

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

UM OLHAR DESCRITIVO SOBRE AS TRADUÇÕES BRASILEIRAS
DE *SUPERNATURAL HORROR IN LITERATURE*, DE H.P.
LOVECRAFT

CURITIBA

2012

EDUARDO CÉSAR GODARTH

UM OLHAR DESCRITIVO SOBRE AS TRADUÇÕES BRASILEIRAS
DE *SUPERNATURAL HORROR IN LITERATURE*, DE H.P.
LOVECRAFT

Monografia apresentada à disciplina de Orientação Monográfica em Estudos da Tradução II do Curso de Letras da Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Letras com habilitação em Português e Inglês e ênfase em Estudos da Tradução.

Orientador: Prof. Marcelo Paiva de Souza

CURITIBA

2012

RESUMO

Meu objetivo na presente monografia foi delinear e testar uma determinada série de procedimentos descritivos, apresentados principalmente no livro *Descriptive Translation Studies and beyond* de Gideon Toury. O objeto escolhido para análise foram duas traduções para português brasileiro do livro *Supernatural Horror in Literature*, publicado pela primeira vez em 1927 pelo autor norte-americano Howard Philips Lovecraft, aparecendo no Brasil com uma considerável distância cronológica – sendo a primeira tradução de 1987 e a segunda de 2008. Com vistas a identificar as normas que restringiram o comportamento translacional em cada caso, as traduções foram analisadas separadamente e cotejadas entre si bem como com o original, tendo sempre como pano de fundo o contexto histórico de suas publicações. Para delimitar tal contexto, o presente trabalho também fez uma breve retomada da evolução do mercado de tradução no Brasil desde o começo do século XX até os dias de hoje e um resumo da vida e das principais obras de Lovecraft.

ABSTRACT

My goal in this paper is to outline and test a series of descriptive procedures, which are presented mainly in Gideon Toury's *Descriptive Translation Studies and beyond*. The subjects of the analysis are two Brazilian translations (one from 1987 and the other from 2008) of the essay *Supernatural Horror in Literature*, first published in 1927 by Howard Philips Lovecraft. Aiming towards the identification of norms that supposedly restrained the translational behavior, these two translations were investigated separately and compared with each other and with the original, always bearing in mind the historical context of its publications. In order to determine this context, this monograph also contains a brief description of the development of the translation market in the country since the beginning of the nineteenth century, and a summary of Lovecraft's life and work.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	2
CAPÍTULO I: A TRADUÇÃO NO BRASIL	5
1.1 A tradução no Brasil pré-século XX.....	5
1.2 O século XX	8
CAPÍTULO II: O CAVALHEIRO DE PROVIDENCE	15
2.1 Entre o amador e o profissional.....	15
2.2 Um discípulo de Poe.....	21
2.3 <i>Supernatural Horror in Literature</i> ou a poética do horror	26
CAPÍTULO III: DTS e SHL	32
3.1 Encontrando normas e universais	32
3.2 Horror <i>em</i> ou <i>na</i> literatura?	40
3.3 Normas operacionais na tradução de SHL	49
3.4 Outras considerações	51
CONCLUSÃO	55
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	57

INTRODUÇÃO

O tema deste trabalho encontra-se na grande área dos Estudos da Tradução. Para já adiantar a divisão proposta por Gideon Toury (1995: 19), esses estudos se dividem em dois ramos, um “puro”, concernente a esforços teóricos e descritivos e um “aplicado”, voltado para esforços prescritivos. O ramo puro ainda se divide em um ramo teórico e outro descritivo, ao qual esta monografia pertence, já que teve por objetivo fazer uma análise descritiva de duas traduções, com o intuito de identificar quais podem ter sido as normas que governaram sua produção. A obra escolhida foi o *Supernatural Horror in Literature*, de Howard Philips Lovecraft, e suas traduções para o português brasileiro. Outra escolha poderia ter sido feita, mas meu interesse por este autor me induziu a selecionar esse texto. Além disso, me deterei mais minuciosamente apenas sobre o capítulo VII do livro, escolha cujos motivos ficarão mais claros no decorrer da exposição.

Tal análise descritiva se justifica, em primeiro lugar, pelo benefício apontado pelo próprio Toury, com relação aos estudos descritivos, i.e. a possibilidade de, a partir da observação de recorrências, formular leis que sejam capazes de explicar as ações tradutórias e prever comportamentos futuros, e a subsequente comprovação dessas leis. Em segundo, por levar um pouco mais adiante os estudos lovecraftianos, já que o autor nem de longe é tão estudado quanto outros escritores fantásticos (sobretudo no Brasil), como Mary Shelley ou o próprio Poe. Ainda não há publicações de sua obra completa – segundo levantamento que apresentarei mais tarde – somente de algumas consideradas de maior destaque no cenário internacional. Vale ressaltar, no entanto, que as editoras Iluminuras e Hedra, ambas sediadas em São Paulo, vêm se esforçando nos últimos tempos para lançar edições atualizadas de vários contos do autor.

Não foi uma preocupação deste trabalho fazer uma retomada histórica das discussões do campo de Teoria da Tradução e se deter, por exemplo, em questões sobre a intraduzibilidade ou o status de superioridade do original em relação à tradução. Além do mais, o grosso dos problemas decorridos entre comparações qualitativas entre tradução e original é resolvido pela teoria dos polissistemas, segundo a qual uma tradução não afeta (ou raramente afeta) o sistema de origem, razão pela qual não é relevante comparar a função que cada texto (origem e alvo) exerce dentro de seu

polissistema com o intuito de buscar uma equivalência, já que esta não é nem esperada, nem necessariamente desejada.

Além do já mencionado Gideon Toury, representado principalmente pela obra *Descriptive Translation Studies and beyond* (1995), entre outras obras que revolvem ao redor desta – *Beyond Descriptive Translation Studies* (2008), por exemplo – também cito como fonte teórica de extrema relevância para este trabalho a obra em que Itamar Even-Zohar apresenta o conceito considerado como um marco para as disciplinas que estudam fenômenos socioculturais (como a tradução), que é o de polissistema (Polysystem Theory). Esta obra chama-se *Polysystem Studies* (Even-Zohar, 1990) e consiste, na verdade, em uma coletânea de textos do próprio autor, publicados ao longo de sua vida, e agora revisados e reunidos sob o título mencionado. Outro importante referencial foi o artigo “Corpus Linguistics and Translation Studies Implications and Applications” de Mona Baker, em que ela discute os avanços da Linguística de *Corpus* e suas aplicações no campo da tradução. Este artigo forneceu pistas importantes sobre onde deve recair o olhar de alguém que queira fazer uma análise descritiva de traduções, como é o meu caso, para que alguma observação relevante possa ser feita.

Como já apontava Berman, novas traduções de uma mesma obra têm uma grande vantagem sobre a primeira, já que esta é como uma desbravadora que abre caminho para as que vêm posteriormente. Isso porque a primeira tradução é “imperfeita, porque nela a defectividade característica das traduções faz-se mais presente, e impura, por ser ao mesmo tempo tradução e introdução” (BERMAN 1995, apud FLORES). No caso em questão, é interessante que tenhamos justamente a primeira e a segunda tradução da obra – na realidade, as únicas publicadas até agora – apresentando um considerável intervalo de tempo entre si, já que isso poderá talvez fornecer dados relevantes para uma descrição mais acurada do cenário atual da tradução no país, evidenciando, por exemplo, fatores em que houve mudança). Este é, afinal de contas, o *corpus*, ainda que reduzido, a partir do qual o trabalho foi desenvolvido.

Para traçar um panorama das publicações de traduções no Brasil, referencial muito importante para o trabalho como um todo, contribuíram grandemente as obras *Línguas Poetas e Bacharéis – Uma crônica da tradução no Brasil*, da tradutora e historiadora Lia Wyler (2003), e o artigo do professor José Paulo Paes, “A tradução literária no Brasil” (1983), republicado na coletânea *Tradução, a ponte necessária* (1990). Ambos

traçam o caminho da tradução no Brasil desde os seus primórdios, quando era forma de comunicação entre os nativos e os primeiros portugueses que aqui chegaram, até os dias de hoje em que, apesar de ainda não reconhecida como profissão e, em geral, muito mal remunerada, ela pelo menos tem um campo de estudos relativamente bem estabelecido, inclusive com alguns cursos de formação técnica e crítica espalhados por universidades do país.

