fatal mischief”*, reduz a descrição detalhada do personagem e deixa de evidenciar essas características negativas desse momento presente no texto-fonte.

Outra escolha aplicada ao texto-alvo a ser analisada é a utilização de “ameaçadora” para traduzir “*daunted*”. Nas primeiras páginas do conto, o narrador relata a sua aproximação até o sinaleiro e como iniciou um diálogo, destacando qual seria a percepção que o outro personagem poderia ter de si:

Quadro 10 – Excerto de “The signalman” e de sua tradução para o português brasileiro

| Texto – fonte | Texto – alvo |
|--|--|
| <p>In me, he merely saw a man who had been shut up within narrow limits all his life, and who, being at last set free, had a newly-awakened interest in these great works. To such purpose I spoke to him; but I am far from sure of the terms I used, for, besides that I am not happy in opening any conversation, there was something in the man that <u>daunted</u> me. (DICKENS, 2015, n.p. – grifos nossos).</p> | <p>Para ele, eu era tão somente um homem que ficara fechado nos seus estreitos limites durante toda a vida, e que, tendo por fim se libertado, se interessara por essas grandes construções. Foi mais ou menos sobre isso que falei, mas sem nenhuma certeza sobre os termos adequados a usar, já que não sou muito bom para começar uma conversa e também havia alguma coisa de <u>ameaçadora</u> naquele homem. (DICKENS, 2004, p. 301).</p> |

Fonte: Elaborado pela autora.

Analisando o significado e sinônimos da palavra do texto-fonte, conforme o dicionário online *Michaelis* “*daunt*”, conjugado no pretérito tem-se “*daunted*”, pode ser traduzido para o português brasileiro como “assustar; amedrontar, desencorajar”. Sendo assim, interpreta-se que a escolha tradutória não equivale ao termo originário, pois “ameaçador” refere-se a algo “Que ameaça” sendo derivado do verbo “ameaçar”, que significa “1. Dirigir ameaças; 2. Pôr em perigo” (AURÉLIO, 2010, p. 40), o que pode sugerir que o personagem do sinaleiro esteja cometendo alguma ação contra o narrador, de modo que este se sinta ameaçado. Enquanto o adjetivo “assustador(a)”, que deriva do verbo “assustar” significa “1. Dar ou meter medo a; atemorizar. 2. Ter susto ou medo; amedrontar-se, apavorar-se.” (AURÉLIO, 2010, p. 73) demonstra que o narrador sente receio do sinaleiro, pois algo nele o assusta, o deixa com medo.

O último item do quadro 6 a ser analisado é “minha perturbação”. No conto, quando o sinaleiro revela as tragédias ocorridas, mostra ao narrador o local onde viu as aparições, indo até a porta e apontando para o túnel da linha do trem. Ao retornarem para dentro da cabine, o sinaleiro diz “*By this time you will fully understand, sir,*” he said, “*that what troubles me so dreadfully, is the question, What does the spectre mean?*” (DICKENS, 2015, n. p.), traduzido por “Nesse pé o senhor já terá compreendido”, ele disse, “que minha perturbação vem justamente da dúvida sobre o significado daquele fantasma.” (DICKENS, 2004, p. 308). Observa-se que “*troubles*

me so dreadfully” é traduzido por “minha perturbação”, essa escolha tradutória interpreta-se como uma simplificação do texto-alvo. Devido ao advérbio de intensidade “*dreadfully*” equivaler no português brasileiro a “2. Terrivelmente” (OXFORD, 2013, p. 444), e o substantivo “*troubles*” pode ser transferido por “1. Problema. 2. Dificuldade. 3. Incomodo, transtorno. 4. Distúrbio, conflito. (OXFORD, 2013, p. 707). Sendo assim, considera-se que ao não traduzir o advérbio, a intensidade do pavor sentido pelo personagem do sinaleiro pode ser abrandada.

Ainda nesse mesmo excerto, destaca-se a tradução da expressão idiomática utilizada por Dickens. Ao transferir “*By this time*” para o português brasileiro, o tradutor empregou a expressão “Nesse pé”, que equivale ao sentido do texto-fonte. Conforme Lanzetti et. al (2009) esse procedimento é chamado de equivalência funcional, a qual “[...] ocorre quando a expressão idiomática, provérbio ou ditado da língua-fonte não possui correspondente na língua-alvo com os mesmos símbolos e referentes, mas utiliza outros para chegar ao mesmo valor semântico.” (p. 10). Desse modo, houve uma escolha tradutória que transmitisse o mesmo valor semântico, mas fosse familiar ao público-alvo.

De modo geral, acerca das escolhas tradutórias relacionadas ao núcleo temático “medo”, foi possível verificar que a pluralidade lexical foi ampliada pelo tradutor em alguns termos. Dentre essas, pode-se citar as três ocorrências de “*stepped back*”, transferidas para o texto-alvo como “um passo para trás”, “recuou” e “voltou”. Vale destacar que, os sentidos semânticos desses três empregos no texto-alvo equivalerem a utilização de “*stepped back*” no texto-fonte.

Outro procedimento tradutório identificado é a omissão de itens lexicais, como ocorre em “*the slow touch of a frozen finger tracing out my spine*” ao ser traduzida a partir da supressão dos termos “*touch*” “*of*” “*a*” “*frozen*” “*finger*” “*tracing*”, sendo todos substituídos por “calafrio”. Interpreta-se que essa alteração pode suavizar a concepção da atmosfera da narrativa, geradora do sentimento de medo, dado que ao ocultar “o toque de um dedo gelado” retira-se a ideia de o narrador surpreender-se com a presença de fantasmas.

O aumento de pluralidade lexical também ocorreu “*fear*”, traduzido por “medo” e “culpa”. Durante a análise dos excertos observou-se que os termos do texto-fonte “*self-reproachful*” são traduzidos por “culpa”, omitindo “*fear*” no texto-alvo. Interpreta-se que, possivelmente, o tradutor empenhou-se em apresentar o sentimento de culpa, sentido pelo narrador, por deixar o sinaleiro sozinho na linha do trem. Além do mais,

a supressão indicada, assim como “*wrong*”, “*flashing*” e “*fatal mischief*”, sintetiza a detalhada narração do personagem e não evidencia esses traços do texto-fonte.

Ademais, destaca-se a tradução da expressão idiomática “*By this time*”, ao traduzir para o português brasileiro o tradutor empregou a expressão “Nesse pé”, mantendo o sentido expresso por Dickens. Desse modo, a escolha aplicada transmitiu o mesmo valor semântico e aproximou-se da cultura receptora. Considerando que no conto “O sinaleiro” o medo dos personagens reflete a presença dos elementos sobrenaturais, na próxima seção busca-se verificar quais termos foram empregados na tradução analisada.

4.2.3 O sobrenatural

Conforme Roas (2014, p. 31), sobrenatural “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.”. Portanto, o terceiro eixo escolhido para esta análise aborda os termos relacionados ao sobrenatural e suas variantes. A seguir, apresenta-se o quadro com os itens lexicais que constam no texto-alvo e no texto-fonte.

Quadro 11 – Termos relacionados ao sobrenatural

| Termos no texto –alvo | Ocorrências | Termos no texto – fonte | Ocorrências |
|-----------------------|-------------|-------------------------|-------------|
| Jeito sobrenatural | 1 | Supernatural way | 1 |
| Vale sobrenatural | 1 | Unnatural valley | 1 |
| Mundo real | 1 | Natural world | 1 |
| Espírito | 2 | Mind | 2 |
| | 1 | Spirit | 1 |
| Espectro | 2 | Appearances | 3 |
| Aparição | 1 | | |
| Fantasma | 1 | Ghost | 1 |
| | 2 | | 2 |
| | 5 | Spectre | 5 |
| | 2 | It | 2 |
| Ele [fantasma] | 1 | | 1 |

Fonte: Elaborado pela autora.

Observando o quadro e o contexto de emprego dos termos, considera-se que houve a manutenção dos significados nos termos “Jeito sobrenatural” – “*Supernatural way*”. Os itens lexicais “vale sobrenatural” e “*Unnatural valley*” foram analisados na seção anterior, pode-se frisar que a escolha do tradutor transferiu um sentido

semelhante ao do texto-fonte, entretanto ao empregar “sobrenatural” adianta para o leitor a informação de que o vale possui elementos sobrenaturais.

O mesmo ocorre em “Mundo real” e “*Natural world*”, no texto-fonte descreve-se “[...] *and so much cold wind rushed through it, that it struck chill to me, as if I had left the natural world*”. (DICKENS, 2015, n. p.), excerto transferido para o texto-alvo por “O vento gelado e cortante me dava calafrios, como se eu estivesse deixando o mundo real”. (DICKENS, 2004, p. 301). O adjetivo utilizado no texto-alvo é “real”, o do texto-fonte traduzido para o português brasileiro é “natural”, os dois termos não são sinônimos, pois “real” significa “1. Que existe de fato; verdadeiro.” (AURÉLIO, 2010, p. 641), ou seja, está relacionado a existência verdadeira de algum objeto ou ocorrência de situações reais; enquanto “natural” refere-se a “1. Da natureza. 2. Em que não há trabalho ou intervenção do homem. 3. Que segue a ordem natural das coisas; lógico.” (AURÉLIO, 2010, p. 526).

A partir dessas informações, supõe-se que o autor possa ter utilizado “*Natural World*” para indicar que o vento gelado lhe dava calafrios e tinha a sensação de que deixava o mundo natural, indicando que possivelmente haveria uma ruptura da normalidade, causada pela inserção de elementos sobrenaturais. Segundo Roas (2014), um dos recursos básicos para a criação da literatura fantástica é o fantasma:

[...] A aparição incorpórea de um morto não é apenas aterrorizante como tal (o que tem a ver com o medo dos mortos que, definitivamente, representam o *outro*, o não humano), mas também supõe a transgressão das leis físicas que ordenam nossos mundo: primeiro, porque o fantasma é um ser que voltou da morte, [...] para o mundo dos vivos em uma existência radicalmente diferente da deles e, como tal, inexplicável; e, segundo, porque para o fantasma não existem nem o tempo [...], nem o espaço [...]. (p. 131-132)

No conto, o autor utiliza-se da figura do fantasma para construir a narrativa e inserir o sobrenatural. Diante do quadro 11, torna-se evidente a pluralidade de itens lexicais que Dickens utilizou para referir-se à figura do fantasma. Da mesma forma, observa-se que a diversidade de termos do texto-fonte não consta na tradução, sendo assim houve uma redução de variantes, mesmo assim, o termo “fantasma” equivale ao sentido empregado pelo autor no texto-fonte. Em alguns excertos verificam-se algumas mudanças na estrutura do texto, por isso serão destacadas e analisadas a seguir.

No texto-fonte o autor descreve que “*It stood just outside the blackness of the tunnel*”, enquanto para a tradução utiliza-se “Ele estava parado bem na saída”

(DICKENS, 2004, p. 300). O pronome “*it*” é traduzido pelo pronome “ele”, pois os personagens estão referindo-se ao fantasma/ vulto visto pelo sinaleiro, ao utilizar “*it*” e não “*he*” o autor já demonstra que o personagem não está mencionando uma pessoa e sim um sujeito que não se enquadra na categoria humana. No português brasileiro não há um pronome específico para empregar quando se trata de um sujeito não humano, pois sempre se utiliza a terceira pessoa do singular “ele/ela” ou do plural “eles/elas”.

No quadro a seguir está presente mais dois empregos do termo “fantasma”, inseridos em um diálogo entre os personagens, momento no qual o sinaleiro revela detalhes sobre as aparições e acidentes que ocorreram na linha do trem. Por fim, explica o último acontecimento:

Quadro 12 – Excerto de “The signalman” e de sua tradução para o português brasileiro

| Texto – fonte | Texto – alvo |
|--|---|
| <p>“This,” he [the signalman] said, again laying his hand upon my arm, and glancing over his shoulder with hollow eyes, “was just a year ago. Six or seven months passed, and I had recovered from the surprise and shock, when one morning, as the day was breaking, I, standing at that door, looked towards the red light, and saw the <u>spectre</u> again.” He stopped, with a fixed look at me. “Did <u>it</u> cry out?” “No. It was silent.” (DICKENS, 2015, n.p. – grifos nossos).</p> | <p>“Isso”, ele [o sinaleiro] disse, colocando sua mão no meu braço, e sorrindo sobre o ombro com olhos fundos, “foi há um ano. Seis ou sete meses depois, quando eu já me recuperara da surpresa e do choque, certa manhã, enquanto o dia estava nascendo, parado na porta, olhei para a luz vermelha, e vi o <u>fantasma</u> novamente.” Ele fixou os olhos em mim. “O <u>fantasma</u> gritou?” “Não, ficou em silêncio.” (DICKENS, 2004, p. 306 – grifos nossos).</p> |

Fonte: Elaborado pela autora.

Analisando as palavras grifadas, vê-se que o item lexical “*spectre*” tem seu sentido transferido para o texto-alvo, pois no português brasileiro “fantasma” é um sinônimo de “espectro”. O segundo termo do texto-fonte é o pronome “*it*”, e ao ser traduzido pelo substantivo “fantasma”, insere-se uma palavra de outra classe gramatical, mas que equivale no sentido aplicado no texto-fonte. A mudança de classe gramatical não influenciou a transferência do sentido aplicado no texto-fonte, por isso considera-se que o tradutor optou em destacar no diálogo que os personagens se referiam a um elemento sobrenatural. Esse procedimento é empregado novamente em outro excerto do conto, também se referindo ao “fantasma”, como pode ser identificado no quadro a seguir:

Quadro 13 – Excerto de “The signalman” e de sua tradução para o português brasileiro

| Texto – fonte | Texto – alvo |
|---|---|
| <p>“When it first stood under the Danger-light,” he went on, putting his dark hair back from his head, and drawing his hands outward across and across his temples in an extremity of feverish distress, “why not tell me where that accident was to happen — if it must happen? (DICKENS, 2015, n.p. – grifos nossos).</p> | <p>“Quando pela primeira vez o fantasma ficou na luz de perigo”, prosseguiu, colocando seu cabelo preto atrás da cabeça, e movendo as mãos de um lado a outro das têmporas, febrilmente tenso, “por que não me contou onde aconteceria o acidente, se fosse mesmo acontecer? (DICKENS, 2004, p. 307 – grifos nossos).</p> |

Fonte: Elaborado pela autora.

Diante dos excertos, verificou-se que a mudança na classe gramatical ocorre ao traduzir o pronome “*It*”, para o português brasileiro, pelo substantivo “fantasma”. Além disso, na parte grifada realizou-se um breve alongamento do texto-alvo, o que para Lanzetti et. al. (2009), é o emprego do procedimento denominado por paráfrase, no qual “[...] o tradutor decide utilizar estruturas mais longas e menos diretas para expressar, no texto-alvo, elementos do texto-fonte.” (p. 10-11). Ambas as escolhas não alteraram o sentido expresso por Dickens no conto. Na construção do sentido da cadeia de significantes não há alterações evidentes, mas, na tradução em questão, a linguagem utilizada deixa mais claro a quem o sinaleiro está se referindo.

Ao contrário do que ocorre com os termos do texto-fonte referentes ao “fantasma”, reduzindo-se a variação no texto-alvo para “*Appearance*”, houve o aumento de empregos. Em inglês é utilizado 4 vezes, sendo transferido para o português brasileiro como “Aparição”, “fantasma”, “espectro” e “espectro”. Acerca desse item lexical, não houve alterações de sentido ao serem traduzidos, visto que o tradutor utilizou sinônimos, mantendo a equivalência.

O item lexical “espírito” foi utilizado por três vezes no texto-alvo, para traduzir, em duas “*mind*” e uma para “*spirit*”. Notou-se que nas duas ocorrências transferido para o português brasileiro como “espírito”, o seu sentido não é referente ao elemento do sobrenatural, mas sim à alma do indivíduo. Como é possível observar em “*His pain of mind was most pitiable to see. It was the mental torture of a conscientious man, oppressed beyond endurance by an unintelligible responsibility involving life.*” (DICKENS, 2015, n.p.), traduzido por “Era triste ver a dor daquele espírito. A cabeça de um homem consciente estava a ser torturada e oprimida por uma responsabilidade incompreensível que envolvia vidas humanas.” (DICKENS, 2004, p. 308). Aqui o narrador afirma que “espírito” do sinaleiro está perturbado em decorrência função que exerce, considerando que estaria sobrecarregado por toda a exigência que recebia

por meio da responsabilidade sobre a vida dos passageiros. O personagem do narrador busca, em diversos momentos, uma explicação racional para justificar os supostos elementos sobrenaturais vistos pelo sinaleiro.

De modo geral, os itens lexicais voltados para o núcleo temático do sobrenatural, não tiveram seus sentidos alterados ao serem traduzidos para o português brasileiro. Entretanto, identificou-se uma possível mudança na carga semântica nos termos “vale sobrenatural” - “*Unnatural valley*” e “Mundo real” - “*Natural world*”, as quais podem, sutilmente, explicitar e confirmar a presença de elementos sobrenaturais na narrativa.

Após a análise dos excertos da tradução de “O sinaleiro”, e considerando os procedimentos técnicos da tradução de Lanzetti et. al (2009), observa-se que ocorreu a domesticação linguística. Entretanto, não é possível afirmar que houve a domesticação cultural, apresentada por Venuti (2002), pois no texto-alvo encontraram-se elementos culturais do sistema de produção. Nesse sentido, foi possível identificar um excerto no qual utilizou-se o princípio de estrangeirização do texto, em “Ele foi atingido por um trem, senhor. Nenhum homem na Inglaterra conhecia melhor o seu próprio ofício, mas por algum motivo ele não saiu dos trilhos.” (DICKENS, 2004, p. 310)”, o tradutor optou em manter o nome do país “Inglaterra”, podendo ser considerado um resíduo, demonstrando que a obra é traduzida.

Nesse mesmo sentido, vale destacar a perspectiva de Lefevere (2007) sobre a tradução ser uma reescrita do texto originário, afirmando que uma tradução reflete uma ideologia e uma poética de quem a traduz e a encomenda. Ainda, lembrando o princípio apresentado por Toury (2012), e defendido por outros teóricos, não se considera a tradução como fiel ou infiel, certa ou errada, porque a função de inserção no sistema literário justifica as escolhas tradutórias aplicadas ao texto, assim como considerá-lo ser uma reescrita. Portanto, em “O sinaleiro”, traduzido por Ricardo Lísias, contatou-se a aproximação da linguagem ao público-alvo, sendo esta, provavelmente, uma opção do tradutor e constituindo a sua reescrita a partir da língua de recepção.

Relembrando a perspectiva de Galindo (2018) a respeito do papel do tradutor, ressalta-se que a tradução precisa estar aberta para as mesmas interpretações proporcionadas pelo texto-fonte. Por isso, buscou-se verificar se em “O sinaleiro” priorizou-se ofertar ao leitor da tradução as mesmas possibilidades de interpretação

conferidas em “*The signalman*”, e se o efeito criado pela literatura fantástica foi transferido. Para tanto, faz-se necessário destacar que:

Por mais que saibamos quanto são fictícios os fatos narrados, o leitor deve contrastá-los com sua ideia do real para avaliar na medida justa o que acontece na história narrada e, sobretudo, para compreender o que se pretende com a narração de tal história (alterar nossa percepção do real)”. (ROAS, 2014, p. 111).