Este trabalho foi muito importante para mim, pois me permitiu conhecer mais tanto sobre a vida e a obra deste grande autor que é H.P Lovecraft, tanto sobre o gênero literário ao qual ele devotou sua vida e que serve de tema para a obra analisada (i.e. a literatura gótica, ou literatura de horror, ou do medo) quanto sobre sua evolução principalmente na cultura anglófona, outra esfera pela qual tenho bastante interesse. Justamente por isso, esta monografia conta com uma breve biografia do autor, além de alguns comentários sobre suas obras e sua filosofia e uma descrição mais detalhada da história do *Supernatural Horror in Literature* e suas várias versões.

O trabalho teve, portanto, dois grandes interesses: a) fazer uma descrição das traduções mencionadas, dando conta de suas diferenças e semelhanças, tanto do ponto de vista textual quanto do extratextual e b) elaborar hipóteses sobre as normas que tenham restringido o comportamento dos tradutores durante o processo de tradução. O objetivo desse tipo de análise foi colocar em prática uma determinada linha de procedimentos propostos por vários teóricos e verificar sua eficácia. Não faz parte do escopo do trabalho verificar essas normas, como ficará claro, mas tal empreitada poderia fornecer dados relevantes para o avanço dos estudos da História da Tradução no Brasil, nas últimas décadas, e verificar, por exemplo, os pontos em que houve melhora.

CAPÍTULO I

A TRADUÇÃO NO BRASIL

O objetivo aqui é fazer uma breve recapitulação da história da tradução no Brasil, dando especial ênfase ao século XX, período em que a atividade mais evoluiu no país (provavelmente também como reflexo do que acontecia no resto do mundo) tanto no sentido de uma maior qualificação e valorização do tradutor como profissional, como no de um aumento do número de pensadores refletindo sobre os processos tradutórios, o que levou a uma melhora bastante considerável na qualidade das traduções publicadas, principalmente na segunda metade do século.

As principais fontes para o trabalho realizado neste capítulo são as já mencionadas obras da tradutora Lia Wyler, e do também tradutor e ensaísta José Paulo Paes, grande promovedor da atividade tradutória no país. Ambos demonstram grande preocupação com o papel do tradutor em nossa cultura, e ambos entendem a importância da compreensão da evolução do contexto de publicações de traduções no país, para que um mapa acurado da situação atual possa ser desenhado e entendido. Dessa forma, como é minha intenção localizar as traduções da obra de Lovecraft nesse contexto, acho importante fazer essa retomada.

1.1 A tradução no Brasil pré-século XX

Como talvez seja de se esperar, o sufocante domínio sobre nosso país e a intenção nada velada de Portugal de manter sua maior colônia longe de qualquer influência estrangeira tiveram consequências também para a tradução, principalmente nos dois primeiros séculos após o achamento. Uma das primeiras ocorrências notáveis de tradução escrita no país foi o *Catecismo na língua brasílica*, escrito em 1618 pelo padre Antônio de Araújo. José Paulo Paes ressalta sobre esta obra que:

Não se trata, claro está, de obra de natureza literária, e sim estritamente pragmática, para servir de instrumento no trabalho missionário da catequese. Todavia, com ser uma adaptação da doutrina cristã à língua dos selvícolas, configurava-se o *Catecismo* do Pe. Antônio de Araújo como uma daquelas “pontes” entre duas línguas que compete à tradução edificar, sendo paradoxalmente a língua estrangeira, no caso, o português. (1990, p. 12)

Sobre o século XVII, Paes menciona traduções que hoje, segundo ele, possuem valor exclusivamente literário, como as imitações feitas por Gregório de Mattos de Quevedo e Gôngora e as traduções em prosa de Diogo Gomes Carneiro de *História da Guerra dos Tártaros* (PAES, 1990, p. 12). Wyler ainda nota que era frequente que as traduções fossem oferecidas a grandes figuras políticas e que:

Tais oferecimentos, frequentes nas traduções antigas, corroboram que até fins do século XIX, quando começaram a surgir os acordos internacionais sobre direitos autorais, o tradutor considerava-se, e era por todos considerado, o autor da obra traduzida. Disso resulta a abundância de obras ‘adaptadas’, ‘traduzidas livremente’, ‘inspiradas por’ e ‘à maneira de’. (WYLER, 2003 p. 64)

Mais para frente, no século XVIII, Wyler comenta que houve um aumento no número de tradutores, no número de traduções e na qualidade e variedade de temas que estas contemplaram: além dos livros religiosos e de direito, surgem também compêndios sobre música, medicina, matemática, farmácia, retórica e história (WYLER, 2003, p. 65). Paes comenta sobre a falta de coragem que impediu os inconfidentes mineiros de traduzirem as obras francesas que inspiravam sua revolução, já que estas sofriam forte censura por parte do governo (PAES, 1990, p. 13), fato que por si só é bastante ilustrativo da época.

Pode-se dizer que o primeiro grande passo do setor editorial brasileiro foi a vinda do imperador D. João VI, que abriu as portas do país às “nações amigas” e decretou a instalação da Impressão Régia, a primeira tipografia nacional, o que possibilitou a impressão dos primeiros jornais e livros o que, até então, era proibido. Apesar disso, por treze anos após a fundação da tipografia, as publicações ainda sofreram forte censura por parte do governo. Ainda assim, dois anos após sua fundação, a Imprensa Régia publicava sua primeira obra traduzida, o *Ensaio sobre a crítica* de Alexander Pope.

O advento do romantismo no Brasil, ainda na primeira metade do século XVIII, traz consigo a forte influência das produções francesas. Influência essa que se fez sentir não só nos textos produzidos aqui, mas também nas preferências dos tradutores: segundo Paes, o autor mais traduzido da época foi Lamartine. Gonçalves Dias foi um dos poucos que traduziram do alemão, tendo vertido obras de Rosengarten, Herder, Heine e Schiller (PAES, 1990, p.18). No campo da prosa e da ficção a principal característica da época foi a introdução no Brasil, em 1839, do romance-folhetim, romances publicados serialmente nos jornais da época. Independente de quem tenha

trazido a mania, o que importa é que ela tornou-se muito corrente e várias traduções chegaram ao público brasileiro através desse método de publicação. Tem-se como exemplo, *O Conde de Monte-Cristo* e *Os Moicanos de Paris*, de Dumas, *Os Miseráveis*, de Victor Hugo entre outros.

No campo da dramaturgia, como a produção nacional era muito baixa para suprir a demanda de espetáculos, logo percebeu-se que a melhor solução para o problema seria recorrer a traduções, o que foi motivo de lamento, por exemplo, para Machado de Assis (WYLER, 2003, p. 91-100). Paes menciona como algumas das principais traduções de teatro da época *A Dama das Camélias* e *A Cabana do Pai Tomás*, ainda que mais pela celebridade dos seus originais, do que por mérito próprio (PAES, 1990, p. 20).

Lia Wyler aponta que tanto o romance-folhetim quanto as peças de teatro, grandes propulsores da tradução do Brasil, apesar de serem literatura, “prosperaram à margem do livro”, já que aqueles apareciam nos jornais e estas se quer eram publicadas (WYLER, 2003, p. 91). A demanda dos romances era incrivelmente grande e o público era, em sua maior parte, uma aristocracia que se via retratada no que lia. A maior fonte das traduções eram livros franceses, que algumas vezes eram publicados quase simultaneamente aos originais, na França. A autora ainda nota que como o gênero folhетinesco nunca chegou a alcançar um alto prestígio entre críticos e historiadores, também os tradutores dessas obras acabaram depreciados, o que pode explicar a falta de motivação destes em assinar tais trabalhos.

Avançando para a segunda metade do século XIX, momento no qual as chamadas escolas parnasiana e realista exerceram influência maior no Brasil, o romance-folhetim não perde sua força, tendo como um grande colaborador o próprio Machado de Assis. No campo da poesia, é interessante notar que vários escritores do período publicavam volumes em que figuravam quase indiscriminadamente obras de autoria própria e traduções, muitas das vezes de autores distintos. As obras de cunho doutrinador e filosófico tinham grande influência nos pensadores da época, o que dava um peso a mais nas escolhas das obras que deveriam ser traduzidas, ou não. Um exemplo que marcou fortemente a evolução das ideias no Brasil foi a tradução do *Catecismo Positivista* de Augusto Comte (PAES, 1990, p. 22).