Dickens escreveu “*A christmas carol*” objetivando “recordar aos ricos e aos quase ricos que o Natal [...] também é um dia de reconciliação, de bondade, que não pode ser festejado dignamente, se não se faz a paz com os pobres.” (MAUROIS, 1963, p. 38). A partir disso, iniciou a publicar narrativas fantásticas nos volumes de Natal, e aos poucos, e em parceria de outros autores, escreveu contos sob o gênero fantástico que não abordavam a temática do Natal. Entretanto, os contos de Dickens possuíam o objetivo de criticar a sociedade, conduzindo à reflexão sobre as relações entre as classes sociais.

Desse modo, interpreta-se que a função do texto-fonte consiste em mostrar aos vitorianos uma nova perspectiva sob os fatos cotidianos, demonstrando, por meio dos personagens, aspectos de outras realidades e apresentar as consequências de mudanças sociais, como a ocorrida na Revolução Industrial. Ao ler a narrativa, pode-se considerar, principalmente, a obra como um retrato do isolamento social ocasionado pela modernização dos meios comunicação, afastamento pessoal propulsor de doenças físicas e mentais. Além disso, identificou-se que:

No essencial, os fantasmas de Dickens não são as criaturas chocantes e aterrorizantes das histórias de terror dos tempos modernos. Suas funções, embora não menos misteriosas e ocasionalmente enervantes, geralmente têm a ver com alterar os caminhos da humanidade, intervir nos assuntos humanos para corrigir ou evitar um erro. Suas histórias são mais divertidas e estranhas do que assustadoras, mas são ricas em caráter, incidentes e linguagem e são ideais, como sugere Dickens em um de seus títulos, “para serem lidas ao anoitecer”¹⁹. (DAVIES, 2016, n.p. – tradução nossa).

¹⁹ In the main, then, Dickens’s ghosts are not the shocking and terrifying creatures of the modern-day horror stories. Their functions, while no less mysterious and occasionally unnerving, usually have to do with altering the ways of mankind, intervening in human affairs to right or prevent a wrong. His stories are more entertaining and odd rather than frightening, but they are rich in character, incident and language and are ideal, as Dickens suggests in one of his titles, ‘to be read at dusk’. (DAVIES, 2016, n.p.)

Compreendendo a intenção do tradutor Lísias já mencionada, de “tornar o texto atraente ao leitor”, aproximando-a da cultura receptora, pode-se considerar que a função do conto dickensiano é transferida para o português brasileiro, entretanto as interpretações podem variar em determinados pontos do texto, como observa-se a seguir.

Ao considerar a análise desenvolvida acerca dos três núcleos temáticos, o espaço – o medo – o sobrenatural, identificou-se que na concepção do espaço na tradução ocorreu uma suavização em sua adjetivação, o que implica a intensidade com a qual o leitor será imergido na atmosfera do fantástico, visto que por meio das percepções do narrador, ao descrever o que vê, sente e toca, permite-se ao leitor criar sensações similares.

Em algumas escolhas tradutórias, como em “vale sobrenatural” - “*Unnatural valley*”, os termos empregados no texto-alvo evidenciam informações sobre os elementos sobrenaturais. Isso pode induzir o leitor a crer, desde o início do conto, numa real presença do fantasma, como consequência, segundo Todorov (2006) é “A fé absoluta, como a incredulidade total, nos levam para fora do fantástico; é a hesitação que lhe dá a vida.” (p. 150). Contudo, não se pode afirmar que essas mudanças textuais influenciarão o leitor, pois dependerá do modo de interpretação sobre a obra.

Sobre esse mesmo aspecto, destaca-se que alguns dos adjetivos presentes no texto-fonte foram omitidos na tradução para o português brasileiro, gerando uma possível mudança na intensidade da descrição dickensiana. Um dos exemplos citados na análise ocorre em “*It stood just outside the blackness of the tunnel*”, transferido ao texto-alvo como “estava parado bem na saída”, em cuja tradução identificou-se a supressão de “*blackness of the tunnel*”.

Entendeu-se essa omissão para evitar a repetição da palavra em um mesmo parágrafo, entretanto, com isso retirou-se uma adjetivação do túnel da linha do trem, desempenhada a partir do termo “*blackness*”, o qual reforça a ideia de obscuridade do espaço, que representa as aparições do fantasma e dos acidentes trágicos que aconteceram naquele local.

A respeito da importância da escolha de termos para criar o efeito do fantástico, destaca-se que dependendo dos itens lexicais empregados a intensidade das sensações, geradas por meio das descrições na narrativa, podem ser alteradas. Além disso, algumas escolhas do texto-alvo proporcionaram múltiplas interpretações,

principalmente as quais dependem da visão de mundo do leitor. Isso ocorre ao traduzir “*that it had an earthy deadly smell*”, por “a terra tinha um cheiro de cemitério”, pois afirmando que a linha do trem possuía um cheiro de cemitério, eventualmente o leitor irá imaginar o odor desse espaço a partir do que associa ao cheiro de cemitério. No conto o que é descrito pelo autor poderia ter sido traduzido por “lá tinha um cheiro de terra e morte” e, assim como Dickens, transmitir detalhadamente a percepção do narrador.

Acerca da pluralidade lexical e da manutenção dos sentidos, compreende-se que não ocorreu a manutenção da variação linguística e estilística do autor, porque o texto-fonte possui longos períodos e diversidade de adjetivos. Além disso, Dickens utilizou substantivos e pronomes para evitar a repetição do sujeito das frases, enquanto o tradutor optou por utilizar o mesmo substantivo, possivelmente, de modo a evidenciar a figura do fantasma. Ademais, diante das mudanças lexicais do texto-alvo, considerando o papel que a tradução busca desempenhar, pode-se concluir, mesmo com alterações sutis, que “O sinaleiro” dispõe ao leitor o contato com a cadeia de significantes construída por Charles Dickens.

Ao analisar a tradução de “O sinaleiro”, de Ricardo Lísias, percebeu-se as dificuldades que esta atividade possui, pois, além de considerar o papel a ser desempenhado pela tradução, faz-se necessário manter os itens lexicais que proporcionam a criação do fantástico, lidando com as peculiaridades de cada idioma envolvido. Portanto, no capítulo a seguir será apresentada a elaboração de um projeto tradutório, segundo os pressupostos dos Estudos Descritivos da Tradução, e a sua aplicação na tradução de “*Four ghost stories*”, de Charles Dickens.

5 “FOUR GHOST STORIES” DO INGLÊS PARA O PORTUGUÊS BRASILEIRO: ELABORAÇÃO E APLICAÇÃO DE UM PROJETO TRADUTÓRIO

Com o intuito de contribuir para a área brasileira de pesquisa dos Estudos da Tradução, no capítulo “A literatura fantástica e a cadeia de significantes em “O sinaleiro”, de Charles Dickens empreendeu-se a análise do conto “O sinaleiro”, traduzido em 2004 pelo escritor brasileiro Ricardo Lísias. Nessa etapa identificou-se que as escolhas tradutórias proporcionam, ao leitor brasileiro, o contato com o efeito do fantástico criado por Dickens no texto-fonte.

A fim de valorizar a atividade tradutória, colaborar para a recontextualização e a atualização da literatura dickensiana no Brasil, propõem-se realizar a tradução de um conto, que ainda não tenha sido transferido para o português brasileiro. Para tanto, no subcapítulo “As traduções dos contos dickensianos no sistema literário brasileiro”, apresentou-se o mapeamento de traduções da prosa curta ficcional de Charles Dickens, contendo informações a respeito das obras já inseridas nesse sistema literário. Diante dos dados coletados, destaca-se que não foi localizada uma tradução de “*Four ghost stories*”, sendo essa a narrativa selecionada para a etapa atual da pesquisa.

Portanto, neste capítulo será apresentado o projeto tradutório, elaborado a partir dos Estudos Descritivos da Tradução, seguido da análise de sua aplicação no conto de Dickens, buscando identificar se a atmosfera fantástica impressa no texto-fonte se encontra, também, no texto-alvo.

5.1 A literatura fantástica em tradução: elaboração do projeto tradutório

Escrito em 1861, “*Four ghost stories*” é um conjunto de quatro contos curtos, que se relacionam pelo mistério construído por Charles Dickens, nomeados como “*The first story*”, “*The second story*”, “*The third story*” e “*The fourth story*”. Seguindo os pressupostos teóricos de Even-Zohar (1990) e Toury (2012), destaca-se que o polissistema cultural de partida é a Inglaterra Vitoriana do Século XIX. Portanto, nas narrativas encontram-se diversos aspectos culturais, os quais objetiva-se transferir para a tradução que será inserida no polissistema cultura de chegada, Brasil no século XXI.

Conforme os teóricos dos Estudos da Tradução, durante a análise de uma obra traduzida há elementos que se fazem necessários identificar para compreender as escolhas estruturais e lexicais empregadas. Dentre os quais, Toury (2012) estruturou três conjuntos de normas descritivistas, organizadas de acordo com a hierarquia de influência exercida sobre o texto-alvo.

Segundo Toury (2012), o primeiro conjunto de normas detém maior impacto, visto que determinará se o texto-alvo será desenvolvido buscando uma aproximação da cultura-alvo ou da cultura-fonte, procedimentos também nomeados por Venuti (2002) como domesticação e estrangeirização, respectivamente. Para este projeto optou-se por uma tradução na qual prevaleça a estrangeirização dos elementos linguísticos e culturais. Assim como, pela inserção de notas de rodapé com explicações acerca de alguns itens lexicais mantidos do texto-fonte, será oferecido um auxílio ao leitor desta pesquisa. Essa escolha justifica-se por ser uma experiência acadêmica baseada no aporte teórico, objetivando apresentar um texto final que conduza o leitor até o texto, por meio da manutenção de sua estilística e temática adotada no conto. Conforme afirma Galindo (2018):

Como eu mesmo argumentei em um texto anterior (Galindo, 2008), e como foi muito mais lapidamente proposto pelo mesmo Paulo Henriques Britto (2012, p. 29), o objetivo do tradutor é oferecer ao leitor um texto final que lhe permita afirmar sem mentir que leu o original. Não posso mudar a trama. Não posso mudar também as possibilidades de interpretação. (GALINDO, 2018, n. p.)

Vale destacar que, não se exclui a possibilidade de atingir esse efeito por meio de uma tradução domesticada. Entretanto, assim como defende Venuti (2002) uma tradução estrangeirizante tem por intencionalidade mostrar ao leitor que se trata de um texto importado, ou seja, que consiste em um elemento cultural de um polissistema distinto. Tal perspectiva assemelha-se ao que Britto (2012) afirma a respeito da “autenticidade cultural”, e de sua importância nas culturas atuais:

Também uma preocupação crescente com o conceito de autenticidade cultural teve se peso: o leitor comum de hoje, mais do que o de cem anos atrás, quer ter, ao ler uma tradução de uma obra estrangeira, a impressão de estar travando contato com um autêntico produto desta cultura que não é sua – mesmo que tenha perfeita consciência de estar lendo um texto que é traduzido, e que portanto não é “original” e nem “autêntico”. [...] Assim, o tradutor literário de hoje tende, de modo geral, a produzir um texto menos domesticado, mais respeitoso com relação às características e escolha do autor do original. Mas é claro que, por mais estrangeirizante que seja, toda tradução é, por definição, uma operação radical de reescrita [...]. (66 – 67).

A respeito de compreender uma tradução como reescrita, Lefevere (2007) afirma que na transferência do texto-fonte para o texto-alvo, imprime-se uma ideologia, seja de quem a traduziu ou a encomendou. Esse aspecto será observado durante a análise do conjunto de contos, a fim de identificar se algum elemento ideológico do sistema de recepção influenciará nas escolhas da tradutora.

As Normas Preliminares, segundo conjunto descrito por Toury (2012), são compostas por dois itens. O primeiro abarca as escolhas realizadas pelos agentes literários, como editoras, tradutores e revisores; enquanto o segundo define se a tradução será direta ou indireta. Acerca desta pesquisa, por tratar-se de uma tradução com fins acadêmicos, não sofrerá interferências de outros agentes literários, como editoras. Ademais, optou-se em desenvolver uma tradução direta, tendo por texto-fonte a edição de “*Four ghost stories*” publicado no livro *Ghost stories* (2016), pela editora *Macmillan Collector’s Library*, de Londres²⁰.

O terceiro conjunto, denominado Normas operacionais, refere-se às opções aplicadas durante a tradução, as quais voltam-se aos aspectos estruturais e linguísticos do texto. Essas normas dividem-se em duas classificações, as matriciais, que consistem nas omissões e acréscimos de parágrafos ou capítulo no texto-alvo e as textuais, que concernem às escolhas linguísticas e textuais, as quais podem ser executadas pelo tradutor ou outro agente do sistema literário, e são seleções que, assim como as normas matriciais, divergem do texto-fonte.

Na tradução aqui desenvolvida não se pretende incluir ou excluir parágrafos da prosa curta ficcional, pois objetiva-se ofertar ao leitor o enredo desenvolvido por Dickens. Além disso, como já mencionado, a escolha dos itens lexicais se dará com a intenção de aproximá-las do texto-fonte, priorizando a estrangeirização dos elementos culturais e linguísticos, o máximo possível.

Diante da análise da tradução “O sinaleiro”, verificou-se os desafios presentes ao traduzir uma narrativa do gênero o fantástico. Um dos principais está relacionado à seleção dos itens lexicais que têm por função adjetivar o espaço e os personagens, visto que a intensidade do adjetivo empregado influenciará a concepção da atmosfera fantástica e, logo, conduzirá a interpretação e reação do leitor perante a ruptura da realidade.

²⁰ Como uma forma de proporcionar ao leitor o contato com o texto-fonte e o texto-alvo, em anexo está a publicação original de “*Four ghost stories*”, do jornal *All the year round* (1861).

Portanto, em se tratando da tradução de um texto do mesmo gênero, considera-se este um desafio, transferir a narrativa dickensiana sob os moldes do fantástico para o português brasileiro. Sendo assim, no próximo subcapítulo realiza-se a análise da tradução de “*Four ghost stories*” para o português brasileiro, a qual consta integralmente no Apêndice B.

5.2 Do inglês para o português brasileiro: análise da tradução “Quatro histórias de fantasmas”

Assim como mencionado anteriormente, após a elaboração do projeto tradutório cabe verificar a sua aplicação, para identificar quais objetivos foram alcançados. Por isso, neste subcapítulo serão apresentadas considerações a respeito da tradução realizada, descrevendo as escolhas e identificando os procedimentos tradutórios praticados. Do mesmo modo que no capítulo anterior, se tem por aporte teórico os pressupostos dos Estudos Descritivos da Tradução e do texto *Procedimentos técnicos de tradução – Uma proposta de reformulação*, de Rafael Lanzetti et al. (2009).

Juntamente, desenvolve-se uma análise pela perspectiva da literatura fantástica, buscando compreender a função dos elementos do gênero e a concepção do espaço. Primeiramente, é necessário frisar que, segundo Todorov (2003), a literatura fantástica pode ser classificada em categorias que se localizam entre o fantástico puro, o maravilhoso e o estranho. Segundo o autor, entre o fantástico e o maravilhoso puro, há o fantástico maravilhoso, o qual abarca a “[...] classe das narrativas que se apresentam como fantásticas e que terminam no sobrenatural. (TODOROV, 2006, p. 159).

De acordo com o exposto, pode-se considerar que “*Four ghost stories*” pertence a categoria do fantástico maravilhoso, pois ao final das narrativas a presença do sobrenatural é aceita com normalidade. O principal indício que confirma essa hipótese, consiste na naturalidade com a qual os personagens reagem perante os fantasmas que surgem, não expressando medo ou horror. Diante disso, observa-se que:

O estado psicológico do público, portanto, diverge do estado psicológico dos personagens em relação à crença, mas converge com o dos personagens no

que diz respeito à forma como as propriedades dos referidos monstros são avaliadas emotivamente. (CARROL, 2004, p. 53)²¹.

Isso posto, há possibilidade de considerar que o público ao ler a narrativa não incorporará em sua realidade a crença em seres sobrenaturais, mas a presença e as ações deles não gerarão medo, assim como ocorre aos personagens. Portanto, diferentemente do capítulo anterior, no qual analisou-se “O sinaleiro” por meio do conceito de “cadeia de significantes” em três núcleos temáticos - o espaço, o medo e o sobrenatural -, neste subcapítulo a tradução será analisada observando itens lexicais referentes ao espaço da narrativa e ao sobrenatural. Mais especificamente, foram selecionados trechos que abordam os dois elementos, os quais constroem a narrativa no gênero fantástico, sendo assim, os excertos voltam-se para o espaço onde o sobrenatural é revelado. Para tanto, faz-se necessário recordar um aspecto da toponálise, a relação entre o espaço e o enredo. Observando que:

O desenvolvimento da narrativa atinge um ponto em que não há mais possibilidade de continuidade, é o ponto de maior tensão da narrativa. Esse ponto, geralmente, é chamado de **clímax**. É o ponto mais próximo do desfecho. Nesse momento também deve-se perguntar a respeito da espacialidade até ali organizada. De que maneira o narrador organizou aquele espaço e quais os sentidos que se podem depreender dele. (BORGES FILHO, 2007, p. 43 – grifo do autor).

Em vista disso, pretende-se identificar a concepção do espaço nas narrativas quando o sobrenatural é revelado aos personagens. Além disso, serão analisadas as escolhas tradutórias sobre os elementos do fantástico aplicadas nesses excertos, verificando a manutenção das referências culturais, sociais e históricas são transferidas para o português brasileiro.

Acerca dos aspectos relacionados a estrutura da tradução, como disposição do texto, divisão em quatro contos, formatação de título e subtítulos deixou-se em conformidade com o texto-fonte, não houve a supressão ou inclusão de parágrafos. Foram inseridas notas de rodapé, com informações a respeito de termos, a fim auxiliar a compreensão do leitor sobre os itens pertencentes a outras culturas.

²¹ The audience's psychological state, therefore, diverges from the psychological state of characters in respect of belief, but converges on that of characters with respect to the way in which the properties of said monsters are emotively assessed. (CARROL, 2004, p. 53).

O título geral e os das quatro narrativas não possuem informações específicas do sistema produtor, portanto foi possível traduzi-los de modo a equivaler com o texto-fonte, sem causar estranhamento ao leitor do texto-alvo. Sendo assim, tem-se “*Four ghost stories*”²² – “Quatro histórias de fantasmas”²³, “*The first story*” – “A primeira história”, “*The second story*” - “A segunda história”, “*The third story*” - “A terceira história” e “*The fourth story*” - “A quarta história”.