Lia Wyler destaca que no período entre 1808 e 1890, ou seja, durante quase todo o século XIX, o número de tipografias no Brasil, e principalmente no Rio de Janeiro,

creceu exponencialmente, bem como o número de livrarias. Não é de se espantar, portanto, que a quantidade de tradutores tenha “centuplicado” (WYLER, 2003, p. 84). A autora também nota que os temas das publicações, traduções ou não, passou a abranger quase todos os campos do saber. Na passagem do século XIX para o XX, a tradução literária feita aqui ainda ficava quase exclusivamente nas mãos de nossos próprios autores consagrados e o aumento da velocidade com que as últimas publicações europeias podiam ser trazidas para cá (graças às melhorias nos meios de transporte) criava e condicionava o gosto pelos best-sellers.

Antes de finalmente passarmos ao século XX, vale a pena mencionar a história da editora Francisco Alves, por ser ela a responsável pela publicação de uma das traduções do *Supernatural Horror in Literature* que examinarei mais adiante. Ela foi criada em 1854 no Brasil, na época ainda com o nome de Livraria Clássica. Rapidamente tornou-se uma das grandes editoras do país, especializando-se em livros didáticos. Em 1897 é adquirida por Francisco Alves, grande empreendedor, conhecido por manter boas relações com os autores com os quais trabalhava, dentre eles Olavo Bilac e Raul Pompéia. Nas mãos de Alves a editora cresceu bastante, expandido seu catálogo, abrindo várias filiais em outros estados e incorporando pequenas livrarias, inclusive da Europa. Em 1917 morre Francisco Alves, deixando a maior parte de seus bens para a Academia Brasileira de Letras. Após trocar algumas vezes de dono a editora acaba nas mãos de Paulo de Azevedo. Permanece até hoje com um catálogo relativamente pequeno no campo da literatura (BRAGANÇA, 2004). Pude encontrar em catálogos online quatro traduções da obra de Lovecraft pela editora, publicadas entre 1982 e 1991, edições estas que, ao que tudo indica, não são mais impressas.

1.2 O século XX

A tradução sofreu uma grande transformação no século XX, tanto no que concerne às práticas, métodos e teorias, quanto em sua posição no mercado editorial como um todo¹. Os seus primeiros anos, no entanto, ainda continuaram na esteira mais morna do século anterior. Wyler nota que, no campo do teatro, a maioria das casas de

¹ Sobre a história do livro, da indústria e do mercado editoriais no Brasil, a referência clássica é a obra de Laurence Hallewell, *O livro no Brasil: sua história* (2005).

espetáculos exibia peças estrangeiras, mas que a qualidade das traduções era deplorável, já que feitas sem nenhum tipo de cuidado, e que não havia nenhum tipo de teorização sobre a prática tradutória de dramaturgia, que já acontecia no país havia quase um século (WYLER, 2003, p. 102). A Primeira Guerra Mundial impediu que as companhias de teatro europeias passassem pelo Brasil – fato bastante frequente – o que acarretou uma procura maior por produtos feitos aqui; mas não necessariamente criações originais, ou seja, recorreu-se às traduções. De fato, para Wyler, o teatro brasileiro se resume até hoje em poucas incursões originais e muitas adaptações da produção estrangeira.

Outra influência da Primeira Guerra Mundial no setor editorial brasileiro foi o impulso que o risco das importações deu a nossa indústria de produção de papel, que até então era deficitária e deixava o país dependente da produção portuguesa, o que tinha como resultado final o alto custo dos livros produzidos aqui. Com o fim da guerra, tudo indicava que a situação voltaria a piorar, mas pequenas associações entre livrarias, gráficas, editoras e papelarias começaram a estabilizar a situação a nosso favor. As leis de direitos autorais no Brasil ganhavam força e em 1922 o país aderiu à Convenção de Berna, que regula esses direitos em âmbito mundial (hoje praticamente todos os países são signatários). Ainda assim, “paráfrases” e “adaptações” de textos estrangeiros ainda eram publicadas aos montes (WYLER, 2003, p. 108).

José Paulo Paes cita algumas importantes iniciativas editoriais do período, que ajudaram o país a consolidar o setor. Segundo o autor, Monteiro Lobato foi um dos principais agentes do processo. Lobato imprimiu por conta própria seu livro de contos *Urupês*, e o sucesso do empreendimento levou-o a fundar em 1919 a Editora Monteiro Lobato, que viria a falir em 1924 devido a uma crise, mas não sem antes publicar várias traduções, na maioria das vezes realizadas por ele mesmo. A partir de 1931, o autor se viu compelido a traduzir como meio de sobrevivência, profissão que exerceria até o fim de sua carreira. Dentre os autores que verteu encontram-se Herman Melville, Ernest Hemingway, Jack London, H. G. Wells e vários outros (PAES, 1990, p. 25). Ainda foi grande entusiasta de adaptações infantis, tendo transformado vários clássicos, como *Alice no País das Maravilhas*, *Robinson Crusóé* e *Dom Quixote* em histórias simples, mas agradáveis para as crianças (WYLER, 2003, p. 119).

Outra grande empreitada editorial da época merecedora de respeito foi a realizada pela José Olympio. Apesar de especializada em autores brasileiros, acabou se rendendo às publicações de traduções, que faziam de fato bastante sucesso. Para realizar tais traduções a editora frequentemente escalava nomes de peso de nossa literatura, como Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, Raquel de Queirós, José Lins do Rego, Rubem Braga, entre outros. Wyler destaca, no entanto, que o problema das traduções do século passado ainda persistia: a maioria dos tradutores conhecia apenas o francês e o inglês, o que fazia com que poucas obras de línguas menos difundidas, como o russo, fossem publicadas, ou ainda que elas fossem traduzidas a partir de versões de outras línguas, mais frequentemente a francesa (WYLER, 2003, p. 113).

Como se pode ver, a década de 30 foi mais decisiva para a consolidação da figura do tradutor no Brasil. O primeiro governo de Vargas foi marcado pela criação de várias leis trabalhistas, cujo objetivo era regularizar e melhorar as condições da classe trabalhadora. O governo também deu grande importância à educação e à alfabetização, o que pressupunha a publicação local de livros didáticos e literários, incentivando a indústria nacional de papel. No mesmo dia em que foi decretado o Estado Novo, em 1937, surgiu também o Serviço de Divulgação e Chefatura de Polícia que deveria coordenar todas as criações de ordem intelectual, tendo em vista o melhor interesse do estado (WYLER, 2003, p. 109).

Na década de 40, ainda durante o governo Vargas, a Segunda Guerra Mundial atravancava novamente a indústria brasileira com as dificuldades de importação de papel, que vinha dos Estados Unidos e Canadá a preços altíssimos (WYLER, 2003, p.115). Findo o conflito, a situação volta a estabilizar e editoras como a Martins organizam mais coleções de obras clássicas dentre as quais figuram várias traduções. Nota-se, no entanto, que apesar do sempre crescente número de tradutores no mercado, estes não percebiam a importância do seu trabalho, que acabava sempre menosprezado e mal pago pelas editoras. Wyler ainda ressalta que, apesar da figura apagada do tradutor, não era raro que algum deles tivesse de pagar o preço por traduzir uma obra considerada como subversiva, como foi o caso de Cecília Meireles e sua versão de *Tom Sawyer*.

Ainda persistia, contudo, um grande problema: a má qualidade das traduções. As editoras não podiam censurar seus tradutores célebres, já que era o nome destes que trazia o prestígio necessário para que as vendagens fossem rentáveis, além de “garantir”

que as traduções não conteriam erros de gramática e ortografia. De acordo com Wyler, um grande crítico das traduções do período foi Mário de Andrade, que não economizava adjetivos para desqualificá-las. O escritor acreditava que um dos grandes motivos para esse descaso era o povo que só se interessava por romances policiais e best-sellers que, no geral, eram traduzidos o mais rápido possível, sem qualquer cuidado. O periódico *A Manhã*, dirigido por Monteiro Lobato, ainda mencionava outra complicação: a baixíssima remuneração dos tradutores, o que desanimava profissionais mais qualificados a desempenhar a função (WYLER, 2003, p. 123).

Um grande responsável pelo crescimento do prestígio das traduções no Brasil foi o escritor gaúcho Érico Veríssimo. De acordo com Paes, o autor traduziu por vontade própria o romance *Point Counter Point* de Aldous Huxley e convenceu a Editora Globo a publicá-lo. Mais tarde tornou-se empregado da mesma editora, na qual sua função era escolher quais obras deveriam ser traduzidas e por quem, e em seguida fiscalizar essas traduções para garantir sua qualidade. Foi sob seu comando que surgiu a coleção Nobel, a “melhor série de ficção estrangeira até hoje editada no Brasil”, segundo Paes (1990, p.27). A coleção contou com livros de Thomas Mann, Virginia Woolf, James Joyce e vários outros. Outra coleção, a Biblioteca dos Séculos, trazia obras menos recentes como clássicos da literatura grega, Dickens, Fieldings e Verlaine. Wyler chama o período (de 1942 a 1947) de “Idade de Ouro da tradução” no Brasil, já que Veríssimo tinha uma equipe de tradutores remunerados e competentes ao seu dispor, a qual realizava as traduções demandadas sem prazo estipulado e os resultados ainda eram submetidos a várias revisões que asseguravam uma qualidade excepcional (WYLER, 2003, p. 129).

É muito importante notar que durante esse período o país passava por uma importante mudança no que concerne ao foco de nossas aspirações culturais. Historicamente influenciado pela França, tanto no campo artístico, quanto nos hábitos e preferências, o Brasil voltava-se agora para a nova e maior grande potência mundial: os Estados Unidos. A reflexão óbvia no campo da tradução é o gradual aumento de traduções de livros originalmente escritos em inglês e a consequente diminuição de traduções do francês. Ainda que fosse de se esperar que traduções de outras línguas também diminuíssem, esse não foi exatamente o caso, já que a emergência de uma disciplina voltada para os estudos das traduções, fortemente influenciada por estudos sociológicos, e uma inescapável globalização, fizeram com que nossa cultura se

tornasse mais receptiva a outras que não a inglesa e francesa, processo ainda em curso atualmente.

A década de 50 também se mostrou bastante dificultosa para o setor editorial brasileiro, mas isso não impediu o grande aumento no número de profissionais dedicados à tradução. As adversidades incluíram criação e aumento excessivo das taxas de importação, fechamento de mais de uma centena de editoras, aumento nos custos de impressão e influência de traduções portuguesas. Ainda assim, as editoras que sobraram tornaram-se mais fortes, associando-se a empresas estrangeiras ou sendo por elas compradas. Cada vez mais as traduções saíam das mãos de autores consagrados e paravam nas mãos de profissionais especializados e “o grande volume de traduções da[va] consistência à vida industrial do país e, além da receptividade psicológica aos livros brasileiros, assegura[va] a consolidação do *ofício de traduzir desvinculado do de poetar*” (WYLER, 2003, p. 133-4, grifo meu).

Essa década e a seguinte viram o lançamento de grandes coleções e enciclopédias, como a *Delta Larousse* e a *Barsa*. Essas coleções faziam bastante sucesso no mercado e ainda mobilizavam centenas de pessoas em sua elaboração. A *Enciclopédia Mirador Internacional* da Encyclopædia Britannica, por exemplo, foi editada por Antônio Houaiss e contou com a ajuda de mais de setecentos colaboradores, todos devidamente mencionados com nome e ocupação. Dentre eles: Ivo Barroso, Paulo Rónai, grande figura nacional no campo da tradução, Helena Godoy Brito, Anatol Rosenfeld, entre outros (WYLER, 2003, p. 136). Aliás, Wyler ressalta a importância das traduções técnicas no país. Segundo ela, o programa de metas do presidente Juscelino Kubitschek previa uma intensa urbanização e industrialização, que para ser realizada demandava um conhecimento técnico bastante avançado. Surge aí a figura do tradutor, responsável por tornar esse conhecimento acessível ao brasileiro.

Além disso, o número de universidades e, conseqüentemente, o de formandos tornava-se cada vez maior ano a ano. Wyler registra que em 1950 o Brasil possuía em torno de 44 mil alunos de graduação, número que passou a 1,5 milhão em 1975, mais alguns milhares de pós-graduandos. De fato, a quantidade de obras que foram traduzidas aumentou consideravelmente, sendo contabilizadas em mais de 40 mil no período entre 1956 e 1980, muito disso reflexo do investimento pesado dos Estados Unidos em nosso setor editorial a partir de 1960. Esse investimento, que muitas vezes cobria todos os

custos de produção de um livro traduzido, não se destinava somente a obras literárias, mas a uma gama bastante abrangente de campos do conhecimento. Outros países também realizaram investimentos desse tipo no Brasil, mas nenhum em tão larga escala (WYLER, 2003, p. 138-9).

A enorme demanda de traduções trouxe outra consequência positiva: a criação dos primeiros cursos de bacharelado em tradução na década de 60, a maioria deles em São Paulo e no Rio de Janeiro. O curso de tradução da PUC-RJ teve o mérito de, em conjunto com a Abrates (Associação Brasileira de Tradutores e Intérpretes), fundada e dirigida por Paulo Rónai, R. Magalhães Júnior e Antônio Houaiss, realizar, em 1975, o Primeiro Encontro Nacional de Tradutores, que durou três dias e obteve grande público. Os objetivos principais do encontro foram: congregar o maior número de representantes da classe; e discutir os problemas e as dificuldades do tradutor no mercado editorial brasileiro, bem como do ensino da tradução em centros especializados, sempre tendo em vista possíveis soluções. Uma das conquistas do Encontro foi “o reconhecimento e enquadramento da tradução como atividade de nível superior em 5 de janeiro de 1979 (Decreto 82.990)” (WYLER, 2003, p. 140-6).

A década de 70 viu o primeiro pedido de regulamentação da tradução como profissão. O pedido foi encaminhado ao Ministério do Trabalho em 1976 pela Abrates e tinha o apoio de várias outras instituições, mas foi indeferido em 1980, sob estranhas circunstâncias, como o sumiço de vários documentos que fundamentavam o pedido (WYLER, 2003, p. 149). A situação continua dessa forma, e o único cargo reconhecido pelo governo ainda é o de tradutor juramentado, que é suprido via concurso público, concurso este que se realizou no estado do Paraná em 2011, 23 anos após sua última edição e abriu vagas para tradutores das seguintes línguas: Japonês, Ucraniano, Polonês, Mandarim, Árabe, Russo, Espanhol, Inglês, Francês, Alemão, Italiano e Grego Moderno².

O objetivo deste capítulo, como ficou claro, foi fazer uma concisa retomada da história da tradução no Brasil. Essa retomada tem em vista deixar clara a situação do tradutor e das publicações de tradução no país que, em alguns sentidos melhorou

² Informação disponível no edital online do Concurso, no site do Núcleo de Concursos da UFPR.

bastante, e em outros continua estagnada, principalmente no que diz respeito ao reconhecimento da profissão, tanto no âmbito burocrático, legal, quanto no do imaginário popular, das conversas cotidianas. A intenção foi, principalmente, deixar clara a carga que a profissão de tradutor carregava no período da publicação da primeira tradução do *Supernatural Horror In Literature* em 1987, para que se tenha em mente o contexto em que ela foi escrita e quais implicações isto traz para a tradução em si, conclusões às quais chegarei mais tarde. Como ficará claro mais além, minha apreciação é de caráter mais exploratório que experimental. Esse caráter exploratório justifica inclusive o *corpus* bastante limitado usado: apenas duas traduções. No capítulo III eu me deterei sobre as ideias de Gideon Toury e Mona Baker sobre os Estudos da Tradução e o uso desse tipo de *corpus* reduzido, que, na verdade, acaba se mostrando não tão pequeno assim. Por enquanto, sigamos para o capítulo II, no qual faço uma apresentação de H.P. Lovecraft, sua vida e suas obras, dando especial destaque ao *Supernatural Horror in Literature*³.

³ A partir de agora me referirei ao *Supernatural Horror in Literature* pelas suas iniciais, SHL.

CAPÍTULO II

O CAVALHEIRO DE PROVIDENCE⁴

Este capítulo destina-se à apresentação do autor H.P. Lovecraft: os fatos mais relevantes de sua biografia, suas principais obras, seu lugar na tradição literária norte-americana e sua posição atual segundo a crítica. Destina-se também à apresentação do SHL, principal objeto de estudo desta monografia. A intenção é comentar um pouco sobre os temas de que o livro trata, qual foi o contexto de sua produção, suas motivações e seu papel dentro da produção do autor. As principais fontes para o capítulo são os livros *The Annotated Supernatural Horror in Literature* (2000), *The Annotated H.P. Lovecraft* (1997), ambos organizados por Sunand Tryambak Joshi, um dos maiores estudiosos do autor, e alguns sites da internet. Outras fontes relevantes são citadas ao longo do capítulo.