Em “A primeira história” é narrada a experiência que um famoso artista inglês teve com o sobrenatural. O espaço dessa narrativa curta se inicia em Londres, no centro urbano e, por meio de um trem o artista vai em direção ao campo, onde foi contratado para pintar um retrato. Descrito por Dickens como, “*Some few years ago a well-known English artist received a commission from Lady F— to paint a portrait of her husband. It was settled that he should execute the commission at F— Hall, in the country, [...]*”, traduzido por “Há alguns anos um artista inglês muito famoso recebeu uma encomenda de *Lady F* – para pintar um retrato do seu marido. Ficou acertado que ele deveria executar o trabalho no *F-Hall*, no campo, [...]”. Nesse excerto destaca-se que se emprestou da língua-fonte os substantivos “*lady*” e “*F-Hall*”. Esse procedimento adotado para atingir ao objetivo de estrangeirização é definido, por Lanzetti et.al. (2009, p. 6), como “A manutenção de itens lexicais do texto-fonte, também conhecida como empréstimo, ocorre quando o tradutor decide manter, no texto de chegada, um item lexical da língua-fonte”.

Dentro do trem, o artista estabelece o primeiro contato com a personagem que desencadeia o sobrenatural, uma jovem moça descrita como “*She was very delicate-looking, with a remarkable blending of sweetness and sadness in her countenance, [...]*”, assim traduzida por “A moça era muito delicada, com uma notável mistura de doçura e tristeza em seu semblante”. Observando Lanzetti et.al. (2009) e a escolha tradutória de traduzir “*she*” por “moça”, constata-se que na passagem descrita ocorreu a uma mudança de classe gramatical, pois traduziu-se um pronome por um substantivo que possui equivalência semântica.

Optou-se por transferir o pronome “*she*” pelo substantivo “moça”, para especificar a quem o narrador está se referindo, pois nesse momento emprega-se

²² Todas as citações em inglês do conjunto de contos “*Four ghost stories*” são da edição *Ghost Stories*. Macmillan Collector’s Library: London. Edição do Kindle, 2016. Não paginado.

²³ Todas as citações em português brasileiro do conjunto de contos “Quatro histórias de fantasmas” foram retiradas da tradução desenvolvida nesta dissertação.

outros substantivos femininos, e ao utilizar o pronome “ela” poderia criar ambiguidade na compreensão. Isso não ocorre no texto-fonte devido à estrutura da língua, na qual o pronome “*she*” é usado para seres humanos, e o “*it*” é empregado para objetos e outros substantivos tanto no masculino quanto no feminino. No português brasileiro, entretanto, não há essa diferenciação, pois utiliza-se o mesmo pronome para todas as classes gramaticais. Portanto, os adjetivos que caracterizam a moça são traduzidos por itens lexicais equivalentes, sem alterar a intensidade transmitida pelo texto-fonte.

Conforme o trajeto percorrido pelo trem em direção à propriedade dos empregadores, a afinidade entre os personagens surge, e o mistério vai sendo formulado. O primeiro indício de ruptura da normalidade transcorre durante o diálogo entre os personagens, pois uma vez que a jovem demonstra conhecer com propriedade o trabalho do artista, o qual afirma que nunca a viu antes. Além disso, a moça pergunta ao artista se conseguiria pintar um retrato seu, vendo-a apenas uma ou duas vezes, ele disse que havia a possibilidade.

Nesse momento o trem para, e “A jovem *lady* se levantou do seu lugar, sorriu de maneira amigável para o pintor e despediu-se dele; acrescentando, ao deixar a carruagem, ‘Em breve, nos encontraremos novamente’. Ao analisar o texto-alvo e o texto-fonte “*The young lady rose from her seat, smiled in a friendly manner on the painter, and bade him goodbye; adding, as she quitted the carriage, ‘We shall meet again soon’*”, identifica-se que os itens lexicais do português brasileiro possuem significados equivalentes ao texto de Dickens, por isso considera-se que ocorreu a transferência de sentidos e da atmosfera fantástica. Posterior ao ocorrido, o artista seguiu viagem, e:

Quadro 14 – Excerto de “The first story” e de sua tradução para o português brasileiro

| Texto – fonte | Texto – alvo |
|--|--|
| The station was reached in due time, and Lady F—’s carriage was there to meet the expected guest. <u>It carried him to the place of his destination, one of ‘the stately homes of England’, after a pleasant drive,</u> and deposited him at the hall door, where his host and hostess were standing to receive him. | A estação foi alcançada no devido tempo, e a carruagem de Lady F. estava lá para encontrar o hóspede esperado. <u>Após uma agradável viagem, a carruagem o levou até o local de destino, um dos ‘imponentes lares da Inglaterra’,</u> e o deixou no hall de entrada, onde seu anfitrião e anfitriã estavam em pé para recebê-lo. |

Fonte: Elaborado pela autora.

Ao observar o excerto do quadro 14 identifica-se que, as sentenças em destaque no texto-fonte sofrem uma mudança na ordem da estrutura sintática ao

serem traduzidas para o português brasileiro. Esse procedimento tradutório é classificado por Lanzetti et.al. (2009, p. 14), como reconstrução, o qual “[...] pressupõe mudanças na ordem sintática e na estrutura estilística de toda a sentença [...] ou na estrutura lógica-semântica da sentença [...] a fim de manter o valor semântico do texto-fonte”. Isso ocorre devido ao deslocamento da frase “Após uma agradável viagem [...]”, para o início da fala do personagem.

Ainda nesse mesmo excerto, nota-se em “*the stately homes of England*” o adjetivo “*stately*” é traduzido por “imponente”. Conforme o dicionário Oxford (2013, p. 974) “*stately*” significa “majestoso”, entretanto, compreendeu-se que essa escolha poderia induzir à interpretação de que aquela família poderia possuir alguma ligação com a realeza, informação que não está explícita no texto-fonte. Portanto, optou-se por um sinônimo “imponente, o qual, segundo o dicionário Aurélio (2010, p. 412), significa “1. Que impõe admiração; majestoso”. Preferiu-se o sinônimo “imponente” para evidenciar a ideia de que o adjetivo está caracterizando a grandeza e o poder do lar dos anfitriões, sendo um possível reflexo da perspectiva que a sociedade possuía deles.

Depois de acomodar-se na residência, o artista encontra novamente a jovem do trem, que desta vez estava sentada em um pufe na sala de estar dos anfitriões. Nesse momento, o narrador descreve que “*She greeted him with a smile and a bow of recognition.*”, trecho o qual foi traduzido por “Ela o cumprimentou com um sorriso e uma reverência de familiaridade”. Nesse excerto decidiu-se traduzir “*a bow of recognition*” como “familiaridade”, pois interpretou-se que, no decorrer da narrativa a jovem demonstra que conhece o pintor, sendo este familiar, portanto o termo “familiaridade” demonstra enfaticamente o sentido expresso pelo texto-fonte. No dia seguinte, Mr.H – não encontra a jovem, pois que ao perguntar dela a um funcionário e ao seu anfitrião, ambos negam a sua presença e afirmam não a conhecer. Nesse diálogo tanto o personagem quanto o leitor conscientizam-se de que a presença da jovem instiga algo que se sobrepõe ao natural.

Considerando que a ruptura da normalidade ocorre por meio da presença da jovem em dois espaços diferentes, verifica-se que o conhecimento e familiaridade entre os personagens também é expresso por meio da concepção do espaço. O primeiro encontro foi dentro de um trem, enquanto o segundo foi na sala de estar de uma residência, visto que ambos são internos, podem carregar um sentido de intimidade.

Após o término do trabalho o artista voltou à Londres, e a normalidade se reestabeleceu. Entretanto, o personagem não deixa de crer que conheceu a jovem e que esteve com ela nas duas oportunidades descritas. Passam-se dois anos, o artista vai até *Canterbury* e encontra-se com *Mr. Wylde*, ao qual é apresentado como sendo um antigo conhecido, porém, sua fisionomia não corresponde ao amigo do artista. Além disso, *Mr. Wylde* solicita ao artista que pinte um retrato de sua filha, já falecida, a partir de suas descrições. Depois de várias tentativas frustradas, *Mr. H-* recorda-se dos traços da jovem que conheceu e a retrata com fidelidade.

Ao mostrar o retrato finalizado, o pai afirma “*That is she! Surely you must have seen my child, or you never could have made so perfect a likeness!*”, traduzido por “É ela! Certamente você deve ter visto minha filha, ou nunca poderia ter feito a uma semelhança tão perfeita!”. No texto-alvo, percebe-se dois procedimentos tradutórios: o primeiro consiste na omissão de “*you*” e o segundo é a transposição de “*so perfect a likeness*”, que se caracteriza pela “[...] mudança da ordem sintática de um ou dois elementos do texto-fonte. Ocorre por razões de obrigatoriedade sintática ou pragmática da língua de chegada.” (LANZETTI et. al, 2009, p. 8). Isso ocorreu devido a norma padrão do português brasileiro, na qual há flexibilização no emprego do adjetivo, podendo ser alocado antes ou depois do substantivo, diferentemente da estrutura da norma padrão da língua inglesa, na qual o adjetivo, obrigatoriamente, antecede o substantivo.

Por fim, identificou-se que a normalidade é rompida quando o artista se desloca de Londres para outras cidades, sendo inseridas situações incomuns que compõem o mistério da narrativa, o qual circunda sobre a reprodução de um retrato. Segundo a crítica literária inglesa, esses não são aspectos apenas da história narrada no conto, mas também da produção da narrativa:

A primeira história do quarteto em 'Four Ghost Stories' (1861) é de particular destaque devido às estranhas coincidências que o rodeiam. Dizem que a arte deve imitar a vida e, no caso deste conto, fê-lo de uma forma muito bizarra. [...] Dickens ficou então admirado ao descobrir que a sua obra de ficção era realmente verdadeira. [...] O artista a quem o evento ocorreu escreveu ao autor reclamando de uma espécie de plágio. Aparentemente, por algum truque estranho do destino, Dickens tinha até escolhido a data certa para a morte da verdadeira dama. O assunto foi resolvido e o resultado foi uma sequência estranha à ficção, intitulada 'The Portrait-Painter's Story', que

contava a verdadeira história em detalhe. (DAVIES, 2016, n. p. – tradução nossa)²⁴.

Em vista disso, a narrativa *“The Portrait-Painter’s Story”* é publicada na mesma edição em que *“Four ghost stories”*, além de ser inserido o esclarecimento a respeito do suposto plágio. Por meio do mapeamento das narrativas de prosa curta ficcional de Dickens inseridas no sistema literário do Brasil, pode-se considerar que nenhuma das duas narrativas foram traduzidas para o português brasileiro.

Retornando à análise de “Quatro histórias de fantasmas”, no conto intitulado “A segunda história”, narra-se a história de um casal de irmãos órfãos, que foram criados por uma tia. Aos 22 anos, o jovem consegue uma nomeação na Índia e, em vista disso os irmãos irão separar-se. Nesse momento, o narrador alerta ao leitor um fato ocorrido, que gera estranheza e por isso rompe com o natural, sendo a maneira pela qual os dois quiseram manter-se unidos, fazendo um pacto de que “se algum deles morresse antes do retorno do jovem, o morto deveria aparecer para o vivente”. Ao observar o texto-fonte, *“if either should die before the young man’s return, the dead should appear to the living”*, considera-se que os itens lexicais da tradução equivalem aos do texto de Dickens, escolhas que transferiram o sentido criado pelo autor.

Dado o tempo, o irmão partiu para a Índia e, aparentemente, a normalidade é reestabelecida, pois *“The young lady by and by married a Scotch gentleman, and quitted her home, to be the light and ornament of his. She was a devoted wife, but she never forgot her brother”*. Esse excerto foi traduzido para o texto-alvo como “A jovem lady logo casou-se com um cavalheiro escocês, e deixou a sua casa, para ser luz e decoração na casa dele. Ela era uma esposa devota, mas nunca esqueceu de seu irmão”.

Ao observar a sentença *“to be the light and ornament of his”* optou-se em transferir *“ornament”* para o português como “decoração”, de modo a destacar para o leitor da tradução a perspectiva pela qual a mulher era vista no casamento no século XIX. Pode-se considerar o que Lefevere (2007) destaca sobre a tradução ser uma

²⁴ The first story of the quartet in ‘Four Ghost Stories’ (1861) is of particular note because of the strange coincidences surrounding it. They say that art should imitate life and in the case of this tale it did in a most bizarre fashion. [...] Dickens was then shocked to discover that his piece of fiction was actually true. [...] The artist to whom the event occurred wrote to the author complaining of a kind of plagiarism. Apparently, by some queer trick of fate, Dickens had even chosen the correct date for the real lady’s death. The matter was resolved and the result was a remarkable stranger-than-fiction sequel, entitled ‘The Portrait-Painter’s Story’, which told the real story in detail. (DAVIES, 2016, n. p.).

reescrita, pois de acordo com o momento histórico, no qual a tradução está sendo desenvolvida, muito se discute acerca do papel da mulher na sociedade, a qual muitas vezes é vista como um objeto. Vale frisar que, a escolha do item lexical não ultrapassa os limites do sentido expresso por Dickens no texto-fonte, pois “*ornament*” equivale a “(objeto de) enfeite, ornamento, decorativo”. (OXFORD, 2013, p. 581).

Mesmo com a distância, os dois irmãos mantiveram contato por meio de cartas, até que novamente a realidade é rompida por meio da inserção de um elemento sobrenatural, o fantasma. Segundo o narrador, isso foi “Em um dia gelado de inverno, dois ou três anos depois do seu casamento, a jovem estava trabalhando sentada perto de uma grande lareira acesa, em seu quarto no andar superior” - “*One cold winter’s day, two or three years after her marriage, she was seated at work near a large bright fire, in her own bedroom upstairs*”.

Ao observar o texto-fonte, considera-se que a atmosfera criada por Dickens foi recriada na tradução, uma mudança realizada no emprego de itens lexicais consiste na utilização do pronome “*she*”, ao transferi-lo para o português brasileiro optou-se pelo substantivo “jovem”, para evidenciar o sujeito.

O autor compõe o ambiente a partir da disposição da personagem que, devido ao intenso frio, está em seu quarto sentada perto da lareira, “It was about midday, and her room was full of light. She was very busy, when some strange impulse caused her to raise her head and look round”, traduzido por “Era por volta de meio-dia, e seu quarto estava cheio de luz. Ela estava muito concentrada em seus afazeres, quando um estranho impulso a fez levantar a cabeça e olhar à sua volta”. Ao observar os excertos, destaca-se que os significados dos itens lexicais do texto-alvo equivalem aos do texto-fonte, considerando que houve uma transferência de sentidos. Além disso, o momento narrado apresenta elementos que conduzem o leitor para o fantástico, pois a tranquilidade, de um quarto iluminado ao meio-dia, é rompida por um estranho impulso e perto da cama aparece uma figura, que a jovem reconhece como sendo o seu irmão.

O narrador descreve que “Ele avançou um passo em sua direção, e disse, em voz baixa e suave: ‘Você se lembra do nosso acordo? Eu vim para cumpri-lo;’ e, aproximando-se, colocou sua mão no pulso dela”. – “*He advanced a step towards her, and said, in a low soft voice, ‘Do you remember our agreement? I have come to fulfil it;’ and approaching nearer he laid his hand on her wrist*”. Em relação aos aspectos tradutórios desse excerto, destaca-se que o um procedimento adotado foi a

manutenção do estilo do texto-fonte (LANZETT et. al., 2009, p. 7), o qual prioriza manter os sinais de pontuação, o registro da (formal ou informal), frequência de uso da voz ativa e passiva, dentre outras características específicas do texto.

No excerto acima, houve uma mudança na pontuação, ao apresentar a fala “Você se lembra do nosso acordo?” foi empregado os dois pontos (:), pois é próprio do português brasileiro utilizar esse sinal de pontuação no discurso direto. Outro sinal gráfico utilizado no texto-fonte, que por sua vez foi mantido no texto – alvo, são as aspas (“ ”), empregadas para delimitar as falas dos personagens, portanto, essa mudança na pontuação não alterou a construção do sentido emitido pelo texto-fonte, a apresentação do sobrenatural.

A concretização e aceitação do sobrenatural evidencia-se após o desaparecimento da figura, “When the lady recovered from a long swoon there was a mark on her wrist, which never left it to her dying day” traduzido por “Quando a *lady* se recuperou de um longo desmaio, havia uma marca em seu pulso, que nunca a deixou até o dia de sua morte”. O elemento de confirmação da presença do sobrenatural é a marca deixada no pulso da jovem, e a aceitação do sobrenatural pelos personagens é verificada pelos acontecimentos seguintes, nos quais não há questionamentos ou explicações racionais para o ocorrido. Dias depois, a jovem recebe uma carta anunciando o falecimento do irmão, ocorrido no mesmo dia e horário em que ela viu o em seu quarto.

Por meio desse excerto, verifica-se que o espaço no qual o sobrenatural foi revelado pode vir a representar a ligação existente entre os irmãos. Devido ao fato de o fantasma do jovem aparecer no quarto da irmã, demonstra-se a relação de intimidade entre eles e a marca deixada no pulso possivelmente será uma forma de eternar esse relacionamento, não sendo rompido pela distância e nem pela morte.

De modo semelhante, em “A terceira história” o elemento sobrenatural também é revelado em um quarto, mas nesta narrativa esse cômodo envolve a ligação entre duas irmãs, como será apresentado a seguir.

O narrador inicia o conto descrevendo que, “Pendendo sobre as águas do Firth of Forth viveu [...] uma antiga família no reino de Fife: [...]. Consistia no escudeiro, ou um proprietário de terras - um homem bem avançado em anos - sua esposa, três filhos e quatro filhas”. – “*Overhanging the waters of the Firth of Forth there lived [...] a family of old standing in the kingdom of Fife: [...] It consisted of the squire, or laird – a man well advanced in years – his wife, three sons and four daughters*”.

Ao analisar as escolhas tradutórias do excerto apresentado, destaca-se a manutenção de itens culturais da cultura-fonte, na qual “o tradutor decide reproduzir o item cultural do texto-fonte no texto de chegada sem nenhuma explicação ou explicitação” (LANZETTI et. al., 2009, p. 7). Optou-se por manter o nome da enseada “*Firth of Forth*” e do reino “*Fife*”, por considerar que o leitor da tradução conseguirá compreender a que cada nome faz referência. Entretanto, decidiu-se por inserir as notas culturais (em nota de rodapé) com informações detalhadas, como localização, dos elementos culturais, a fim de ampliar o conhecimento do público-alvo.

Como já mencionado, o sobrenatural é revelado para duas filhas do casal em um cômodo da casa, que também representa a intimidade que possuíam. Dentre as quatro filhas do casal, a mais velha e a mais nova “eram muito apegadas uma à outra. Dormiam no mesmo quarto, dividiam a mesma cama e não tinham segredos uma para a outra”. Outro personagem inserido no enredo e que possui destaque na revelação do sobrenatural é um jovem marinheiro, o qual desenvolve uma terna ligação com a irmã mais velha. A mãe da jovem não permitiu o relacionamento entre os dois, justificando que “teriam que esperar por tempos melhores”, para assim fazer os dois desistirem da ideia. Entretanto, o jovem solicitou seu envio para o Báltico, com o interesse em ocupar a posição de almirante, para adquirir uma melhor condição financeira.