Como fica claro, este capítulo, assim como o anterior, tem um caráter muito mais expositivo do que, necessariamente, de aprofundamento teórico. Em meu entendimento, ele se faz necessário por dois motivos: primeiro, obviamente, por tratar-se da apresentação mais do que necessária do objeto principal do trabalho; e segundo porque me parece que o autor goza de um relativo grau de desconhecimento entre o público brasileiro, apesar da incorporação frequente de elementos de suas histórias, principalmente do conto *The Call of Cthulhu*, na cultura pop, o que justifica uma exposição um pouco mais alongada. Esses aspectos também são abordados neste capítulo.

2.1 Entre o amador e o profissional

Howard Philips Lovecraft nasceu em agosto de 1890 na cidade de Providence, capital do estado de Rhode Island, na região nordeste dos Estados Unidos. Filho de Sarah Susan Phillips Lovecraft e Winfield Scott Lovecraft, quase não conviveu com o pai, que sofreu uma crise nervosa quando ele tinha apenas 3 anos, passando os próximos 5 anos em uma cama de hospital, até que finalmente morreu de sífilis, doença para a qual não havia tratamento no época. Após a morte do pai, Lovecraft passou a ser criado

⁴ *The Life of a Gentleman from Providence* é o título de uma biografia de Lovecraft, escrita por S.T. Joshi, à qual, na verdade, não tive acesso.

pela mãe, pelas duas tias e pelo avô, Whipple Van Buren Phillips, que mais tarde encorajaria o interesse do garoto por literatura clássica e gótica. A morte do avô, em 1904, como ele mesmo confessaria anos mais tarde, foi uma trauma muito maior do que a do próprio pai, assim como a perda da casa em que nascera, devido a dificuldades financeiras decorrentes também da morte de Whipple. Nesse período Lovecraft considerou suicidar-se, mas sua curiosidade e ânsia de aprendizado impediram-no de levar a ideia a cabo.

Desde pequeno Lovecraft demonstrava um intelecto superior à média, sendo notável seu interesse bastante prematuro por várias áreas do conhecimento como literatura, química e astronomia. Diz-se que ele já era capaz de ler aos quatro anos de idade, escrever aos seis e que aos sete anos já aprendia latim. Dentre os vários interesses que cultivou, ainda durante a infância e começo da adolescência, pode-se mencionar “the *Arabian Nights*, then classical antiquity, then eighteenth century poetry, then Poe” (JOSHI, 1997, p. 3), sendo que praticamente todos esses temas apareceriam mais tarde em seus contos, ensaios, cartas, etc.

Apesar da imagem de excêntrico e misantropo que a maioria das pessoas tem do autor, ele teve vários amigos durante toda sua vida, ainda que se comunicasse com eles quase exclusivamente por meio de cartas. O período em que estudou na Hope Street High School pode ser considerado bastante normal, já que frequentemente passava tempo com seus amigos e chegou até a se dedicar por algum tempo à música. Nessa época Lovecraft ainda escreveu pequenas revistas científicas sobre astronomia e outros temas, que ele distribuía para família e amigos. Entre 1906 e 1908 ele escreveu colunas, também de astronomia, para os periódicos *Pawtuxet Valley Gleaner* e *Providence Tribune*. Seus primeiros esforços no campo da ficção também datam desta época, mas ele nunca teve a intenção de publicá-los.

A saúde fraca sempre foi um problema na vida do escritor, tanto que ele nunca pode ingressar no exército, mesmo tendo se alistado duas vezes. Além disso, crises nervosas em 1905, 1906 e 1908 impediram que ele terminasse a escola e acabaram com qualquer possibilidade de ingresso na universidade. Os cinco anos seguintes foram um período obscuro para Lovecraft e nessa época ele destruiu quase toda a sua produção ficcional, com exceção dos contos “The Beast in the Cave” e “The Alchemist”. A herança da família ia se esgotando e a relação com a mãe, que começara a apresentar

problemas mentais após a morte do pai, começava a se tornar tensa. Sem conseguir encontrar um emprego fixo, o autor viveria pelo resto da vida dos pequenos rendimentos provindos de suas publicações, revisões de textos alheios e da prática de *ghost writing*.

Em 1913 Lovecraft se engaja em uma troca de críticas e insultos com Fred Jackson que o ajuda a se recuperar da depressão que o assolava desde que abandonara a escola. Jackson era um colaborador assíduo da *Argosy*, uma revista barata que circulava no período e abria espaço para escritores publicarem obras de ficção. Lovecraft, apesar de versado na alta literatura grega, romana e inglesa, era leitor da *Argosy* e outras revistas pequenas e se indignou com a prosa barata de Jackson, o que o levou a atacá-lo. As respostas de Lovecraft – quase sempre publicadas em forma de dísticos rimados – chamaram a atenção de Edward F. Daas, editor da United Amateur Press Association (UAPA), que o convidou a se juntar a sua equipe (JOSHI, 1997, p. 6).

Ainda de acordo com Joshi, o movimento de jornalismo amador do começo do século foi muito importante nos Estados Unidos e é difícil para nós, décadas mais tarde, entendermos bem qual era o seu papel na sociedade da época. O esforço é necessário, no entanto, se se pretende entender a decisiva influência que este teve na produção de Lovecraft. Existiam dois grupos, a já mencionada UAPA – do qual Lovecraft eventualmente se tornaria diretor – e a National Amateur Press Association (NAPA). Ambos tinham um corpo de colaboradores bastante reduzido (não mais do que 250 membros, segundo Joshi), mas suas ações podiam ser vistas em todo o país. Esses grupos publicavam pequenas revistas, com variados graus de sofisticação, que divulgavam o trabalho de escritores. Esses escritores eram, em sua maioria, amadores, mas acontecia de autores já com algum nome escreverem apenas por exercício, sem interesse monetário (JOSHI, 1997, p. 6-7).

Devido a seu intelecto superior, Lovecraft rapidamente ficou conhecido no meio do jornalismo amador, o que o ajudou a se integrar à sociedade da qual sempre vivera distanciado. Entre 1915 e 1923, Lovecraft publicou treze edições do seu próprio jornal, *The Conservative* – cujo nome é, em certo sentido, bastante ilustrativo do posicionamento do autor em relação a aspectos literários, como seu declarado gosto pela estética do século XVIII – além de contribuir extensamente em várias outras publicações. Além disso, conheceu durante o período várias pessoas que se tornariam

seus amigos por toda a sua vida, e outras que o ajudariam a moldar suas visões de mundo, ainda bastante cruas. Em 1917, ele publica os dois contos que haviam restado do seu período de reclusão, e a repercussão causada por eles anima o escritor a voltar a produzir ficção em prosa – a maior parte de seus escritos até então consistia em ensaios e poemas em estilo clássico. No mesmo ano saem “The Tomb” e “Dagon” e os três anos subsequentes veem um aumento gradual na produção de contos.

Em 1921 um amigo de Lovecraft chamado George Julian Houtain resolve criar uma revista de humor chamada *Home Brew* e convida o escritor a escrever um conto dividido em seis partes para uma seção intitulada “Grewsome Tales”, com a condição de que a história não fosse “too morbid”. Lovecraft aceita o convite e publica na revista o conto “Herbert West – Reanimator”, hoje considerado uma das produções mais fracas do autor, apesar de ter sido descrita por ele como uma paródia. Em 1922, Lovecraft escreve para a mesma revista o conto “The Lurking Fear”, de teor bem menos paródico, mas também não muito aclamado pela crítica.

Pouco antes de começar “Herbert West – Reanimator”, ainda em 1921, Lovecraft recebe outro grande golpe que o abalaria profundamente: a morte de mãe no mesmo hospital em que falecera o pai. Lovecraft demora algumas semanas para se recuperar do incidente. Alguns meses depois, no entanto, resolve participar de uma espécie de convenção de jornalistas amadores, na qual conhece a judia russa Sonia Greene (que, na verdade, se chamava Haft Shafirkin), com quem se casaria pouco mais tarde. O casamento foi feito às pressas sem que nenhuma das tias de Lovecraft ficasse sabendo da cerimônia, muito provavelmente porque o autor receava a reação delas ao saberem da origem e da ocupação da esposa. De fato as tias não aprovaram a união e pouco tempo depois, ainda em 1924, Lovecraft passou a morar com a esposa em Nova York, onde ela tinha uma loja de chapéus.

Em 1923 é fundada a revista *Weird Tales*, que teria um papel importantíssimo na vida de Lovecraft, sendo a única revista para a qual ele enviou escritos até o fim da vida. Vários escritores vieram a contribuir com a *Weird Tales*, entre eles Tennessee Williams, Ray Bradbury e Robert E. Howard, criador do personagem *Conan* e grande correspondente de Lovecraft. A princípio Lovecraft relutou em submeter suas histórias ao periódico, mas cedeu após forte campanha por parte de seus amigos e principalmente sua esposa. De uma só vez ele enviou cinco contos para o editor da revista, Edward

Baird, que aceitou e publicou todos eles. Nesse período Lovecraft escreve o conto “The Rats in the Walls” para o mercado “pulp”, mas, como Joshi ressalta, isso não quer dizer que ele tenha inserido em sua história, ou em qualquer outra das que publicaria no futuro, elementos que tivessem o mero objetivo de agradar ao público. Em cunho anedótico, frequentemente acontecia de uma história ser recusada pelo editor da revista, sendo aceita mais tarde após uma suposta revisão operada por Lovecraft. Naturalmente, nenhuma alteração era feita.

Após quase um ano e meio de prosperidade o casamento com Sonia Greene começava a despencar. Por motivos profissionais ela teve de se mudar para Boston e depois Cleveland e o espírito provinciano de Lovecraft não suportou mais viver na agitação de Nova York. Contribuiu também para o desgosto que o escritor sentia pela cidade o seu racismo – que ele expunha mais deliberadamente em suas cartas e veladamente em seus contos – que o fazia ver nos milhares de imigrantes que chegavam a todo momento uma praga que assolava o desenvolvimento da nação. Greene ainda teve alguns problemas de saúde e passou vários meses em sanatórios, o que limitava ainda mais seu contato com o marido. Por fim, no início de 1926, Lovecraft recebe um convite de suas tias para voltar a Providence, convite que aceita prontamente. Em seus planos de retorno, não havia lugar para Sonia e o divórcio foi oficializado em 1929.

A volta de Lovecraft para sua cidade natal marcou o início do período mais criativo na vida do autor. Em menos de dois anos ele escreveu “The Dream Quest of Unknown Kaddath”, “The Colour Out of Space”, “The Case of Charles Dexter Ward” e “The Call of Cthulhu”, sendo que este último funda o que mais tarde seria chamado pelos admiradores de “Cthulhu’s Mythos” ou Mito de Cthulhu. Em 1927 ele finaliza o SHL, que havia começado dois anos antes a pedido de um amigo. O conto “The Call of Cthulhu”, publicado em 1927 na *Weird Tales*, mesmo na época foi um dos maiores sucessos do escritor e é notável que tenha rendido a Lovecraft a soma de 165 dólares (o equivalente hoje a aproximadamente dois mil dólares), quantia que ainda não era o suficiente para aplacar todos os problemas financeiros pelos quais passava.

Nos anos subsequentes ele ainda publicaria os contos “The Dunwich Horror”, “The Whisperer in Darkness” e “At the Mountains of Madness”, sendo que este último também contribuiu fortemente para o fortalecimento da imagem do panteão de criaturas quase divinas reunidas sob o Mito de Cthulhu. Foi nesse período que o escritor

desenvolveu o hábito de viajar. Ele percorria várias cidades, principalmente da costa leste, nas quais procurava eventos de literatura além de antiquários e outros locais que pudessem satisfazer seus interesses em arquitetura, história antiga e as já mencionadas química e astronomia. Persistia também seu hábito antigo de trocar cartas com praticamente todos os amigos que fizera durante a vida, além de outros escritores que praticavam a literatura de horror e ficção científica. Estima-se que Lovecraft tenha escrito mais de 100 mil cartas, sendo que a maioria delas era bastante extensa, contendo várias páginas que versavam sobre variados assuntos. A Arkham House publicou, nos anos 60 e 70, cinco volumes intitulados *Selected Letters*, contendo grande quantidade de cartas de Lovecraft. Na época a publicação ajudou a aumentar o interesse de críticos e biógrafos pela obra do autor, que, segundo Joshi, estava morno desde o fim dos anos 40.

Fora isso, os últimos anos de sua vida não tiveram eventos de maior repercussão. Ele vivia com certo conforto, proporcionado pelos modestos rendimentos que suas publicações lhe asseguravam. Sua dieta extremamente pobre – ele se alimentava apenas duas vezes ao dia e quase que exclusivamente de sorvete e comidas enlatadas – o levou a contrair câncer de intestino, que ele se recusava a tratar, atribuindo pouca importância às fortes dores que sentia. Somente em 10 de março de 1937 ele daria entrada no Hospital Jane Brown Memorial, mas infelizmente o câncer já tinha se alastrado. Apenas cinco dias depois morria Lovecraft justamente no momento em que, segundo S. T. Joshi, ele estava no topo de sua criatividade e prestes a alcançar um maior reconhecimento, para além do mundo amador.

Lovecraft morreu sem deixar herdeiros e com uma enorme produção espalhada por dezenas de revistas amadoras. Provavelmente teria permanecido no anonimato não fosse pela iniciativa de dois amigos, parceiros de jornalismo amador. August Derleth e Donald Wandrei fundaram em 1939 a editora Arkham House, especialmente devotada à publicação da obra de Lovecraft – mais tarde a editora passaria a publicar outros autores do gênero, como Lord Dunsany e Algernon Blackwood. O primeiro volume publicado pela editora foi *The Outsider and Others* e reunia vários contos do autor. Vários outros volumes seguiram e a Arkham House, que existe até hoje, é uma das grandes responsáveis pela enorme popularização pela qual o autor passou nas décadas subsequentes a sua morte. Hoje a obra de Lovecraft é tema de várias discussões a respeito não somente de seus contos e do panteão de criaturas imaginadas por ele, mas também de suas posições filosóficas e políticas e sua influência na literatura e na cultura

norte-americana de um modo geral. Muitos o consideram apenas uma cópia, ou paródia de Poe e criticam a falta de ação e o excesso de descrições em suas histórias, mas Lovecraft sobrevive a isso e é clara sua grande influência em autores como Stephen King e Neil Gaiman. Referências a suas obras podem ser encontradas na música, em jogos, videogames, pinturas, filmes, séries de televisão, etc.⁵

No Brasil, segundo um levantamento feito por Joshi, publicado em 1981, a primeira publicação em livro de Lovecraft ocorreu em 1966 (a primeira publicação em Portugal veio 8 anos antes). Trata-se do volume *O que sussurrava nas trevas*, contendo os contos “The Call of Cthulhu”, “A Whisperer in the Darkness” e “The Colour Out of Space”, nesta ordem, todos traduzidos por George Gurjan, pela GRD, editora brasileira criada nos anos 50, especializada em ficção científica (CHRISTOFOLETTI, 2010). Seguiram-se publicações de contos seus em antologias, mas pelo que pude descobrir, a próxima edição devotada exclusivamente à obra de Lovecraft ocorreria apenas nos anos 80, pela própria Francisco Alves. Além disso, há registro de que traduções de dois contos de Lovecraft (“Cool Air” e “The Outsider”, em 1948 e 1949, respectivamente) foram publicados na X-9, revista de grande circulação no Brasil, principalmente nos anos 50. Especula-se ainda que o conto “The Rats in the Walls” tenha aparecido em uma edição da antologia *Os mais belos contos terroríficos dos mais famosos autores*, da editora Vecchi, já em 1945. Nos anos 90 cresce o número de publicações envolvendo Lovecraft, mas ainda em números modestos. A editora Hedra e a Iluminuras vem publicando nos últimos dois anos várias obras do autor, o que provavelmente foi motivado pela entrada de suas obras no domínio público.

2.2 Um discípulo de Poe

Certamente uma das maiores influências de Lovecraft foi Edgar Allan Poe. Joshi comenta que “Lovecraft referred to Poe as his ‘God of Fiction’ (*Selected Letters*, I, 20); he had first read him at the age of eight”. (JOSHI, 1997, p. 26, nota de rodapé 3). A nota de rodapé citada acima pertence ao conto “The Rats in the Walls”, e ela ainda esclarece que o sobrenome do protagonista do conto, “de la Poer”, é uma referência a uma

⁵ As músicas *The Call of Ktulu* e *The Thing That Should Not Be*, da banda Metallica, a série de televisão *Supernatural* (2005), a adaptação para filme do conto *The Call of Cthulhu* (2005), e o jogo de RPG *Call of Cthulhu* (1981) são alguns exemplos.

possível origem do sobrenome do próprio Poe, traçada por Sarah Helen Whitman, sua noiva por um breve período. Isso mostra que Poe influenciou não somente o gosto de Lovecraft pelo sobrenatural, mas também serviu de inspiração temática para suas histórias. Além disso, alguns dos primeiros trabalhos de ficção escritos por Lovecraft lembram bastante as histórias policiais de Poe.