Nesse ponto da narrativa, o autor faz uma observação a respeito de um elemento cultural da época, “*Those were times when parental authority – at all events in Scotland – was like the decree of fate, and the lady felt that she had nothing left to do but to say farewell to her lover*”. Ao traduzir, optou-se por sua manutenção, “Eram tempos em que a autoridade paterna - em todo caso na Escócia - era como o decreto do destino, e a jovem *lady* sentia que nada mais tinha a fazer além de dizer adeus ao seu amado”. Ainda nesse excerto, foi aplicado o procedimento tradutório definido por Lanzetti et. al. (2009, p. 6) de “manutenção de itens lexicais do texto-fonte, também conhecida como empréstimo”, ao empregar o pronome “*lady*” no texto-alvo.

Os jovens mantiveram contato por meio de cartas e as duas irmãs esperavam ansiosas pelas correspondências. O narrador descreve que, “Muitas e muitas vezes, as irmãs sentavam-se à janela noites inteiras no inverno, escutando o rugido do mar entre as rochas”, ficavam à espera do retorno do marinheiro, até que “Uma noite, a irmã mais nova foi despertada pelos pesados gemidos da mais velha”. É nesse ponto

da narrativa que ocorre a ruptura da normalidade, como pode ser observado no excerto a seguir:

Quadro 15 – Excerto de “The third story” e de sua tradução para o português brasileiro

| Texto – fonte | Texto – alvo |
|---|---|
| Her sister tried to soothe her, and asked tenderly if anything had alarmed her. ‘Alarmed!’ she answered, still very wildly. ‘No! But I saw him! He entered at that door, and came near the foot of the bed. He looked very pale, and his hair was wet. He was just going to speak to me, when you drove him away. Oh what have you done, what have you done!’ | Sua irmã tentou acalmá-la e perguntou carinhosamente se algo a havia alarmado. "Alarmada!", respondeu ela, ainda muito loucamente. "Não! Mas eu o vi! Ele entrou por aquela porta e chegou perto do pé da cama. Parecia muito pálido e o seu cabelo estava molhado. Ele ia falar comigo, quando você o levou embora. Oh, o que você fez, o que você fez!" |

Fonte: Elaborado pela autora.

Acerca dos procedimentos tradutórios, nesse excerto adotou-se a omissão de “He” em “*He looked very pale*”, pois é mencionado nas sentenças que a antecedem e sucedem. Como o personagem não é identificado por um nome, optou-se pela supressão do pronome pessoal para evitar a sua repetição.

Por fim, o sobrenatural é concretizado por meio da aparição de um fantasma, ou poderia ser apenas um sonho, conforme colocação do narrador, “Não acredito que o fantasma do seu amado tenha realmente aparecido, mas o fato é que a próxima correspondência do Báltico trouxe informações de que o navio de combate naufragou num tufão, com todos os tripulantes a bordo”. - “*I do not believe that her lover’s ghost really appeared, but the fact is certain that the next mail from the Baltic brought intelligence that the gun-brig had gone down in a gale of wind, with all on board*”. Observando os dois excertos, torna-se evidente que a tradução transmitiu o mesmo sentido que do texto-fonte, ou seja, o sobrenatural não foi refutado por uma explicação racional.

O último dos quatro contos narra a história de uma família alemã e de um quarto misterioso de uma mansão. Assim como nas outras três narrativas que compõem “Quatro histórias de fantasmas”, o sobrenatural é manifesto em um espaço interno. Em “A quarta história” Dickens aborda a história do conde R- de *Holstein*, o qual morou alguns anos na Suíça, devido a sua saúde, e fez amizade com a família do narrador. Após o retorno do conde à Alemanha, a avó do narrador foi visitá-lo, e o anfitrião hospedou-os no seu castelo em *Breitenburg*, sobre o qual descreve-se que, “Era uma região selvagem, mas bonita, e o castelo, uma enorme riqueza, era uma

reliquia dos tempos feudais que, como a maioria dos lugares antigos desse gênero, dizia-se que era assombrado”. – *“It was a wild but beautiful district, and the castle, a huge pile, was a relic of the feudal times, which, like most old places of the sort, was said to be haunted”*.

Observando o excerto acima, identificou-se o emprego do procedimento classificado por Lanzetti et. al (2009) como transposição. Encontra-se na utilização de adjetivos e substantivos, primeiramente em *“It was a wild but beautiful district”* – “Era uma região selvagem, mas bonita”, fez-se necessário, devido à estrutura do português brasileiro, separar o adjetivo *“wild”* da conjunção adversativa *“but”* e o adjetivo *“beautiful”* por meio de uma vírgula (,). A segunda foi usada na tradução de *“feudal times”*, pois na língua-alvo o substantivo é seguido do adjetivo “tempos feudais”, estrutura inversa do texto-fonte.

Após acomodarem-se, os convidados solicitaram ao conde R- que contasse sobre crença dos castelos serem assombrados, momento no qual o sobrenatural é apresentado pela primeira vez ao leitor:

Quadro 16 – Excerto de “The forth story” e de sua tradução para o português brasileiro

| Texto – fonte | Texto – alvo |
|---|---|
| <p>‘There is a room in this house’, he began, ‘in which no one is ever able to sleep. Noises are heard in it continually, which have never been accounted for, and which sound like the ceaseless turning over and upsetting of furniture. I have had the room emptied, I have had the old floor taken up and a new one laid down, but nothing would stop the noises. At last, in despair, I have had it walled up.</p> | <p>‘Há um quarto nesta casa’, ele começou, ‘no qual ninguém é capaz de dormir. Ruídos são ouvidos continuamente, que nunca foram explicados e soam como o incessante e irritante movimento do revirar os móveis. Eu tive que esvaziar o quarto, ocupei o andar antigo e um novo à disposição, mas nada conseguia parar os ruídos. Por fim, em desespero, eu tive que emparedá-lo.</p> |

Fonte: Elaborado pela autora.

A ruptura da normalidade ocorre por meio de uma suposta assombração em um cômodo do castelo, um quarto. Analisando a tradução do excerto acima, constatou-se o emprego do procedimento tradutório apresentado por Lanzetti et. al. (2009) como omissão. Na sentença *“Noises are heard in it continually [...]”* omitiu-se a preposição e o pronome *“in it”*, sendo traduzido por “Ruídos são ouvidos continuamente [...]”. Tal escolha foi adotada devido à estrutura das sentenças, não se considerou necessário reforçar a ideia de onde ouviam-se os ruídos.

No mesmo excerto realizou-se a supressão de “*I have had*” em “*I have had the room emptied, I have had the old floor taken up [...]*”, a fim de evitar a repetição traduziu-se as sentenças como “Eu tive que esvaziar o quarto, ocupei o andar antigo e um novo à disposição [...]”. Além disso, aplicou-se o procedimento que Lanzetti et. al. (2009, p. 8) classifica como modulação, o qual “[...] ocorre quando a palavra do texto-fonte muda de classe gramatical ao ser traduzida para a língua-alvo”.

O adjetivo do texto-fonte “*taken up*”, equivalente no português brasileiro a “ocupado”, foi transferido para o português como “ocupei”, verbo “ocupar” conjugado na primeira pessoa do singular no pretérito perfeito do indicativo. Observando as escolhas tradutórias aplicadas, considera-se que estas não influenciaram o sentido construído no texto-fonte. Pode-se considerar que os ruídos no quarto provocaram sentimentos de apreensão, medo e desconforto aos personagens, mas esses não permanecem durante a narrativa, pois em seguida, o narrador apresenta uma explicação sobre a origem dos ruídos produzidos.

Segundo o narrador, esse cômodo pertencia à condessa R-, a qual vivera ali há centenas de anos. Reconhecida por sua imensurável bondade para com as pessoas, a condessa possuía respeito e admiração de todos que a conheciam. Assim como nos outros contos curtos, não se tem um argumento racionalizado para justificar os fatos estranhos, como pode-se observar a seguir:

Quadro 17 – Excerto de “The forth story” e de sua tradução para o português brasileiro

| Texto – fonte | Texto – alvo |
|---|---|
| <p>The room in question was her room. One night, she was awakened from her sleep by a voice near her; and looking out of bed, she saw, by the faint light of her lamp, a little tiny man, about a foot in height, standing near her bedside. She was greatly surprised, but he spoke, and said, ‘Good Countess of R—, I have come to ask you to be godmother to my child. Will you consent?’ She said she would, and he told her that he would come and fetch her in a few days, to attend the christening; with those words he vanished out of the room.</p> | <p>O quarto em questão era dela. Uma noite, ela foi despertada do sono por uma voz próxima a ela; e, olhando para fora da cama, viu, pela fraca luz da lâmpada, um homenzinho minúsculo, com cerca de um pé de altura, perto da cabeceira da cama. Ela ficou muito surpresa, mas ele disse: ‘Boa condessa de R., vim pedir que você seja madrinha do meu filho. Você concorda? Ela disse que sim, e ele lhe disse que viria buscá-la em poucos dias para assistir ao batizado; com essas palavras, ele desapareceu do quarto.</p> |

Fonte: Elaborado pela autora.

Ao verificar os procedimentos tradutórios adotados nesse excerto, identificou-se duas omissões. A primeira foi realizada na sentença “*The room in question was her room*”, na qual foi omitido o substantivo “*room*”, sendo traduzida por “O quarto em

questão era dela”. Além disso, ocorreu a supressão de “*and said*” em “*She was greatly surprised, but he spoke, and said,*”, transferido para a língua-alvo como “Ela ficou muito surpresa, mas ele disse”. As duas exclusões não interferiram no sentido construída nas sentenças e optou-se por essa escolha a fim de evitar repetições de itens lexicais.

Neste conto não há presença explícita de fantasmas, o elemento do sobrenatural consiste na figura do homem minúsculo, que pode ser relacionada a um gnomo, e ao modo como retribui a gentileza da condessa R-. Quando vem pela segunda vez ao quarto, tem por intuito levá-la até o batizado, e a personagem segue o homem sem questioná-lo. Ambos seguem em direção ao pátio que possui um poço, de profundidade e extensão desconhecidos. A senhora é vendada e conduzida, pelo subsolo, por seu anfitrião até o local da comemoração. Após a cerimônia a condessa despede-se de todos, ao cumprimentar a sua anfitriã recebe uma mensagem e um presente misterioso:

[...] a mãe do bebê pegou um punhado de lascas de madeira que estavam em um canto e as colocou em seu avental.
 ‘Você foi muito gentil, boa condessa de R-’, disse ela – ‘por vir ser madrinha do meu filho, e sua bondade não ficará sem recompensa. Quando você se levantar amanhã, essas lascas terão se transformado em metal, e delas você deverá imediatamente formar dois peixes e trinta *silberlingen* (uma moeda alemã). Quando você os tiver, cuide bem deles, pois enquanto todos permanecerem em sua família, tudo prosperará com você; mas, se um deles se perder, você terá problemas sem fim.’

Na manhã seguinte ao seu retorno, a condessa julgou como um sonho o que tinha vivido na noite anterior, até encontrar os presentes que recebeu. A partir desse momento o sobrenatural é aceito pelos personagens, sem questionamentos. A condessa R- relata o ocorrido aos seus familiares, que acreditam e perpetuam os cuidados com objetos e obtém prosperidade, até determinado momento da vida em que um dos peixes desaparece, a família entra em desespero e desgraças acontecem. Por fim, após anos de ruínas, o conde R- enfim consegue recuperar o objeto perdido, conseqüentemente, os dias prósperos voltam a fazer parte da família.

Vale frisar que após a aplicação do projeto tradutório e o desenvolvimento da tradução, buscou-se verificar no texto-alvo, em relação ao texto-fonte, as escolhas tradutórias aplicadas. Além disso, sob a perspectiva do gênero da literatura fantástica, analisou-se as quatro partes da narrativa “Quatro histórias de fantasmas” a fim de identificar os pontos de contato entre as narrativas. Em relação a esse aspecto,

observou-se que, nos quatro enredos, a inserção do sobrenatural ocorre em espaços internos: dentro de um trem e na sala de estar de uma residência, no quarto onde a irmã está trabalhando ao lado de uma lareira, no quarto onde duas irmãs dormem e no quarto de uma mansão.

Em relação aos aspectos tradutórios, verificou-se que, assim como determinado no projeto tradutório, prevaleceu o princípio de estrangeirização do texto – alvo, ou seja, a tradução aproximou-se da cultura-fonte. Tal objetivo foi atingido ao priorizar a estrutura e estilo de escrita do autor, emprestando do texto-fonte os nomes de cidades, rios, países e termos do inglês, como *lady*, *Mr*. A respeito da tradução dos elementos fantásticos, não foi identificado o uso de itens lexicais de campos semânticos diferentes, fato que permitiu a transferência da atmosfera fantástica criada pelo autor.

Devido a linguagem acessível com a qual Dickens escrevia, não foram encontradas estruturas complexas, o que proporcionou uma tradução sem grandes dificuldades. Considera-se que o principal desafio, não encontrado somente na aplicação deste projeto tradutório, mas que seja uma realidade no ofício de tradutor, seja a complexidade em ler o texto do autor, compreendê-lo e traduzi-lo de acordo com o seu público-alvo.

A manutenção de alguns termos fonte, como “*silberlingen* (uma moeda alemã)”, ocorreu devido à uma característica do texto de Dickens, pois o autor inseriu a explicação sobre o termo, pois preocupava-se em deixar o texto claro e acessível.

Nesse sentido, de acordo com Bassnet (2005, p. 155) “Todo texto original é composto por uma série de sistemas de encaixe, cada um dos quais tem uma função determinada em relação ao todo do texto, e é tarefa do tradutor; compreender estas funções”, por isso o tradutor precisa entender, que em suas escolhas não poderá prejudicar a interpretação do leitor. Portanto, vale destacar que não foram necessárias a realização de mudanças textuais que viriam a influenciar na leitura da tradução, empregou-se a substituição de pronomes por substantivo, como “*she*” – “a jovem”, de modo a esclarecer a quem o narrador referia-se. Também ocorreu a supressão de alguns pronomes, a fim de evitar a repetição do termo, mas o sentido semântico não foi modificado, pois a partir da conjugação verbal pode-se compreender qual é o sujeito da oração.

Ao desenvolver e analisar a tradução de “Quatro histórias de fantasmas”, percebeu-se os desafios inerentes à atividade tradutória. Observou-se que, durante

as escolhas tradutórias é necessário considerar diversos aspectos, como o papel que o texto-fonte possui no sistema produtor, o papel que a tradução desempenhará no sistema receptor, e a manutenção da atmosfera criada pelo autor. Além disso, defronta-se constantemente com as singularidades culturais e linguísticas de ambos os sistemas.

Após as etapas realizadas, considera-se que o desenvolvimento e a análise da tradução literária são elementos que valorizam a atividade tradutória e contribuem para ampliação da cultura de um sistema literário. Por fim, considera-se a atividade tradutória uma tarefa árdua, mas que gera o enriquecimento cultural, devendo ser estimulada e constantemente valorizada pelos leitores de tradução.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta dissertação teve por objetivo geral analisar a tradução dos elementos fantásticos nos contos de Charles Dickens. Para tanto, desenvolveu-se uma análise descritivista sobre as traduções, para o português brasileiro, dos contos “*The signalman*” e “*Four ghost stories*”, do autor inglês. Considerado o conto que possui maior representatividade do gênero fantástico da prosa curta ficcional produzida por Dickens, na tradução de “O sinaleiro” indagou-se se a respeito das escolhas tradutórias aplicadas, observando se estas mantiveram a atmosfera fantástica construída no texto-fonte.

Da mesma forma, a seleção de “Quatro histórias de fantasmas” partiu do intuito de valorizar a atividade tradutória. Buscou-se um conto ainda não traduzido para português do brasileiro, a fim de elaborar um projeto tradutório, aplicá-lo e analisá-lo segundo o aporte teórico dos Estudos da Tradução. Portanto, partindo do objetivo de verificar a tradução dos elementos da estética literária do Realismo e do gênero Fantástico para os textos-alvo, este estudo foi desenvolvido em quatro etapas.

Na primeira parte descreveu-se a origem do fantástico, a estrutura e os elementos necessários para classificar uma obra nesse gênero literário. Em sequência, realizou-se uma revisão sobre a produção literária de Dickens, nas quais o autor utiliza de elementos sobrenaturais. Para então, sob a perspectiva da toponálise, verificou-se como ocorre a concepção do espaço na construção da narrativa fantástica.

Para tanto, discorreu-se acerca dos princípios de análise do espaço literário, observando-os no conto “O sinaleiro”. Com vista às considerações dessa etapa, destaca-se que o espaço de uma narrativa é um dos elementos para a construção do enredo e da atmosfera desejada. Em “o sinaleiro”, Dickens objetivou a criação de um ambiente que contribuísse para a concepção da narrativa do gênero fantástico, descrevendo as sensações do narrador perante o que via, a fim de despertá-los no leitor.

Ademais, o autor se utilizou desse recurso literário para inserir um viés realista, abordando a Revolução Industrial e mudanças que esta ocasionou, evidenciando o isolamento e as desigualdades sociais na Inglaterra vitoriana. Dentre as características identificadas em “O sinaleiro”, pode-se afirmar que o conto tem na construção do seu espaço elementos góticos que se voltam para o cenário industrial,

retratando os perigos existentes nas linhas de trem, demonstrando o sufocamento e a prisão do sinaleiro, mesmo este estando ao ar livre.

Nesse sentido, por meio da identificação da composição do espaço, verificou-se que o sinaleiro é um personagem que vive em uma segregação social, expresso por meio do isolamento físico. Ao ser adjetivado como “calabouço” o ambiente transmite a ideia de que o personagem se encontra preso em um exílio, físico, social e psicológico.

Por meio da configuração do espaço, interpretou-se que a utilização do fantástico no conto é um artifício do autor para abordar a sua perspectiva em relação às posições sociais da sociedade, representadas pelos personagens. Considerou-se essa hipótese por duas perspectivas, sendo a primeira uma questão da condição mental, pois o sinaleiro apresentou indícios de perturbação psicológica e, devido ao seu ofício, desenvolveu transtornos por estar isolado socialmente. Por um segundo aspecto, analisou-se a partir da visão de um personagem que está em uma posição superior ao outro devido à classe social que ocupa. Visto que o sinaleiro possui pouca formação e vive isolado na sociedade, enquanto o narrador vive em um espaço não-isolado e privilegiado, este é designado para avaliar o comportamento do outro personagem.

Na etapa seguinte, apresentou-se o aporte teórico dos Estudos Descritivos da Tradução, elencando os conceitos utilizados neste estudo. Além disso, com base em informações disponibilizadas pela Biblioteca Nacional do Brasil, sítio eletrônico de editoras e acervo pessoal da autora, elaborou-se o mapeamento das traduções de obras de prosa curta ficcional de Charles Dickens. A partir desses procedimentos foi possível considerar que a narrativa “*Four ghost stories*” ainda permanecia inédita nesse sistema literário, pois não se identificou registros de sua publicação no português brasileiro.