No entanto, a produção mais madura do autor, principalmente aquela escrita após sua volta para Providence no ano de 1926, exibiria traços novos, principalmente em relação a sua concepção do sobrenatural. A frase célebre que abre o SHL explica bastante do direcionamento de Lovecraft:

The oldest and strongest emotion of mankind is fear, and the oldest and strongest kind of fear is fear of the unknown. (2000, p. 21)

Assim como Poe afirmava, no “Philosophy of Composition” (1846), que uma obra deveria ser montada com vistas a criar um determinado efeito poético e que todas as técnicas empregadas, todas as peças deveriam contribuir para esse efeito, Lovecraft acreditava que o verdadeiro conto de horror deveria transmitir uma determinada emoção ao leitor e essa emoção ele chamava de “horror cósmico”. O atributo “cósmico”, como pode se imaginar, vinha justamente dos estudos de Lovecraft no campo da astronomia e astrofísica. O que ele queria demonstrar em seus contos, era a insignificância do ser humano frente ao tamanho infinito do cosmos e a sua total incapacidade de fazer qualquer coisa para se defender dos habitantes mais antigos do universo – habitantes estes que, na verdade, também são totalmente indiferentes a nós. Nas palavras de Joshi, “the suggestion of vast gulfs of space and time and the consequent triviality of the human race”⁶ (LOVECRAFT, 2000, p. 13)

Para entender melhor a “filosofia” que orientava as histórias de Lovecraft, o Mito de Cthulhu pode ser de grande ajuda. Esse termo não foi inventado por Lovecraft, mas sim por August Derleth e surgiu a partir da leitura de admiradores do autor que identificaram alguns elementos recorrentes em suas histórias. Esses elementos pareciam interligar as histórias, de forma que uma impressão surgia de que todas elas estavam conectadas. Um dos principais elementos é o famoso *Necronomicon*, um livro que na verdade nunca foi escrito por Lovecraft, mas cujos trechos são citados em vários de seus contos. O *Necronomicon* teria sido escrito por Abdul Alhazred, um poeta árabe e louco

⁶ “A sugestão de vastos golfos de espaço e tempo e a consequente trivialidade da raça humana”. Todas as traduções são minhas exceto quanto indicado.

– esse nome é, na verdade, um pseudônimo adotado por Lovecraft ainda em sua infância, derivado da leitura de *As Mil e Uma Noites*. O livro supostamente contém vários tipos de encantamentos capazes de invocar terríveis criaturas. Outros elementos recorrentes em várias das histórias são a cidade de Arkham e a Miskatonic University, localizada na mesma cidade.

Mas certamente a invenção de Lovecraft que mais chama atenção em seus contos e a mais conhecida entre leitores e não-leitores de sua obra são os “Old Ones”, seres gigantescos quase tão antigos quanto o próprio universo que vivem adormecidos e escondidos, esperando o momento de acordar. O mais “famoso” desses seres é o próprio Cthulhu, um monstro com uma cabeça que lembra a de um polvo e asas como as de um dragão. No conto “The Call of Cthulhu”, diferentes tribos espalhadas pelo planeta adoram o monstro alado repetindo a fórmula “Ph’nglui mglw’nafh Cthulhu R’lyeh wgah’nagl fhtagn.” A pronúncia de tais palavras se mantém uma incógnita até hoje, mas Lovecraft deixou claro, tanto nos contos quanto em cartas a amigos que elas não foram criadas por humanos e, portanto, não podem ser pronunciadas corretamente por eles.

Outra coisa que Lovecraft deixa bastante claro, e que é fundamental para compreender sua “filosofia”, é o fato de que estes gigantes (o próprio Cthulhu, Yog-Sothoth, Azethoth entre outros) não são deuses. Eles têm poderes semelhantes aos de um deus e são adorados pelos humanos como tal, mas isso decorre da ignorância e da incompreensão do homem. As leituras de ciência e filosofia antiga levaram Lovecraft a adotar, de acordo com Joshi, uma filosofia chamada “mechanistic materialism”, segundo a qual não há um deus único responsável pela criação do universo. Este é visto, no fim das contas, como uma máquina que funciona sem ajuda externa (JOSHI, 1997, pp. 11-12). Essa visão é ainda reforçada pelas descobertas de Einstein, que indicam que matéria e energia são a mesma coisa, ou seja, que uma pode se transformar na outra, o que, segundo Lovecraft, invalida o conceito de alma (ou espírito). Para entender melhor, cito, junto com Joshi, um trecho de uma das cartas do autor:

The truth is, that the discovery of matter's identity with energy – and of its consequent lack of vital intrinsic difference from empty space – is an absolute coup de grace to the primitive and irresponsible myth of "spirit". For matter, it appears, really is exactly what "spirit" was always supposed to be. Thus it is proved that wandering energy always has a detectable form – that if it doesn't take the form of waves or electron-streams, it becomes matter itself; and that the

absence of any other detectable energy-form indicates not the presence of spirit, but the absence of anything whatever. (SL 2.266-67)⁷

Com efeito, Lovecraft nunca seguiu qualquer religião durante a vida e também nunca tentou fundar qualquer tipo de culto ou grupo que professasse qualquer das ideias de seus contos. É notável, no entanto, que ele encorajasse companheiros escritores a usar as figuras criadas por ele em suas histórias. O *Necronomicon*, por exemplo, aparece em várias histórias de horror desde então e Derleth, um dos fundadores da Arkham House, é um dos grandes responsáveis pela propagação e ampliação do Mito de Cthulhu, tendo ele mesmo criado outros “Old Ones”. Lovecraft também conservava a ideia de que, mesmo escrevendo contos fantásticos, as leis e descobertas da ciência – química, física e biologia –, não deveriam ser contrariadas, a não ser no momento crucial em que o elemento fantástico é revelado. Ele considerava que a ficção fantástica deveria complementar o conhecimento científico, e não desautorizá-lo. Daí sua recusa em usar figuras tradicionais da ficção gótica, como o vampiro e o lobisomem, já que estes são por demais inverossímeis.

Um dos principais reflexos da orientação de Lovecraft é que suas histórias apesar de, em sua maioria, narradas em primeira pessoa, dificilmente evidenciam uma preocupação com emoções ou trivialidades da vida humana. Dificilmente vemos demonstrações de amor, amizade ou compaixão. Tudo gira em torno do grande momento em que a “cosmicidade”, ou seja, a insignificância do ser humano perante o tamanho do cosmos é descrita. Isso faz com vários dos contos girem em torno de pesquisas e relatos sobre coisas bastante antigas. “The Rats in the Walls”, por exemplo, começa com uma extensa descrição da história da mansão do protagonista: como ela pertenceu a seus familiares mais antigos, como ela ficou por um bom tempo nas mãos do governo e como foi recuperada, quais foram os terríveis acontecimentos que fizeram com que adquirisse a fama de mal assombrada entre os moradores da vila, além de uma minuciosa exposição dos detalhes arquitetônicos da mansão antes e depois da reforma empreendida pelo protagonista. Tudo isso com uma grande riqueza de adjetivos – que ainda hoje podem se mostrar de difícil compreensão mesmo para leitores anglófonos –

⁷ “A verdade é que a descoberta da identidade entre matéria e energia – e da sua consequente falta de diferença intrínseca com o espaço vazio – é o golpe final no primitivo e irresponsável mito do “espírito”. Pois a matéria, assim parece, é de fato exatamente o que o “espírito” deveria ser. Assim fica provado que a energia ambulante sempre tem uma forma detectável – que se ela não toma a forma de ondas de fluxos de elétrons, se transforma na própria matéria; e que a falta de qualquer outra forma detectável de energia indica não a presença do espírito, mas a ausência de qualquer coisa.”

em um estilo rebuscado, às vezes descrito como barroco e que pode ser explicado pela manifesta admiração que Lovecraft devotava à prosa do século XVIII, para ele o melhor de todos.