Posteriormente, na terceira parte deste estudo desenvolveu-se uma análise descritiva da tradução para o português brasileiro do conto “O sinaleiro”, a fim de identificar como ocorreu a transferência dos itens lexicais que produzem o efeito do fantástico na narrativa. Para tanto, selecionou-se a tradução do escritor Ricardo Lísias publicada em 2004, e realizou-se de uma entrevista com o tradutor, a fim de compreender as escolhas adotadas por ele.

Essa narrativa é desenvolvida alicerçada na racionalidade humana sendo desafiada por possíveis elementos sobrenaturais. A ruptura do real produzida na

literatura do gênero fantástico é gerada por meio de recursos estilísticos e itens lexicais aplicados pelo autor, sendo passíveis de mudanças, de acordo com as escolhas tradutórias.

Identificou-se núcleos temáticos que compõem a narrativa, dentre os quais foram selecionados “o espaço”, “o medo” e “o sobrenatural”. Esses eixos representam a construção do fantástico no conto, considerando que se utilizou da descrição do espaço como fator gerador do medo, e conseqüentemente possibilitou-se a ruptura entre as atmosferas do mundo real e sobrenatural, assegurando o efeito do fantástico.

Por meio do “espaço”, Dickens teceu críticas sobre a sociedade da época, abordou temas como a Revolução Industrial e as conseqüências dos avanços tecnológicos. O narrador descreve o que vê e sente ao estar na linha do trem, como isolado e sombrio, empregando diversos adjetivos com sentido negativo.

Para cada núcleo temático, selecionaram-se termos referentes e foram contabilizadas as suas ocorrências, tanto no texto-alvo quanto no texto-fonte. Posteriormente, foram analisados os seus empregos na tradução, visando observar se as escolhas linguísticas da língua-alvo mantiveram o efeito do gênero fantástico criado por Dickens. Ademais, também se averiguou as mudanças lexicais e os possíveis impactos ocasionados na concepção do gênero literário.

Após a análise dos excertos selecionados, considerou-se que em “O sinaleiro” predominou o princípio de domesticação dos aspectos linguísticos do texto-alvo, mas não se identificou a domesticação cultural, ou seja, os elementos culturais não foram aproximados da cultura receptora. Todavia, como destacado durante a apresentação do aporte teórico, não há tradução inteiramente domesticada ou estrangeirizada. Por isso, foi destacado um excerto em que se aplicou a estrangeirização cultural, no qual o tradutor manteve o nome do país “Inglaterra”.

Ao explorar os itens lexicais dos três núcleos temáticos, o espaço – o medo – o sobrenatural, pondera-se que na concepção da atmosfera do fantástico, na tradução, gerou-se uma suavização na adjetivação. Conseqüentemente, essas escolhas influenciam na intensidade da atmosfera criada e no modo como será apresentada ao leitor. Dentre as escolhas tradutórias analisadas, observou-se que houve redução da pluralidade lexical do texto-fonte, mas na maioria dos casos não influenciou no sentido expreso, visto que na tradução para o português brasileiro os itens lexicais foram transferidos por sinônimos, os quais possuem cargas semânticas semelhantes.

Observando-se as escolhas tradutórias e possíveis leituras de suas influências no texto-alvo, assim como percebendo as dificuldades na atividade tradutória, procurou-se considerar essas variáveis na análise de “O sinaleiro”. Portanto, vale frisar que esta pesquisa não possui o intuito de determinar juízo de valores acerca do trabalho desenvolvido por Ricardo Lísias. Entretanto, esta pesquisa baseou-se na perspectiva teórica dos Estudos Descritivos da Tradução para explorar as escolhas do tradutor, demonstrando uma possível leitura crítica acerca do texto-alvo.

Nesse sentido, a fim de valorizar e contribuir para a recontextualização da literatura dickensiana, além de obter uma perspectiva acerca do planejamento e aplicação das escolhas tradutórias, selecionou-se uma obra de prosa curta ficcional de Dickens, até então inédita no português brasileiro, e elaborou-se um projeto tradutório para ser executado na narrativa “*Four ghost stories*”. Posteriormente, analisou-se as escolhas adotadas no texto-alvo. Devido à extensão da narrativa, optou-se por tomar como base analítica a verificação dos elementos da concepção do espaço onde ocorre a inserção do sobrenatural.

A respeito do projeto tradutório elaborado, destaca-se que se utilizou por base teórica os autores dos Estudos Descritivos da Tradução, dentre eles Gideon Toury (2012), Itamar Even-Zohar (1990), Lawrence Venuti (2002) e Andre Lefevere (2007). Ademais, objetivou-se desenvolver uma tradução que predominasse o princípio de estrangeirização, mantendo a atmosfera criada pelo autor, a intensidade de adjetivos e descrições do narrador, além dos aspectos culturais do sistema produtor.

Ao final da aplicação do projeto tradutório, o texto-alvo foi analisado por meio da perspectiva dos Estudos Descritivos da Tradução juntamente à da literatura fantástica. Nesse sentido, considerou-se a função dos elementos do gênero e a concepção do espaço ao serem transferidos para o português brasileiro.

Nas escolhas tradutórias priorizou-se a estrangeirização, mantendo a estrutura do texto-fonte, exceto quando, devido às regras do português brasileiro, fez-se necessário empregar mudança na ordem da estrutura sintática das sentenças. Além disso, não foi aplicada a domesticação cultural e histórica, procurando manter, por exemplo, os nomes de localidades do texto-fonte, como Suíça, Escócia e *Firth of Forth*, e a tradução cultural escocesa a respeito do matrimônio das filhas da família.

Em alguns excertos houve a necessidade de substituir o pronome do texto - fonte por substantivo no texto-alvo, a fim de evitar a criação de uma ambiguidade. Isso

ocorreu principalmente no emprego do pronome “*It*”, pois no inglês é utilizado para determinadas classes gramaticais, enquanto no português brasileiro não há essa diferenciação.

Ao observar o texto-alvo, considera-se que a atmosfera criada por Dickens foi recriada, e mesmo com as mudanças necessárias, não houve alteração na intensidade de adjetivos ao serem transferidos do texto-fonte.

Além disso, considera-se que ao analisar a tradução de “O sinaleiro”, de Ricardo Lísias, e “Quatro histórias de fantasmas”, de Danielle Franco Brunismann, percebeu-se os desafios da atividade tradutória. Existem diversas variáveis que necessitam ser consideradas ao traduzir uma obra, sendo de responsabilidade do tradutor e de quem a encomenda definir as prioridades do texto-alvo. Dentre os fatores que implicam as escolhas dispõe-se observar o papel a ser desempenhado pela tradução, a manutenção da estilística do autor, a reescrita da atmosfera, seja de um texto do fantástico ou de outro gênero literário, assim como lidar com as peculiaridades dos idiomas e aspectos culturais dos polissistemas produtor e receptor.

Por fim, diante das informações coletadas e análises desenvolvidas, considera-se que a prosa curta ficcional do gênero fantástico produzida por Charles Dickens possui muitos aspectos a serem explorados em pesquisas futuras, visto que durante a revisão de literatura encontrou-se apenas um estudo acerca de “O sinaleiro”. A área dos Estudos da Tradução constitui um campo amplo e ainda pouco explorado no Brasil, sendo uma oportunidade de, além de aprofundar o conhecimento da escrita dickensiana sob os aspectos realistas, contribuir para a consolidação dessa área de pesquisa nesse polissistema cultural.

REFERÊNCIAS

ALVES, Regysane B. C. **A crítica de traduções na teoria e na prática: o caso da “versão brasileira”**. 2008. 118 f. Dissertação (Mestrado em Letras). Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008. Disponível em: <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/colecao.php?strSecao=resultado&nrSeq=13974@1&msg=28#>. Acesso em: nov. 2019.

AURÉLIO, **Dicionário de Língua Portuguesa**. 8 ed. Curitiba: Positivo, 2010.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Coleção Pensadores. Tradução de Antônio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

BASSNET, Susan. **Estudos de tradução**. Tradução de Sônia Terezinha Gehring, Letícia Vasconcellos Abreu, Paula Azambuja Rossato Antinolfi. 1 ed. Porto Alegre - RS: UFRGS Editora, 2005.

BERMAN, Antoine (2007). **A tradução e a letra ou o albergue do longínquo**. Tradutores Marie-Hélène Catherine Torres, Mauri Furlan, Andreia Guerini. 1 ed. Rio de Janeiro: 7Letras/PGET, 2007.

BORGES, Jorge L. **Curso de literatura inglesa**. Organização Martín Arias e Martín Hadis. Tradução de Eduardo Brandão. 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BORGES FILHO, Ozíris. **Espaço e literatura: introdução à topoanálise**. São Paulo: Ribeirão Gráfica e Editora, 2007.

BOTTING, Fred. **Gothic**. London: Routledge, 1996.

BRITTO, Paulo H. **A tradução literária**. 1. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

BRUNISMANN, Danielle F. **A literatura vitoriana sob a perspectiva brasileira: inserção e recepção de Oliver Twist e David Copperfield, de Charles Dickens, no polissistema literário brasileiro**. 2017. 73 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Pato Branco, 2017. Disponível em: <http://repositorio.roca.utfpr.edu.br/jspui/handle/1/8563>. Acesso em: abr. 2019.

CARROLL, Noël. **The philosophy of horror**. Routledge: London, 2004.

CESERANI, Remo. **O fantástico**. Tradução de Nilton César Tripadalli. Curitiba: Ed. UFPR, 2006.

CHEVALIER, Jean. GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)**. 31 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2018.

COMPANHIA das Letras. Disponível em: <https://www.companhiadasletras.com.br/detalhe.php?codigo=11712>. Acesso em set. 2019.

DAVIES, David S. Afterword. *In*: DICKENS, Charles. **Ghost Stories**. Macmillan Collector's Library: London. Edição do Kindle, 2016. Não paginado.

DICKENS, Charles. "Four ghost stories". *In*: **All the year round**. Volume 5, mar. – set. 1861. Disponível em: <https://play.google.com/books/reader?id=at4NAAAAQAAJ&hl=pt&pg=GBS.PA589>. Acesso em: jan. 2020.

DICKENS, Charles. **Oliver Twist**. Tradução de Antônio Ruas. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

DICKENS, Charles. "O sinaleiro", tradução de Ricardo Lísias. *In*: **Contos fantásticos do século XIX**. Organização de Italo Calvino. São Paulo: Companhia da Letras, 2004.

DICKENS, Charles. **A noiva do enforcado** (Coleção Góticos Livro 15). Editora Melhoramentos LTDA. Edição do Kindle, 2014. Não paginado.

DICKENS, Charles. "The Signalman". **Delphi Complete Works of Charles Dickens** (Illustrated). Delphi Classics. Edição do Kindle, 2015. Não paginado.

DICKENS, Charles. Four ghost stories. *In*: DICKENS, Charles. **Ghost Stories**. Macmillan Collector's Library: London. Edição do Kindle, 2016. Não paginado.

DICKENS, Charles. "O sinaleiro", tradução de Adriana Scolari Costa. *In*: DICKENS, Charles. **Histórias de fantasmas**. Tradução de Beatriz Viégas-Faria [et. al.]. Porto Alegre, RS: LP&M, 2017.

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: 26 mai. 2016.

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: 26 mai. 2016.

FRANÇA, Júlio. O horror na ficção literária: Reflexão sobre o "horrível" como uma categoria estética. **XI Congresso Internacional da ABRALIC**, Tessituras, Interações, Convergências. 13 a 17 de julho de 2008. USP – São Paulo, Brasil. Disponível em: http://www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/077/JULIO_FRANCA.pdf. Acesso em: jul. 2019.

FERREIRA, Denilson A. MACKOWIAK, Maria L. **Ghost story na literatura vitoriana: a presença do estranho no conto fantástico e a relação do duplo nos personagens de Charles Dickens em "The Signalman"**. 2017. 56 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Pato Branco, 2017. Disponível em: <http://repositorio.roca.utfpr.edu.br/jspui/handle/1/10632>. Acesso em: 20 abr. 2019.

FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL. **Acervo digital**. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/acervodigital/>. Acesso em: abr. 2019.

GALINDO, Caetano W. Tradução & ficção. In: Amorim, Lauro Maia; Rodrigues, Cristina Carneiro; Stupiello, Érika Nogueira de Andrade. **Tradução & perspectivas teóricas e práticas**. SciELO - Editora UNESP. Edição do Kindle. 2018. Não paginado.

GALVÃO, Mirian R. O ensino e a aprendizagem de vocabulário e a produção lexical de aprendizes de língua estrangeira: o caso do inglês. **Anais do XIII do EPLE e da VIII Convenção de Professores de Língua Inglesa dos Estados do Sul**. Maringá: APLIEPAR, 2005. p. 233-254.

GARCIA, Flavio. Prefácio. In: MATANGRANO, Bruno A. TAVARES, Enéas. **Fantástico brasileiro**, o insólito literário do romantismo ao fantasismo. Curitiba: Arte e Letra, 2019. Edição do Kindle. 2019. Não paginado.

GENTZLER, Edwin. **Teorias contemporâneas de tradução**. Tradução de Marcos Malvezzi. 2. ed. São Paulo: Madras, 2009.

HENSON, Louise. Investigations and fictions: Charles Dickens and ghosts. In: BROWN, Nicola. BURDETT, Carolyn. THURSCHELL, Pamela. **The victorian supernatural**. Cambridge University Press, 2004, p. 44 – 64.

LANZETTI, Rafael; BESSA, Danielle; GUEDES, Fabiana; DE FREITAS, Rosana e DE MOURA, Vinicius Cruz. Procedimentos técnicos de tradução – Uma proposta de reformulação. *Revista do ISAT* nº 7, São Gonçalo: 2009.

LEFEVERE, André. **Tradução, reescrita e manipulação da fama literária**. Tradução de Claudia Matos Seligmann. Bauru, SP: EDUSC, 2007.

LINS, Osman. **Lima Barreto e o espaço romanesco**. São Paulo: Ática, 1976.

LOVECRAFT, Howard P. **O horror sobrenatural na literatura**. Tradução de João Guilherme Linke. Rio de Janeiro: Ed. Francisco Alves, 1987.

MAGGIO, Sandra. Apresentação. In: DICKENS, Charles. **Um cântico de natal e outras histórias**. Tradução e notas: Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Martin Claret, 2015.

MARTONI, Alex. A estética gótica na literatura e no cinema. **XII Congresso Internacional da ABRALIC**, Centros – Ética, estética. 18 a 22 de julho de 2011. UFPR – Curitiba, Brasil. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/eventos/cong2011/AnaisOnline/resumos/TC0607-1.pdf>. Acesso em: out. 2019.

MAUROIS. André. **Dickens**. Tradução de Rubens Maria Jobim. São Paulo: Dominus Editora, 1963.

MENDES, Oscar. **Estética literária inglesa**. São Paulo: E. Itatiaia; Brasília: INL, Fundação Nacional Pró-Memória. Coleção Ensaio, v. 10, 1983.

MENON, Maurício C. **As figurações do gótico e de seus desmembramentos na literatura brasileira de 1843 a 1932**. 261 f. 2007. (Tese) - Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Estadual de Londrina. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.uel.br/document/?code=vtls000123280>. Acesso em: mai. 2018.

MENON, Maurício C. Entre sombras e ruínas o espaço gótico em “O impenitente”, de Aluísio Azevedo. **Revista de Literatura, História e Memória**. v. 7 - Nº 10- 2011, UNIOESTE - Cascavel. p. 145-158. Disponível em: <http://e-revista.unioeste.br/index.php/rlhm/article/view/5885>. Acesso em: ago. 2019.

MENON, Maurício C. Espaços do medo na literatura brasileira. In: GARCIA, Flavio. FRANÇA, Julio. PINTO, Marcello de Oliveira. **As arquiteturas do medo e o insólito ficcional**. Rio de Janeiro: Editora Caetés, 2013. p. 79 – 81.

MICHAELIS, **Dicionário online Brasileiro de Língua Portuguesa**. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/>. Acesso em: dez. 2019.

MICHAELIS, **Dicionário online Moderno de Inglês**. Disponível em: <http://michaelis.uol.com.br/moderno-ingles/>. Acesso em: dez. 2019.

MILTON, John. **Tradução: teoria e prática**. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

MOISÉS, Maussad. **Dicionário de termos literários**. 12 ed. São Paulo: Cultrix, 2013.

NAZARIAN, Santiago. Eterna promessa, literatura fantástica brasileira nunca decola. **Folha de S. Paulo**. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2019/09/eterna-promessa-literatura-fantastica-brasileira-nunca-decola.shtml>. Acesso em: 25 nov. 2019.

OUSTINOFF, Michaël. **Tradução: História, teorias e métodos**. Tradução de Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola, 2011.

OXFORD, **Dicionário de Inglês**. Oxford University Press, 2013.

PAES, José P. Notas liminares. In: DICKENS, Charles. **Manuscrito de um louco e outras histórias**. Seleção, prefácio, tradução e notas de José Paulo Paes. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

PAGANINE, Caroline. Tradução comentada: o gótico e a cadeia de significantes. **Belas Infiéis**, v. 2, n. 1, p. 251-264, 2013. Disponível em: https://www.academia.edu/21145074/TRADU%C3%87%C3%83O_COMENTADA_O_G%C3%93TICO_E_A_CADEIA_DE_SIGNIFICANTES. Acesso em: jul. 2019.

POE, Edgar A. A filosofia da composição. In: POE, Edgar A. **Poemas e Ensaios**. Tradução de Oscar Mendes e Milton Amado. São Paulo: Globo, 1999. 3. ed. revista. p. 1 – 9. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/3113878/mod_resource/content/1/Poe%20-20A%20filosofia%20da%20composi%C3%A7%C3%A3o.pdf. Acesso em: abr. 2019

ROAS, David. **A ameaça do fantástico**: aproximações teóricas. Tradução de Julián Fuks. 1. Ed. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

SCHILICK, Paul. **The Oxford companion to Charles Dickens**. Oxford University Press, 2011.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. Tradução de Maria Clara Correa Castello. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. Tradução de Leyla Perrone-Moises. 4ª Ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

TOURY, Gideon. **Descriptive translation studies and beyond**. Revised Edition. Philadelphia: John Benjamin Publishings, 2012.

TRUSEN, Sylvia M. Tradução e leitura: intercâmbios entre os estudos culturais, a literatura comparada e as teorias da tradução. In: VOLOBUEF, Karin. TRUSEN, Sylvia M. PANTOJA, Tania S. **Tradução cultural e memória, estudos multidisciplinares**, Rio de Janeiro: 7letras. 2014.

VENUTI, Lawrence. **Escândalos da Tradução**: por uma ética da diferença. Tradução de Laureano Pelegrin, Marcelino Villela, Marileide Dias Esqueda e Valéria Biondo. Bauru – SP: EDUSC, 2002.

APÊNDICES

APÊNDICE A - Entrevista realizada, pela autora desta dissertação, com o tradutor Ricardo Lísias, no mês de agosto de 2019, por e-mail.

1. Poderia escrever, brevemente, sobre a sua formação acadêmica e experiência/trajetória profissional, principalmente com relação aos trabalhos com tradução.

R.L.: Tenho graduação em Letras pela Unicamp, mestrado em Teoria e História Literária pela mesma universidade e doutorado em Literatura Brasileira pela USP. Fiz um estágio de pós-doutorado junto à pós-graduação em Letras na Unifesp. Na verdade, nunca trabalhei diretamente com tradução em nenhuma fase da minha formação acadêmica.

2. A partir da sua experiência como escritor, considera que há diferença entre escrever uma obra literária e realizar uma tradução? Se sim, quais seriam?

R.L.: São muitas as diferenças e de diversas ordens. A principal deve estar na liberdade: em uma criação literária, eu controlo diretamente o trabalho; do mesmo jeito, não há nenhuma mediação entre a minha criação e o editor e depois o leitor. No caso de uma tradução, por maior que seja a liberdade, haverá sempre o original para mediar minha relação tanto com o editor quanto com o leitor. O controle no trabalho de tradução portanto não é totalmente meu e exigirá uma série de negociações entre a língua de chegada e a língua de partida, o que obviamente não existe na criação literária.

3. Como você vê o trabalho do tradutor frente às obras literárias?

R.L.: Acho que é preciso um grau de equilíbrio entre a criação e a atenção ao original. Não acredito em fidelidade absoluta, que me parece inclusive impossível, já que não existe simetria perfeita entre dois idiomas. Ainda assim, traduções precisam estar dentro de certo campo de reconhecimento do original, para que com isso o leitor possa ter experiências similares às de quem lê o original.

4. Qual a sua visão sobre o papel do tradutor? Considera que existe reconhecimento do tradutor?

R.L.: O tradutor é fundamental para o trânsito das obras. Não vejo como a literatura possa existir sem ele. Nesse sentido, é tão importante quanto outras figuras como o autor e o editor. Por algum motivo (provavelmente uma espécie de crença na supremacia de um original) o trabalho de tradução não é reconhecido como deveria. Eu inclusive acho que o nome do tradutor deveria constar em destaque na capa dos livros, afinal de contas, quanto melhor ele for, melhor será a obra.

5. Além da tradução de *Oliver Twist* e “*The Signalman*” traduziu outra obra de Charles Dickens? Poderia comentar sobre as experiências em traduzir essas obras.

R.L.: Não, foram meus dois únicos textos traduzidos de Charles Dickens. Quanto a “O sinaleiro”, foi uma tradução cuidadosa, mas comum. Já *Oliver Twist*, por suas características especiais (concluí uma tradução iniciada por Machado de Assis), exigiu-me muito tempo de pesquisa. Busquei um vocabulário e construções sintáticas semelhantes aos de Machado, o que obviamente foi um desafio. No caso eu tinha diante de mim Dickens e o maior escritor brasileiro. Aprendi muito.

6. O que lhe motivou a traduzir “*The Signalman*”, de Charles Dickens?

R.L.: Foi um convite. Como tenho grande interesse na obra de Charles Dickens, resolvi aceitar.

7. Foi necessário fazer alguma pesquisa antes de iniciar a tradução?

R: Eu apenas li o que me faltava da obra de Charles Dickens. Conheci o resto dos contos e um ou dois romances que não havia lido enquanto trabalhava com o *Oliver Twist*. De resto, não vi necessidade de mais pesquisa, pois previamente já tinha feito uma muito extensa.

8. A editora fez alguma exigência para a sua tradução ou alguma modificação

após a conclusão do texto? Se a resposta for afirmativa, você sabe por qual motivo? Saberia dizer por qual motivo algumas palavras estão em destaque (itálico) na tradução?

R.L.: Até onde me lembro (já faz alguns anos que realizei a tradução) as alterações foram apenas as normais de um processo de edição, sem nada que me chamasse atenção. Não me lembro da razão dos itálicos estarem presentes. Acredito que talvez fizessem parte do original que estava sendo usado.

9. Poderia explicar se foi elaborado um projeto tradutório para “The Signalman”? Quais foram as suas escolhas/objetivos tradutórios? Quais foram os maiores desafios e dificuldades no processo tradutório?

R.L.: Não, como eu disse, já tinha familiaridade com a obra, então precisei apenas conduzir o trabalho. As escolhas foram as de tornar o texto tão atraente para o leitor como é o de Dickens. Não vi tantas dificuldades, até porque já as havia enfrentado suficientemente na tradução do *Oliver Twist*.

10. Você utilizou algum software/material de apoio, como dicionário técnico, para fazer essa tradução ou fez a mão/direto no computador?

R.L.: No caso do conto “The SignalMan”, trabalhei direto no computador, utilizando alguns dicionários online disponíveis em sites abertos. Já em *Oliver Twist* cheguei a fazer um glossário particular, com expressões mais usadas, construções recorrentes etc. Infelizmente já faz bastante tempo e não guardei esse material.

11. Na sua trajetória como tradutor, elaborou seus projetos tradutórios sob alguma perspectiva teórica? Se sim, poderia citar.

R.L.: Não. Sou um tradutor ocasional, acho que já faz 2 ou 3 anos que não traduzo nada profissionalmente. Conheço alguns trabalhos teóricos, mas nada que eu tenha seguido.

12. A partir de suas experiências com textos literários, considera que o sistema

literário exerce influência sobre os outros sistemas (político, religioso, educacional, etc...) da cultura brasileira?

R.L.: É uma pergunta complexa e que exige um tratamento mais cuidadoso. Se você chama aqui de “sistema literário” o conjunto que é formado entre livros, autores, leitores, crítica e outros meios, acho que nesse momento parece haver algum incômodo por parte de grupos moralistas que desejam controlar a circulação de incômodos que a literatura pode causar. Pais querem que filhos não leiam obras de literatura africana na escola! Assim, acho que há alguma influência, ou no mínimo certo atrito. Mas é muito pequeno diante do que poderia.

13. Teria alguma indicação ou conselho para alguém que irá traduzir Dickens pela primeira vez?

R.L.: Eu acho que é preciso conhecer toda a obra. É preciso entender organicamente o trabalho de Charles Dickens, já que ele é um escritor coerente, com um projeto empenhado e estruturado. Para traduzi-lo bem é preciso entender o projeto dele.

APÊNDICE B – “Quatro histórias de fantasmas”, tradução de Danielle Franco Brunismann.

Quatro Histórias de Fantasmas

A PRIMEIRA HISTÓRIA

Há alguns anos um artista inglês muito famoso recebeu uma encomenda de *Lady F* – para pintar um retrato do seu marido. Ficou acertado que ele deveria executar o trabalho no *F-Hall*, no campo, porque seus compromissos eram muitos para permitir que ele iniciasse um novo trabalho até que a temporada de Londres terminasse. Como ele estabeleceu um bom relacionamento com seus empregadores, o acordo foi satisfatório para todos os envolvidos e, em 13 de setembro, ele partiu de bom grado para realizar seu compromisso. Pegou o trem para a estação mais próxima de *F-Hall* e, quando começou a partida, se viu sozinho em uma carruagem. Sua solidão, no entanto, não durou muito. Na primeira estação, logo ao sair de Londres, uma jovem *lady* entrou na carruagem e se sentou à sua frente. A moça era muito delicada, com uma notável mistura de doçura e tristeza em seu semblante, que não deixou de atrair a atenção de um homem observador e sensível. Durante algum tempo, nenhum deles pronunciou uma sílaba. Mas, por fim, o cavalheiro fez as observações habituais nessas circunstâncias, sobre o clima e o país e, sendo o gelo quebrado, então começaram a conversar. Falaram sobre pintura. O artista ficou muito surpreso com o conhecimento íntimo que a jovem *lady* parecia ter dele e de seus atos. Ele tinha certeza de que nunca a tinha visto antes. Sua surpresa não diminuiu de modo algum quando ela de repente perguntou se ele podia fazer, por lembrança, o retrato de uma pessoa que ele havia visto apenas uma vez, ou no máximo duas vezes? Ele hesitou em responder, quando ela acrescentou: "Você acha, por exemplo, que poderia me pintar de memória?"

Ele respondeu que não tinha muita certeza, mas que talvez pudesse.

'Bem', disse ela, 'olhe para mim novamente. Você deve fazer com que se pareça comigo.'

Ele atendeu a esse pedido estranho, e ela perguntou, ansiosa: 'Agora, você acha que consegue?'

'Acho que sim', respondeu ele; 'mas não posso dizer com certeza.' Nesse momento o trem parou. A jovem *lady* se levantou do seu lugar, sorriu de maneira amigável para o pintor e despediu-se dele; acrescentando, ao deixar a carruagem, 'Em breve, nos encontraremos novamente'. O trem parou e o *Mr. H* - (o artista) foi deixado com as suas próprias reflexões.

A estação foi alcançada no devido tempo, e a carruagem de *Lady F.* estava lá para encontrar o hóspede esperado. Após uma agradável viagem, a carruagem o levou até o local de destino, um dos 'imponentes lares da Inglaterra', e o deixou no *hall* de entrada, onde seu anfitrião e anfitriã estavam em pé para recebê-lo. Uma gentil saudação se sucedeu, e ele foi levado ao seu quarto: pois a hora do jantar estava próxima.

Tendo terminado o seu banho e descido à sala de estar, *Mr. H* - ficou muito surpreso e muito satisfeito ao ver sentada em um pufe, sua jovem companheira da carruagem. Ela o cumprimentou com um sorriso e uma reverência de familiaridade. Ela se sentou ao seu lado no jantar, falou com ele duas ou três vezes, envolvida na conversa geral e parecia perfeitamente em casa. *Mr. H* - não tinha dúvida de que ela era uma amiga íntima de sua anfitriã. A noite passou agradavelmente. A conversa concentrou-se bastante nas artes plásticas em geral, e na pintura em particular, e *Mr. H* - foi convidado a mostrar alguns dos desenhos que trouxera de Londres. Ele os apresentou prontamente, e a jovem se mostrou muito interessada.

Tarde da noite a festa terminou, e seus membros se retiraram para seus vários aposentos.

Na manhã seguinte, bem cedo, *Mr. H* - foi tentado pelo sol forte a sair do quarto e passear no pátio. Ao passar pela sala que abria para o jardim, perguntou a um criado que estava ocupado arrumando os móveis se, a jovem *lady* já havia descido?

'Que jovem *lady*, senhor?' perguntou o homem, com uma aparência de surpresa.

'A jovem *lady* que jantou ontem à noite.'

'Nenhuma jovem *lady* jantou aqui ontem à noite, sir,' respondeu o homem, olhando fixamente para ele.

O pintor não disse mais nada: pensando consigo mesmo que o servo era muito estúpido ou tinha uma memória muito ruim. Então, saindo da sala, ele entrou no pátio.

Estava regressando para a casa, quando seu anfitrião o encontrou, e cumprimentaram-se, com as saudações matinais habituais.

'Sua bela jovem amiga já partiu? Observou o artista.

'Que jovem amiga?' perguntou o *lord* da mansão.

'A jovem *lady* que jantou aqui ontem à noite', retornou *Mr. H* -.

'Não consigo imaginar a quem você se refere', respondeu o cavalheiro, muito surpreso.

'Uma jovem não jantou e passou a noite aqui ontem?', insistiu *Mr. H* -, que por sua vez estava começando a duvidar de si mesmo.

'Não', respondeu seu anfitrião; 'certamente não. Não havia ninguém na mesa além de você, minha *lady* e eu.'

O assunto nunca foi retomado após essa ocasião, mas nosso artista não conseguiu acreditar que estava sob o efeito de uma ilusão. Se tudo fora um sonho, teria sido um sonho em duas partes. Tão certo como a jovem *lady* era sua companheira na carruagem da ferrovia, certamente ela se sentara ao lado dele na mesa de jantar. No entanto, ela não retornou; e todos na casa, exceto ele, pareciam ignorar sua existência.

Ele terminou o retrato para o qual fora contratado e voltou para Londres. Por dois anos inteiros, seguiu sua profissão: crescendo em reputação e trabalhando duro. No entanto, durante esse tempo todo, o artista nunca se esqueceu de um único traço do belo rosto jovem da sua companheira de viagem. Ele não tinha ideia de como descobrir de onde ela viera, ou quem era. Ele frequentemente pensava nela, mas não falava com ninguém sobre isso. Havia um mistério sobre o assunto que lhe impunha silêncio. Era selvagem, estranho, totalmente inexplicável.

Mr. H foi chamado a negócios em *Canterbury*²⁵. Um velho amigo seu - a quem chamarei *Mr. Wylde* - residia na cidade. *Mr. H*— ansioso para vê-lo e tendo apenas algumas horas à sua disposição, escreveu assim que chegou ao hotel, insistindo que *Mr. Wylde* o visitasse. Na hora marcada, a porta do seu quarto se abriu e o *Mr. Wylde* foi anunciado. Ele era um completo estranho para o artista; e a reunião entre os dois foi um pouco estranha. Parecia, para esclarecimento, que o amigo de *Mr. H* havia deixado *Canterbury* algum tempo antes; que o cavalheiro agora sentado à frente do artista era outro *Mr. Wylde*; que a nota destinada ao amigo ausente lhe fora enviada;

²⁵ Cidade em Kent, no sudeste da Inglaterra.

e que ele havia obedecido à convocação, supondo que algum assunto de negócios fosse a causa disso. O primeiro momento de frieza e surpresa se dissipou, e os dois cavalheiros entraram em uma conversa mais amigável; *Mr. H* - havia mencionado seu nome, que não era estranho para o visitante. Quando conversaram um pouco, *Mr. Wylde* perguntou a *Mr. H* - se ele já havia pintado ou poderia se comprometer a pintar um retrato por mera descrição? *Mr. H* - respondeu, nunca. 'Faço essa pergunta estranha', disse *Mr. Wylde*, 'porque, há cerca de dois anos, perdi uma filha querida. Ela era minha única filha e eu a amava muito. Sua perda foi uma aflição sem par para mim, e meu sentimento mais profundo é não possuir nenhum retrato dela. Você é um homem de genialidade incomum. Se pudesse pintar um retrato da minha filha, ficaria muito grato.' *Mr. Wylde* descreveu as características e a aparência de sua filha, e a cor dos seus olhos e cabelos, e tentou dar uma ideia da expressão de seu rosto. *Mr. H* - ouviu atentamente e, sentindo grande empatia por sua dor, fez um esboço. Ele não acreditava que haveria alguma semelhança, mas esperava que o pai enlutado pudesse pensar assim. Mas o pai sacudiu a cabeça ao ver o desenho e disse: 'Não, não era nada parecida'. Mais uma vez o artista tentou, e novamente ele falhou. As feições estavam muito bem desenhadas, mas a expressão não era dela; e o pai então começou a se afastar, agradecendo a *Mr. H* - por seus amáveis esforços, mas sem esperança de qualquer resultado bem-sucedido. De repente, um pensamento ocorreu ao pintor; tomou outra folha de papel, fez um esboço rápido e vigoroso e entregou ao companheiro. Instantaneamente, um olhar brilhante de reconhecimento e prazer iluminou o rosto do pai, e ele exclamou: 'É ela! Certamente você deve ter visto minha filha, ou nunca poderia ter feito a uma semelhança tão perfeita!

'Quando sua filha faleceu?' perguntou o pintor, com agitação.

'Dois anos atrás; no dia 13 de setembro. Ela morreu à tarde, depois de alguns dias de convalescença.'

Mr. H ponderou, mas nada disse. A imagem daquele belo rosto jovem estava gravada em sua memória, como na ponta de um diamante, e suas palavras, estranhamente proféticas, estavam agora cumpridas.

Algumas semanas depois, tendo completado um belo retrato de corpo inteiro da jovem, ele o enviou ao pai, e a semelhança foi considerada perfeita por todos os que a haviam conhecido.

A SEGUNDA HISTÓRIA

Entre os amigos da minha família estava uma jovem *lady* suíça que, com um único irmão, tinha ficado órfã na sua infância. Ela foi educada, assim como seu irmão, por uma tia; e as crianças, assim forçosamente unidas, tornaram-se muito apegadas. Aos vinte e dois anos de idade, o jovem conseguiu certa nomeação na Índia, e o terrível dia se aproximava, quando eles teriam que se separar. Eu não preciso descrever a agonia das pessoas sob essas circunstâncias. Mas o modo pelo qual esses dois procuravam aliviar a angústia da separação era singular. Os irmãos concordaram que se algum deles morresse antes do retorno do jovem, o morto deveria aparecer para o vivente.

O jovem partiu. A jovem *lady* logo casou-se com um cavalheiro escocês, e deixou a sua casa, para ser luz e decoração na casa dele. Ela era uma esposa devota, mas nunca esqueceu de seu irmão. Ela se correspondia com ele regularmente, e os seus dias mais intensos em todo o ano eram os que chegavam as cartas da Índia.

Em um dia gelado de inverno, dois ou três anos depois do seu casamento, a jovem estava trabalhando sentada perto de uma grande lareira acesa, em seu quarto no andar superior. Era por volta de meio-dia, e o quarto estava cheio de luz. Ela estava muito concentrada em seus afazeres, quando um estranho impulso a fez levantar a cabeça e olhar à sua volta. A porta estava ligeiramente aberta, e perto da grande cama antiga estava uma figura, que ela, num relance, reconheceu como sendo a do seu irmão. Com um grito de alegria, ela correu ao encontro dele, exclamando: "Oh, Henry! Como pudeste surpreender-me assim! Tu nunca me disseste que vinhas!". Mas ele acenou tristemente com a mão, de uma forma que proibiu a sua aproximação, e ela permaneceu enraizada no lugar. Ele avançou um passo em sua direção, e disse, em voz baixa e suave: "Você se lembra do nosso acordo? Eu vim para cumpri-lo;" e, aproximando-se, colocou sua mão no pulso dela. Estava fria como uma geleira e o toque a fez tremer. O irmão sorriu, um sorriso triste e, acenando novamente, virou-se e saiu do aposento. Quando a *lady* se recuperou de um longo desmaio, havia uma marca em seu pulso, que nunca a deixou até o dia de sua morte. A entrega seguinte do correio que veio da Índia trouxe uma carta, informando-a que seu irmão morrera no mesmo dia, e na mesma hora, em ele se apresentou a ela em seu quarto.

A TERCEIRA HISTÓRIA

Pendendo sobre as águas do Firth of Forth²⁶ viveu, há muitos anos, uma antiga família no reino de Fife²⁷: francos, hospitaleiros e sucessores Jacobitas. Consistia no escudeiro, ou um proprietário de terras - um homem bem avançado em anos - sua esposa, três filhos e quatro filhas. Os filhos foram enviados ao mundo, mas não a serviço da família reinante. As filhas eram todas jovens e solteiras, sendo que a mais velha e a mais nova eram muito apegadas uma à outra. Dormiam no mesmo quarto, dividiam a mesma cama e não tinham segredos uma para a outra. Dizia-se que entre os visitantes da velha casa havia um jovem oficial da marinha, cujo muitas vezes era deixado nos portos vizinhos. Ele foi bem recebido e, entre ele e a mais velha das duas irmãs, surgiu uma terna ligação.

Mas a perspectiva de tal aliança não agradou muito à mãe da jovem *lady*, e, sem ser claramente dito que nunca deveria acontecer, os amantes foram aconselhados a se separarem. A alegação era que eles não poderiam se casar naquele momento, e teriam que esperar por tempos melhores. Eram tempos em que a autoridade paternal - em todo caso na Escócia - era como o decreto do destino, e a jovem *lady* sentia que nada mais tinha a fazer além de dizer adeus ao seu amado. Mas ele não se sentia dessa forma. Era um belo e galante rapaz, e, tomando a palavra da mãe da jovem *lady* à risca, resolveu se empenhar o máximo e tentar sua sorte.

Naquela época havia uma guerra com alguma potência do norte - penso que com a Prússia - e o pretendente, que tinha interesse na posição de almirante, pediu para ser enviado para o Báltico. Assim, obteve o seu desejo. Ninguém interferiu para impedir que os jovens se despedissem ternamente, ele cheio de esperança e ela desanimada, e então eles se separaram. Estava decidido que ele escrevesse a cada oportunidade; e duas vezes por semana - nos dias de entrega do correio na aldeia vizinha - a irmã mais nova montaria o seu pônei e buscaria as cartas. Havia muita alegria secreta em cada carta que chegava. Muitas e muitas vezes, as irmãs

²⁶ Forth é um rio de 116 milhas (187 quilômetros) de comprimento no centro sul da Escócia, fluindo para o leste em direção ao Firth of Forth, um estuário de 48 milhas (77 quilômetros) de comprimento, o qual é uma enseada do Mar do Norte. Fonte: <https://www.merriam-webster.com/dictionary>.

²⁷ Atualmente é área administrativa do leste da Escócia entre o Firth of Tay e o Firth of Forth, área de 509 milhas quadradas (1319 quilômetros quadrados). Fonte: <https://www.merriam-webster.com/dictionary>.

sentavam-se à janela noites inteiras no inverno, escutando o rugido do mar entre as rochas, esperando e rezando para que cada luz, como brilhava muito longe, fosse a lâmpada de sinalização pendurada no mastro para avisá-las que o navio de combate estava chegando. Assim, semanas roubaram a esperança, e veio uma pausa na correspondência. Dia a pós dia, não trouxeram cartas do Báltico, e a agonia das irmãs, especialmente da prometida, tornou-se quase insuportável.

Elas dormiam, como eu disse, no mesmo quarto, e da janela delas via-se bem de perto as águas do *Firth*. Uma noite, a irmã mais nova foi despertada pelos pesados gemidos da mais velha. Tinham levado para queimar uma vela em seu quarto, e a colocaram na janela: pensando, pobres meninas, que ela serviria de farol para o navio de combate. Ela viu pela sua luz que a sua irmã estava a agitar-se, e ficou muito perturbada durante o sono. Depois de alguma hesitação, ela resolveu despertar a adormecida, que acordou com um grito selvagem, e, empurrando para trás seus longos cabelos com as mãos, exclamou: 'O que você fez, o que você fez! Sua irmã tentou acalmá-la e perguntou carinhosamente se algo a havia alarmado. "Alarmada!", respondeu ela, ainda muito loucamente. "Não! Mas eu o vi! Ele entrou por aquela porta e chegou perto do pé da cama. Parecia muito pálido e o seu cabelo estava molhado. Ele ia falar comigo, quando você o levou embora. Oh, o que você fez, o que você fez!'

Não acredito que o fantasma do seu amado tenha realmente aparecido, mas o fato é que a próxima correspondência do Báltico trouxe informações de que o navio de combate naufragou num tufão, com todos os tripulantes a bordo.

A QUARTA HISTÓRIA

Quando minha mãe era uma menina de oito ou nove anos e morava na Suíça, o conde R - de *Holstein*, que vinha à Suíça para cuidar de sua saúde, alugou uma casa em *Vevay*, com a intenção de permanecer ali por dois ou três anos. Ele logo se familiarizou com os pais de minha mãe e, entre ele e eles, amadureceu uma amizade. Eles se encontravam constantemente e se apreciavam cada vez mais. Conhecendo as intenções do conde em relação a sua estada na Suíça, minha avó ficou muito surpresa, em uma manhã, ao receber dele uma breve nota, informando que negócios urgentes e inesperados o obrigavam a retornar naquele mesmo dia à Alemanha. Ele acrescentou que lamentava muito ir, mas que ele deveria ir; e terminou despedindo-

se dela, esperando que eles se encontrassem novamente algum dia. Ele deixou Vevay naquela noite e nada mais foi ouvido sobre ele ou seus negócios misteriosos.

Alguns anos depois dessa partida, minha avó e um de seus filhos foram passar algum tempo em Hamburgo. O conde R -, ao ouvir que eles estavam lá, foi vê-los e levou-os ao seu castelo em *Breitenburg*, onde deveriam ficar alguns dias. Era uma região selvagem, mas bonita, e o castelo, uma enorme riqueza, era uma relíquia dos tempos feudais que, como a maioria dos lugares antigos desse gênero, dizia-se que era assombrado. Nunca tendo ouvido a história sobre a qual essa crença foi fundada, minha avó pediu ao conde que a contasse. Depois de um pouco de hesitação e dúvida, ele consentiu: 'Há um quarto nesta casa', ele começou, 'no qual ninguém é capaz de dormir. Ruídos são ouvidos continuamente, que nunca foram explicados e soam como o incessante e irritante movimento do revirar os móveis. Eu tive que esvaziar o quarto, ocupei o andar antigo e um novo à disposição, mas nada conseguia parar os ruídos. Por fim, em desespero, eu tive que emparedá-lo. A história ligada ao quarto é essa'.

Algumas centenas de anos atrás, vivia neste castelo uma condessa, cuja caridade para com os pobres e bondade para com todas as pessoas eram ilimitadas. Ela era conhecida em toda parte como 'a boa condessa R-' e todos a amavam. O quarto em questão era dela. Uma noite, ela foi despertada do sono por uma voz próxima a ela; e, olhando para fora da cama, viu, pela fraca luz da lâmpada, um homenzinho minúsculo, com cerca de um pé de altura, perto da cabeceira da cama. Ela ficou muito surpresa, mas ele disse: 'Boa condessa de R., vim pedir que você seja madrinha do meu filho. Você concorda? Ela disse que sim, e ele lhe disse que viria buscá-la em poucos dias para assistir ao batizado; com essas palavras, ele desapareceu do quarto.

Na manhã seguinte, recordando os incidentes da noite, a condessa chegou à conclusão de que tinha tido um sonho estranho e não pensou mais no assunto. Porém, cerca de quinze dias depois, quando quase havia se esquecido do sonho, foi novamente despertada na mesma hora e pelo mesmo indivíduo pequeno, o qual disse que tinha vindo reivindicar o cumprimento de sua promessa. Ela se levantou, se vestiu e seguiu o pequeno guia pelas escadas do castelo. No centro do pátio, havia, e ainda há, um grande poço quadrado, muito profundo e que se estende por baixo do prédio, ninguém sabia até onde. Tendo chegado ao lado deste poço, o pequeno homem vendou os olhos da condessa e, pedindo-lhe que não tivesse medo e que o seguisse,

desceu algumas escadas desconhecidas. Era para a condessa uma posição estranha e nova, e ela se sentia desconfortável; mas estava determinada a todo custo a viver a aventura até o fim e assim desceu corajosamente. Chegaram ao fundo e, quando seu guia removeu a venda dos seus olhos, ela se viu em uma sala cheia de pessoas pequenas como ele. O batizado foi realizado, a condessa tornou-se madrinha e, ao final da cerimônia, quando a *lady* estava prestes a se despedir, a mãe do bebê pegou um punhado de lascas de madeira que estavam em um canto e as colocou em seu avental.

‘Você foi muito gentil, boa condessa de R—’, disse ela — ‘por vir ser madrinha do meu filho, e sua bondade não ficará sem recompensa. Quando você se levantar amanhã, essas lascas terão se transformado em metal, e delas você deverá imediatamente formar dois peixes e trinta *silberlingen* (uma moeda alemã). Quando você os tiver, cuide bem deles, pois enquanto todos permanecerem em sua família, tudo prosperará com você; mas, se um deles se perder, você terá problemas sem fim.’ A condessa agradeceu e despediu-se de todos. Depois de cobrir novamente os olhos, o pequeno homem a levou para fora do poço e a colocou em segurança em seu próprio pátio, onde removeu a venda, e ela nunca mais o viu.

Na manhã seguinte, a condessa acordou com uma impressão confusa de algum sonho extraordinário. Enquanto estava no *toilet*, ela lembrou todos os incidentes com bastante clareza e atormentou seu cérebro por alguma causa que pudesse explicar isso. Ela estava tão empenhada quando, estendendo a mão para o avental, ficou surpresa ao encontrá-lo amarrado e dentro das dobras, várias lascas de metal. Como elas chegaram lá? Isso foi real? Não sonhara com o pequeno homem e o batismo? Ela contou a história aos membros de sua família no café da manhã, os quais concordaram que, qual fosse o significado desse símbolo, não deveria ser desconsiderado. Ficou, portanto, estabelecido que os peixes e os *silberlingen* deveriam ser feitos e cuidadosamente guardados entre os arquivos da família. O tempo passou; tudo prosperou na casa de R—. O rei da Dinamarca os cobriu de honras e benefícios, e concedeu ao conde um alto cargo em sua casa. Por muitos anos tudo correu bem com eles. De repente, para consternação da família, um dos peixes desapareceu e, apesar de esforços intensos para descobrir o que havia acontecido, todos fracassaram. A partir desse momento tudo deu errado. O conde então, ainda vivo, teve dois filhos; enquanto caçavam juntos, um matou o outro; acidentalmente ou não, é incerto, mas, como se sabia que os jovens estavam sempre

em desacordo, o caso parecia duvidoso. Este foi o começo dos pesares. O rei, ouvindo o que havia ocorrido, achou necessário privar o conde do cargo que ocupava. Outros infortúnios se seguiram. A família caiu em descrédito. Suas terras foram vendidas ou confiscadas para a coroa; até que pouco restou, só o antigo castelo de *Breitenburg* e o domínio estreito que o cercava. Esse processo de deterioração durou duas ou três gerações e, para acrescentar a todos os outros infortúnios, sempre havia na família um membro louco. ‘E agora’, continuou a contagem, ‘vem a parte estranha do mistério. Nunca acreditei muito nessas relíquias misteriosas e considerava a história relacionada a elas uma fábula. Eu deveria ter continuado nessa crença, mas por uma circunstância muito extraordinária. Você se lembra da minha permanência na Suíça há alguns anos, e como terminou abruptamente? Bom. Pouco antes de deixar *Holstein*, recebi uma curiosa carta de um cavaleiro da Noruega, dizendo que ele estava muito doente, mas que não poderia morrer sem antes ver e conversar comigo. Eu achava o homem louco, porque nunca tinha ouvido falar dele antes, e ele não podia ter negócios para fazer comigo. Então, jogando a carta de lado, não pensei mais nisso.

Meu correspondente, no entanto, não ficou satisfeito. Ele escreveu de novo. Meu agente, que na minha ausência abriu e respondeu às minhas cartas, disse-lhe que eu estava na Suíça por minha saúde e que, se ele tivesse algo a dizer, seria melhor dizer por escrito, pois eu não poderia viajar tão longe como à Noruega.’

‘Isso, no entanto, não satisfez o cavaleiro. Ele escreveu uma terceira vez, implorando que eu fosse até ele e declarando que o que ele tinha para me dizer era de grande importância para nós dois. Meu agente ficou tão impressionado com o tom sincero da carta que ele a encaminhou para mim: ao mesmo tempo, aconselhava-me a não recusar o pedido. Essa foi a causa da minha saída repentina de *Vevay*, e nunca deixarei de me alegrar por não ter persistido na minha recusa.’

‘Tive uma viagem longa e cansativa e, uma ou duas vezes, senti-me profundamente tentado a parar, mas algum impulso estranho me fez continuar. Eu tive que percorrer quase toda a Noruega; muitas vezes durante dias a cavalo, cavalgando sobre pântanos selvagens, campos de *Urze*²⁸, montanhas, penhascos e lugares solitários, e sempre à minha esquerda estava a costa rochosa, açoitada e dilacerada pelas águas agitadas.’

28 Arbusto (*Erica ciliaris*) nativo da Europa ocidental, de folhas verticiladas, flores roxas em cachos especiformes e frutos em cápsulas. Fonte: Dicionário Brasileiro de Língua Portuguesa, disponível em: <http://michaelis.uol.com.br/>.

‘Finalmente, depois de algum cansaço e dificuldade, cheguei à vila mencionada na carta, na costa norte da Noruega. O castelo do cavaleiro - uma grande torre redonda - foi construído em uma pequena ilha ao largo da costa e ligado à terra por uma ponte levadiça. Cheguei lá, tarde da noite, e devo admitir que senti aflição quando atravessei a ponte pelo brilho sinistro da luz das tochas e ouvi as águas escuras surgindo sob mim. O portão foi aberto por um homem que, assim que entrei, o fechou atrás de mim. Meu cavalo foi tirado de mim e fui levado para o quarto do cavaleiro. Era um pequeno apartamento circular, quase no topo da torre, e escassamente mobiliado. Ali, em uma cama, estava deitado o velho cavaleiro, evidentemente no ponto de sua morte. Ele tentou se levantar quando entrei e me lançou um olhar de gratidão e alívio que me recompensou por minhas dores.’

“Não posso lhe agradecer o suficiente, conde de R –”, disse ele – “por atender ao meu pedido. Se eu estivesse em estado para viajar, deveria ter ido até você; mas isso era impossível, e eu não poderia morrer sem primeiro vê-lo. Meu assunto é breve, embora importante. — Por que você sabe disso?” E ele puxou debaixo do travesseiro, meu peixe perdido há muito tempo. Claro que eu sabia disso; e ele continuou. “Há quanto tempo está nesta casa, não sei, nem de que forma veio aqui e, até muito recentemente, eu não sabia a quem ele pertencia por direito. Não veio aqui no meu tempo, nem no tempo do meu pai, e quem o trouxe aqui é um mistério. Quando fiquei doente, e minha recuperação foi declarada impossível, ouvi uma noite uma voz me dizendo que eu não morreria até ter restaurado o peixe ao conde R - de *Breitenburg*. Eu não lhe conhecia: nunca tinha ouvido falar de você; e a princípio não prestei atenção na voz. Mas ela veio de novo, todas as noites, até que finalmente escrevi desesperado para você. Então a voz parou. Sua resposta veio e, novamente, ouvi o aviso de que não deveria morrer até você chegar. Por fim, ouvi dizer que você estava vindo e não tenho palavras para agradecer sua gentileza. Tenho certeza de que não poderia ter morrido sem vê-lo.

‘Naquela noite, o velho morreu. Esperei até enterrá-lo e voltei para casa, trazendo comigo meu tesouro recuperado. Foi cuidadosamente restaurado em seu lugar. Nesse mesmo ano, meu irmão mais velho, que você sabe, ficou preso num manicômio por anos, morreu, e eu me tornei o dono deste lugar. No ano passado, para minha grande surpresa, recebi uma carta gentil do rei da Dinamarca, restaurando para mim o cargo que meu pai costumava ocupar. Este ano, fui nomeado governador de seu filho mais velho, e o rei devolveu grande parte da propriedade confiscada;

parece que o sol da prosperidade brilha mais uma vez na casa de *Breitenburg*. Há pouco tempo, enviei um dos *silberlingen* para Paris e outro para Viena, para que pudessem ser analisados, a fim de descobrir o metal do qual eles são compostos; mas ninguém é capaz de descobrir isso.'

Assim terminou a história do conde de R -, depois da qual ele levou sua ouvinte ansiosa para o local onde esses preciosos artigos eram guardados, e os mostrou a ela.

ANEXOS

ANEXO A – “Four ghost stories”, de Charles Dickens

Charles Dickens.]

FOUR STORIES.

[September 14, 1861.] 589

again, and be the means of saving a solid workman. The transport, the simple shelter needed for so short a summer sojourn, a low-priced public ordinary, would, altogether, cost infinitely less than a long stay in a hospital. The man would be saved; and with him,” adds Michelet, “his wife and children.” If the cure be not radical, life is, at least, eased and prolonged.

PARTING DAY.

THE sunset burns, the hamlet spire
Gleams grandly, sheathed in evening fire,
The river rolleth red.

The flowers are drenched in floating haze,
The churchyard brightens, and old days
Seem smiling on the dead.

From pendent boughs, like drops of gold
The peaches hang; the mansion old
From out its nest of green,
Looks joyful through its golden eyes
Back on the sunset-burnished skies
A smile o'er all the scene.

The running child, whose wavy hair
Takes from the sunset's level glare
A purer, brighter tinge,
Rolls on the grass; the evening star
Above you streak of cloudy bar
Hangs on Day's purple fringe.

Where latest sunshine slanting falls,
Above the ivied orchard walls,
The tall tree-shadows lean,

In waving lines of shade, that now
Like dusky streams across the road
With banks of light between.

The streams are gilt, the towering vane
Stands burnished; and the cottage pane
Seems melting in the sun;

The last lark wavers down the sky,
The husky crow slides careless by,
The golden day is done.

FOUR STORIES.

ALL four shall be told exactly as I, the present narrator, have received them. They are all derived from credible sources; and the first—the most extraordinary of the four—is well known at first hand to individuals still living.

Some few years ago a well-known English artist received a commission from Lady F. to paint a portrait of her husband. It was settled that he should execute the commission at F. Hall, in the country, because his engagements were too many to permit his entering upon a fresh work till the London season should be over. As he happened to be on terms of intimate acquaintance with his employers, the arrangement was satisfactory to all concerned, and on the 13th of September he set out in good heart to perform his engagement.

He took the train for the station nearest to F. Hall, and found himself, when first starting, alone in a carriage. His solitude did not, however, continue long. At the first station out of London, a young lady entered the carriage, and took

the corner opposite to him. She was very delicate looking, with a remarkable blending of sweetness and sadness in her countenance, which did not fail to attract the notice of a man of observation and sensibility. For some time neither uttered a syllable. But at length the gentleman made the remarks usual under such circumstances, on the weather and the country, and, the ice being broken, they entered into conversation. They spoke of painting. The artist was much surprised by the intimate knowledge the young lady seemed to have of himself and his doings. He was quite certain that he had never seen her before. His surprise was by no means lessened when she suddenly inquired whether he could make, from recollection, the likeness of a person whom he had seen only once, or at most twice? He was hesitating what to reply, when she added, “Do you think, for example, that you could paint me from recollection?”

He replied that he was not quite sure, but that perhaps he could.

“Well,” she said, “look at me again. You may have to take a likeness of me.”

He complied with this odd request, and she asked, rather eagerly:

“Now, do you think you could?”

“I think so,” he replied; “but I cannot say for certain.”

At this moment the train stopped. The young lady rose from her seat, smiled in a friendly manner on the painter, and bade him good-by:

adding, as she quitted the carriage, “We shall meet again soon.” The train rattled off, and Mr. H. (the artist) was left to his own reflections.

The station was reached in due time, and Lady F.'s carriage was there, to meet the expected guest. It carried him to the place of his destination, one of “the stately homes of England,” after a pleasant drive, and deposited him at the hall door, where his host and hostess were standing to receive him. A kind greeting passed, and he was shown to his room: for the dinner-hour was close at hand.

Having completed his toilet, and descended to the drawing-room, Mr. H. was much surprised, and much pleased, to see, seated on one of the ottomans, his young companion of the railway carriage. She greeted him with a smile and a bow of recognition. She sat by his side at dinner, spoke to him two or three times, mixed in the general conversation, and seemed perfectly at home. Mr. H. had no doubt of her being an intimate friend of his hostess. The evening passed away pleasantly. The conversation turned a good deal upon the fine arts in general, and on painting in particular, and Mr. H. was entreated to show some of the sketches he had brought down with him from London. He readily produced them, and the young lady was much interested in them.

At a late hour the party broke up, and retired to their several apartments.

Next morning, early, Mr. H. was tempted by the bright sunshine to leave his room, and stroll out into the park. The drawing-room opened

into the garden; passing through it, he inquired of a servant who was busy arranging the furniture, whether the young lady had come down yet?

"What young lady, sir?" asked the man, with an appearance of surprise.

"The young lady who dined here last night."

"No young lady dined here last night, sir," replied the man, looking fixedly at him.

The painter said no more: thinking within himself that the servant was either very stupid or had a very bad memory. So, leaving the room, he sauntered out into the park.

He was returning to the house, when his host met him, and the usual morning salutations passed between them.

"Your fair young friend has left you?" observed the artist.

"What young friend?" inquired the lord of the manor.

"The young lady who dined here last night," returned Mr. H.

"I cannot imagine to whom you refer," replied the gentleman, very greatly surprised.

"Did not a young lady dine and spend the evening here yesterday?" persisted Mr. H., who in his turn was beginning to wonder.

"No," replied his host; "most certainly not. There was no one at table but yourself, my lady, and I."

The subject was never reverted to after this occasion, yet our artist could not bring himself to believe that he was labouring under a delusion. If the whole were a dream, it was a dream in two parts. As surely as the young lady had been his companion in the railway carriage, so surely she had sat beside him at the dinner-table. Yet she did not come again; and everybody in the house, except himself, appeared to be ignorant of her existence.

He finished the portrait on which he was engaged, and returned to London.

For two whole years he followed up his profession: growing in reputation, and working hard. Yet he never all the while forgot a single lineament in the fair young face of his fellow-traveller. He had no clue by which to discover where she had come from, or who she was. He often thought of her, but spoke to no one about her. There was a mystery about the matter which imposed silence on him. It was wild, strange, utterly unaccountable.

Mr. H. was called by business to Canterbury. An old friend of his—whom I will call Mr. Wylde—resided there. Mr. H., being anxious to see him, and having only a few hours at his disposal, wrote as soon as he reached the hotel, begging Mr. Wylde to call upon him there. At the time appointed the door of his room opened, and Mr. Wylde was announced. He was a complete stranger to the artist; and the meeting between the two was a little awkward. It appeared, on explanation, that Mr. H.'s friend had left Canterbury some time; that the gentleman now face to face with the artist was another Mr. Wylde; that the note intended for the absentee had been given to him; and that he had obeyed

the summons, supposing some business matter to be the cause of it.

The first coldness and surprise dispelled, the two gentlemen entered into a more friendly conversation; for Mr. H. had mentioned his name, and it was not a strange one to his visitor. When they had conversed a little while, Mr. Wylde asked Mr. H. whether he had ever painted, or could undertake to paint, a portrait from mere description? Mr. H. replied, never.

"I ask you this strange question," said Mr. Wylde, "because, about two years ago, I lost a dear daughter. She was my only child, and I loved her very dearly. Her loss was a heavy affliction to me, and my regrets are the deeper that I have no likeness of her. You are a man of unusual genius. If you could paint me a portrait of my child, I should be very grateful."

Mr. Wylde then described the features and appearance of his daughter, and the colour of her eyes and hair, and tried to give an idea of the expression of her face. Mr. H. listened attentively, and, feeling great sympathy with his grief, made a sketch. He had no thought of its being like, but hoped the bereaved father might possibly think it so. But the father shook his head on seeing the sketch, and said, "No, it was not at all like." Again the artist tried, and again he failed. The features were pretty well, but the expression was not hers; and the father turned away from it, thanking Mr. H. for his kind endeavours, but quite hopeless of any successful result. Suddenly a thought struck the painter; he took another sheet of paper, made a rapid and vigorous sketch, and handed it to his companion. Instantly, a bright look of recognition and pleasure lighted up the father's face, and he exclaimed, "That is she! Surely you must have seen my child, or you never could have made so perfect a likeness!"

"When did your daughter die?" inquired the painter, with agitation.

"About two years ago; on the 13th of September. She died in the afternoon, after a few days' illness."

Mr. H. pondered, but said nothing. The image of that fair young face was engraven on his memory as with a diamond's point, and her strangely prophetic words were now fulfilled.

A few weeks after, having completed a beautiful full-length portrait of the young lady, he sent it to her father, and the likeness was declared, by all who had ever seen her, to be perfect.

Among the friends of my family was a young Swiss lady, who, with an only brother, had been left an orphan in her childhood. She was brought up, as well as her brother, by an aunt; and the children, thus thrown very much upon each other, became very strongly attached. At the age of twenty-two the youth got some appointment in India, and the terrible day drew near when they must part. I need not describe the agony of persons so circumstanced. But the mode in which these two sought to mitigate the anguish of separation was singular. They agreed that if either should die before the young

man's return, the dead should appear to the living.

The youth departed. The young lady by-and-by married a Scotch gentleman, and quitted her home, to be the light and ornament of his. She was a devoted wife, but she never forgot her brother. She corresponded with him regularly, and her brightest days in all the year were those which brought letters from India.

One cold winter's day, two or three years after her marriage, she was seated at work near a large bright fire, in her own bedroom up-stairs. It was about mid-day, and the room was full of light. She was very busy, when some strange impulse caused her to raise her head and look round. The door was slightly open, and, near the large antique bed, stood a figure, which she, at a glance, recognised as that of her brother. With a cry of delight she started up, and ran forward to meet him, exclaiming, "Oh, Henry! How could you surprise me so! You never told me you were coming!" But he waved his hand sadly, in a way that forbade approach, and she remained rooted to the spot. He advanced a step towards her, and said, in a low soft voice, "Do you remember our agreement? I have come to fulfil it;" and approaching nearer he laid his hand on her wrist. It was icy cold, and the touch made her shiver. Her brother smiled, a faint sad smile, and, again waving his hand, turned and left the room.

When the lady recovered from a long swoon there was a mark on her wrist, which never left it to her dying day. The next mail from India brought a letter, informing her that her brother had died on the very day, and at the very hour, when he presented himself to her in her room.*

Overhanging the waters of the Frith of Forth there lived, a good many years ago, a family of old standing in the kingdom of Fife: frank, hospitable, and hereditary Jacobites. It consisted of the squire, or laird—a man well advanced in years—his wife, three sons, and four daughters. The sons were sent out into the world, but not into the service of the reigning family. The daughters were all young and unmarried, and the eldest and the youngest were much attached to each other. They slept in the same room, shared the same bed, and had no secrets one from the other. It chanced that among the visitors to the old house there came a young naval officer, whose gun-brig often put in to the neighbouring harbours. He was well received, and between him and the elder of the two sisters a tender attachment sprang up.

But the prospect of such an alliance did not quite please the lady's mother, and, without being absolutely told that it should never take place, the lovers were advised to separate. The

* In the Beresford story, a similar ineffaceable mark is said to have been made by an apparition on a lady's wrist. It may be worth consideration whether, under very exceptional and rare conditions, there is thus developed in women any erratic manifestation of the power a mother sometimes has, of marking the body of her unborn child.

plea urged, was, that they could not then afford to marry, and that they must wait for better times. Those were times when parental authority—at all events in Scotland—was like the decree of fate, and the lady felt that she had nothing left to do, but to say farewell to her lover. Not so he. He was a fine gallant fellow, and, taking the old lady at her word, he determined to do his utmost to push his worldly fortunes.

There was war at that time with some northern power—I think with Prussia—and the lover, who had interest at the Admiralty, applied to be sent to the Baltic. He obtained his wish. Nobody interfered to prevent the young people from taking a tender farewell of each other, and, he full of hope, and she desponding, they parted. It was settled that he should write by every opportunity; and twice a week—on the post days at the neighbouring village—the younger sister would mount her pony and ride in for letters. There was much hidden joy over every letter that arrived, and then intense anxiety until the next arrived. And often and often the sisters would sit at the window a whole winter's night listening to the roar of the sea among the rocks, and hoping and praying that each light, as it shone far away, might be the signal-lamp hung at the mast-head to apprise them that the gun-brig was coming. So weeks stole on in hope deferred, and there came a lull in the correspondence. Post-day after post-day brought no letters from the Baltic, and the agony of the sisters, especially of the betrothed, became almost unbearable.

They slept, as I have said, in the same room, and their window looked down well-nigh into the waters of the Frith. One night, the younger sister was awakened by the heavy moanings of the elder. They had taken to burning a candle

in their room, and placing it in the window: thinking, poor girls, that it would serve as a beacon to the brig. She saw by its light that her sister was tossing about, and was greatly disturbed in her sleep. After some hesitation she determined to awaken the sleeper, who sprang up with a wild cry, and, pushing back her long hair with her hands, exclaimed, "What have you done, what have you done!" Her sister tried to soothe her, and asked tenderly if anything had alarmed her. "Alarmed!" she answered, still very wildly, "no! But I saw him! He entered at that door, and came near the foot of the bed. He looked very pale, and his hair was wet. He was just going to speak to me, when you drove him away. O what have you done, what have you done."

I do not believe that her lover's ghost really appeared, but the fact is certain that the next mail from the Baltic brought intelligence that the gun-brig had gone down in a gale of wind, with all on board.

When my mother was a girl about eight or nine years old, and living in Switzerland, the Count R. of Holstein, coming to Switzerland for his health, took a house at Vevay, with the in-

tention of remaining there for two or three years. He soon became acquainted with my mother's parents, and between him and them acquaintance ripened into friendship. They met constantly, and liked each other more and more. Knowing the count's intentions respecting his stay in Switzerland, my grandmother was much surprised by receiving from him one morning a short hurried note, informing her that urgent and unexpected business obliged him to return that very day to Germany. He added, that he was very sorry to go, but that he must go; and he ended by bidding her farewell, and hoping they might meet again some day. He quitted Vevay that evening, and nothing more was heard of him or his mysterious business.

A few years after this departure, my grandmother and one of her sons went to spend some time at Hamburg. Count R., hearing that they were there, went to see them, and brought them to his castle of Breitenburg, where they were to stay a few days. It was a wild but beautiful district, and the castle, a huge pile, was a relic of the feudal times, which, like most old places of the sort, was said to be haunted. Never having heard the story upon which this belief was founded, my grandmother entreated the count to tell it. After some little hesitation and demur, he consented:

"There is a room in this house," he began, "in which no one is ever able to sleep. Noises are heard in it continually, which have never been accounted for, and which sound like the ceaseless turning over and upsetting of furniture. I have had the room emptied, I have had the old floor taken up and a new one laid down, but nothing would stop the noises. At last, in despair, I had it walled up. The story attached to the room is this:

"Some hundreds of years ago, there lived in this castle a countess, whose charity to the poor and kindness to all people were unbounded. She was known far and wide as 'the good Countess R.,' and everybody loved her. The room in question was her room. One night, she was awakened from her sleep by a voice near her; and looking out of bed, she saw, by the faint light of her lamp, a little tiny man, about a foot in height, standing near her bedside. She was greatly surprised, but he spoke, and said, 'Good Countess of R., I have come to ask you to be godmother to my child. Will you consent?' She said she would, and he told her that he would come and fetch her in a few days, to attend the christening; with those words he vanished out of the room.

"Next morning, recollecting the incidents of the night, the countess came to the conclusion that she had had an odd dream, and thought no more of the matter. But, about a fortnight afterwards, when she had well-nigh forgotten the dream, she was again roused at the same hour and by the same small individual, who said he had come to claim the fulfilment of her promise. She rose, dressed herself, and followed her tiny guide down the stairs of the castle. In the centre of the court-yard there was, and

still is, a large square well, very deep, and stretching underneath the building nobody knew how far. Having reached the side of this well, the little man blindfolded the countess, and bidding her not fear, but follow him, descended some unknown stairs. This was for the countess a strange and novel position, and she felt uncomfortable; but she determined at all hazards to see the adventure to the end, and descended bravely. They reached the bottom, and when her guide removed the bandage from her eyes, she found herself in a room full of small people like himself. The christening was performed, the countess stood godmother, and at the conclusion of the ceremony, as the lady was about to say good-by, the mother of the baby took a handful of wood shavings which lay in a corner, and put them into her visitor's apron.

"'You have been very kind, good Countess of R.,' she said, 'in coming to be godmother to my child, and your kindness shall not go unrewarded. When you rise to-morrow, these shavings will have turned into metal, and out of them you must immediately get made, two fishes and thirty silberlingen (a German coin). When you get them back, take great care of them, for so long as they all remain in your family everything will prosper with you; but, if one of them ever gets lost, then you will have troubles without end.' The countess thanked her, and bade them all farewell. Having again covered her eyes, the little man led her out of the well, and landed her safe in her own court-yard, where he removed the bandage, and she never saw him more.

"Next morning the countess awoke with a confused notion of some extraordinary dream. While at her toilet, she recollected all the incidents quite plainly, and racked her brain for

some cause which might account for it. She was so employed when, stretching out her hand for her apron, she was astounded to find it tied up, and, within the folds, a number of metal shavings. How came they there? Was it a reality? Had she not dreamed of the little man and the christening? She told the story to the members of her family at breakfast, who all agreed that whatever the token might mean, it should not be disregarded. It was therefore settled that the fishes and the silberlingen should be made, and carefully kept among the archives of the family. Time passed; everything prospered with the house of R. The King of Denmark loaded them with honours and benefits, and gave the count high office in his household. For many years all went well with them.

"Suddenly, to the consternation of the family, one of the fishes disappeared, and, though strenuous efforts were made to discover what had become of it, they all failed. From this time everything went wrong. The count then living, had two sons; while out hunting together, one killed the other; whether accidentally or not, is uncertain, but, as the youths were known to be perpetually disagreeing, the case seemed doubtful. This was the beginning of sorrows. The king, hearing what had occurred, thought

it necessary to deprive the count of the office he held. Other misfortunes followed. The family fell into discredit. Their lands were sold, or forfeited to the crown; till little was left but the old castle of Breitenburg and the narrow domain which surrounded it. This deteriorating process went on through two or three generations, and, to add to all other misfortunes, there was always in the family one mad member.

"And now," continued the count, "comes the strange part of the mystery. I had never placed much faith in these mysterious little relics, and I regarded the story in connexion with them as a fable. I should have continued in this belief, but for a very extraordinary circumstance. You remember my sojourn in Switzerland a few years ago, and how abruptly it terminated? Well. Just before leaving Holstein, I had received a curious wild letter from some knight in Norway, saying that he was very ill, but that he could not die without first seeing and conversing with me. I thought the man mad, because I had never heard of him before, and he could have no possible business to transact with me. So, throwing the letter aside, I did not give it another thought.

"My correspondent, however, was not satisfied. He wrote again. My agent, who in my absence opened and answered my letters, told him that I was in Switzerland for my health, and that, if he had anything to say, he had better say it in writing, as I could not possibly travel so far as Norway.

"This, however, did not satisfy the knight. He wrote a third time, beseeching me to come to him, and declaring that what he had to tell me was of the utmost importance to us both. My agent was so struck by the earnest tone of the letter, that he forwarded it to me: at the same time advising me not to refuse the entreaty. This was the cause of my sudden departure from Vevay, and I shall never cease to rejoice that I did not persist in my refusal.

"I had a long and weary journey, and once or twice I felt sorely tempted to stop short, but some strange impulse kept me going. I had to traverse well-nigh the whole of Norway; often for days on horseback, riding over wild moorland, heathery bogs, mountains and crags and lonely places, and ever at my left the rocky coast, lashed and torn by the surging waters.

"At last, after some fatigue and hardship, I reached the village named in the letter, on the northern coast of Norway. The knight's castle—a large round tower—was built on a small island off the coast, and communicated with the land by a drawbridge. I arrived there, late at night, and must admit that I felt misgivings when I crossed the bridge by the lurid glare of torchlight, and heard the dark waters surging under me. The gate was opened by a man, who, as soon as I entered, closed it behind me. My horse was taken from me, and I was led up to the knight's room. It was a small circular apartment, nearly at the top of the tower, and scantily furnished. There, on a bed, lay the

old knight, evidently at the point of death. He tried to rise as I entered, and gave me such a look of gratitude and relief that it repaid me for my pains.

"I cannot thank you sufficiently, Count of R.," said he, "for granting my request. Had I been in a state to travel I should have gone to you; but that was impossible, and I could not die without first seeing you. My business is short, though important. Do you know this?" And he drew from under his pillow, my long-lost fish. Of course I knew it; and he went on. "How long it has been in this house, I do not know, nor by what means it came here, nor, till quite lately, was I at all aware to whom it rightfully belonged. It did not come here in my time, nor in my father's time, and who brought it is a mystery. When I fell ill, and my recovery was pronounced to be impossible, I heard one night, a voice telling me that I should not die till I had restored the fish to the Count R. of Breitenburg. I did not know you; I had never heard of you; and at first I took no heed of the voice. But it came again, every night, until at length in despair I wrote to you. Then the voice stopped. Your answer came, and again I heard the warning, that I must not die till you arrived. At last I heard that you were coming, and I have no language in which to thank you for your kindness. I feel sure I could not have died without seeing you."

"That night the old man died. I waited to bury him, and then returned home, bringing my recovered treasure with me. It was carefully restored to its place. That same year, my eldest brother, whom you know to have been the inmate of a lunatic asylum for years, died, and I became the owner of this place. Last year, to my great surprise, I received a kind letter from the King of Denmark, restoring to me the office which my fathers once held. This year, I have been named governor to his eldest son, and the king has returned a great part of the confiscated property; so that the sun of prosperity seems to shine once more upon the house of Breitenburg. Not long ago, I sent one of the silberlingen to Paris, and another to Vienna, in order that they might be analysed, and the metal of which they are composed made known to me; but no one is able to decide that point."

Thus ended the Count of R.'s story, after which he led his eager listener to the place where these precious articles were kept, and showed them to her.

STORY OF THE INCUMBERED ESTATES COURT.

IN TWO CHAPTERS. II. THE OPERATION.

In this way, then, the court came into the world. It should have been announced officially, in this wise: "On the — ult., at Westminster, the United Parliament of Great Britain and Ireland, trins!" for there were to be three judges.

Even out of so dry a function as an official appointment, came something like a snatch of romance. The Master of the Rolls in Ireland, cast-