Além disso, essa cosmicidade frequentemente leva o protagonista e as outras personagens que presenciam a revelação a um terrível estado de medo, que na maior parte das vezes a(s) leva à loucura, ao desespero e às vezes ao suicídio. Ainda em “The Rats in the Walls”, por exemplo, o protagonista, após descobrir uma passagem secreta debaixo de um altar no porão de sua casa, depara com uma espécie de terrível catacumba, assim descrita:

It was a twilit grotto of enormous height, stretching away farther than any eye could see; a subterranean world of limitless mystery and horrible suggestion. There were buildings and other architectural remains -- in one terrified glance I saw a weird pattern of tumuli, a savage circle of monoliths, a low-domed Roman ruin, a sprawling Saxon pile, and an early English edifice of wood -- but all these were dwarfed by the ghoulish spectacle presented by the general surface of the ground. For yards about the steps extended an insane tangle of human bones, or bones at least as human as those on the steps. (LOVECRAFT, 1997, p. 49)

Como pode ser observado no trecho acima, estão presentes as descrições arquitetônicas que remontam a épocas antigas, a vastidão do espaço com vistas a diminuir o tamanho do ser humano, além dos elementos terríveis, como “world of limitless mystery and horrible suggestion”, o “ghoulish spectacle presented by the general of the surface”, e “tangle of human bones”. Após presenciar a terrível cena, o protagonista desmaia murmurando palavras estranhas em vários idiomas enquanto é atacado por seu gato, Nigger-Man. Quando acorda, já está preso em um quarto de uma casa em Hanwell – em correspondência, segundo Joshi, com um sanatório real – de onde escreve a narrativa que acabamos de ler, louco e com medo.

Também podemos citar “The Call of Cthulhu”, que é apresentado como uma história encontrada entre os papéis de um já falecido Francis Thurston. Nesses papéis, é contado como o protagonista fica sabendo sobre o Culto de Cthulhu, através de anotações deixadas por seu tio avô, e, após investigar um pouco mais por conta própria, fica conhecendo a história de Gustaf Johansen, marinheiro que de fato se deparou com próprio Cthulhu. O trecho da descoberta é um pouco longo, mas muito potente imageticamente:

Poor Johansen's handwriting almost gave out when he wrote of this. Of the six men who never reached the ship, he thinks two perished of pure fright in that accursed instant. The Thing cannot be described - there is no language for such abysses of shrieking and immemorial lunacy, such eldritch contradictions of all matter, force, and cosmic order. A mountain walked or stumbled. God! What wonder that across the earth a great architect went mad, and poor Wilcox raved with fever in that telepathic instant? The Thing of the idols, the green, sticky spawn of the stars, had awaked to claim his own. The stars were right again, and what an age-old cult had failed to do by designs, a band of innocent sailors had done by accident. After vigintillions of years great Cthulhu was loose again, and ravening for delight.⁸

No que se segue, descobrimos que Johansen sobrevive por pouco e fica totalmente louco, vivendo apenas por mais algumas semanas, tempo suficiente para escrever o relato acima. Além disso, Thurston nos conta que o monstro voltou para as profundezas do mar, pois, do contrário, o mundo inteiro estaria “mergulhado no pavor e na loucura” (LOVECRAFT, 2010, p. 138) e menciona várias vezes o imenso terror que sente ao pensar em tudo o que descobriu. Esse terror cósmico ele sentirá pelo resto de sua vida.

Por fim, é digno de menção ainda o conto “The Dunwich Horror”, um dos que mais contém informações sobre a Miskatonic University e a cidade de Arkham. Esse conto, escrito em 1928, é, para Joshi, o único da fase mais madura de Lovecraft em que ele foge a alguns dos preceitos que tão estritamente norteiam todas as suas outras produções. Neste conto temos a descrição do terrível evento acontecido em 1928 na vila de Dunwich, localizada a alguns quilômetros de Arkham: um dos “Old Ones”, Yog-Sothoth, escapa de sua prisão graças à ação de seus agentes (a família Whatelay, da qual o membro mais novo, Wilbur Whatelay, é o resultado da união entre uma humana e um monstro, provável influência do romance *The Great God Pan*, de Arthur Machen), com a ajuda de uma cópia do *Necronomicon*. O monstro é, ao fim do conto, reaprisionado pelo bibliotecário Dr. Armitage, após o pronunciamento de certos encantamentos, mas o que realmente vai contra a filosofia de Lovecraft é a representação de um “good-versus-evil scenario with humans as the self-evident ‘heroes’ and extraterrestrials as self-evident ‘villains’” (JOSHI, 1997, p. 16).

2.3 Supernatural Horror in Literature ou a poética do horror

⁸ Trecho retirado de uma versão online do conto disponível em www.hplovecraft.com/writings/texts/fiction/cc.asp.

A ideia de escrever um guia sobre a literatura gótica e de horror não surgiu espontaneamente para Lovecraft. Tudo começou com um pedido, em novembro de 1925, quando Lovecraft vivia em Nova York, de W. Paul Cook para que ele escrevesse um artigo sobre “the element of terror & weirdness in literature”, que seria publicado no jornal amador *The Recluse*, do próprio Cook (LOVECRAFT, 2000, p. 9). Escrever ensaios e artigos não era para Lovecraft uma novidade após alguns anos de jornalismo amador, mas ele decidiu realizar um trabalho mais completo e minucioso e para isso precisaria de tempo. De fato, a versão final enviada a Cook só ficou pronta em 1927 e pouco antes de ser publicada, em agosto, Lovecraft fazia várias emendas de última hora para incluir leituras mais recentes. Joshi comenta que na verdade o autor já havia realizado a leitura da maioria das obras que incluiu em seu tratado, mas releu várias delas para comentar mais detalhadamente. O número de *The Recluse* em que o texto foi publicado foi editado apenas uma vez.

Lovecraft tinha noção de que sua obra tinha importância e poderia ser publicada novamente, tanto que mesmo após a publicação em *The Recluse* ele continuou a marcar em seus apontamentos sobre suas leituras quais obras mereceriam uma menção, positiva ou negativa, em uma possível versão revisada. Em 1933 a oportunidade para uma republicação chegou com a sugestão de Charles D. Hornig de publicar o ensaio em uma versão serializada em sua revista *The Fantasy Fan*. Lovecraft revisou o texto todo de uma vez só e enviou o resultado para Hornig. A publicação, no entanto, foi interrompida na metade do capítulo VIII, pois a revista foi descontinuada em fevereiro de 1935, e o texto revisado, devolvido. Uma nova oportunidade de publicar a versão revisada do SHL surgiu pouco depois, em 1936, quando Willis Conover pensou em continuar a publicação de onde ela tinha parado, em seu *Science-Fantasy Correspondent*. A ideia nunca chegou a ser executada, mas Lovecraft enviou os papéis devolvidos por Hornig a Conover, com quem eles ficaram até 1975. (LOVECRAFT, 2000, p. 11)

O SHL só veria uma nova publicação completa e revisada após a morte de Lovecraft, em 1939, quando August Derleth publicou o ensaio em *The Outsider and Others*, pela Arkham House. A versão revisada estava com Conover, mas este havia copiado metade do texto, incluindo nele as revisões, e reenviado para Lovecraft. Joshi especula que Derleth tenha usado esta versão como base para sua edição, mas não tem certeza sobre isso. Sobre as revisões, elas são, em sua maioria, modificações sintáticas e adições de comentários sobre outras obras lidas. Um bom exemplo de alteração feita por

Lovecraft é o comentário sobre *The Golem*, de Gustav Meyrink: na versão de 1927, Lovecraft escreve sobre a história baseado apenas na adaptação que assistira para o cinema; após ler o romance propriamente dito, nota a enorme diferença entre os dois e faz a correção. A versão anotada que uso para este trabalho foi elaborada a partir da versão original, publicada em *The Recluse*, a versão serializada de *The Fantasy Fan* e a versão de *The Outsider and Others*. Todas as adições textuais em relação à primeira publicação são destacadas por Joshi entre colchetes.

O livro contém dez capítulos nos quais Lovecraft faz uma retrospectiva da literatura fantástica de horror no mundo ocidental, tendo em mente principalmente os escritores de língua inglesa – tanto norte-americanos quanto britânicos –, fazendo apenas raramente incursões por outras culturas que não a anglófona. Lovecraft toma como marco principal a literatura gótica do século XVIII, da qual considera que o grande iniciador foi Sir Walter Walpole, com seu *The Castle of Otranto*. Dessa forma, os dois capítulos iniciais do livro são dedicados à apresentação do tema, à descrição do medo como uma das principais emoções humanas e a um breve resumo de como esse sentimento apareceu na literatura anterior à gótica. A partir do capítulo III, “The Early Gothic Novel”, começa a descrição mais sistemática da literatura fantástica de horror. É notável que o sétimo capítulo seja dedicado exclusivamente a Edgar Allan Poe. Sobre ele, Lovecraft escreve:

Poe did that which no one else ever did or could have done; and to him we owe the modern horror-story in its final and perfected state. (LOVECRAFT, 2000, p. 42)

Poe, on the other hand, perceived the essential impersonality of the real artist; and knew that the function of creative fiction is merely to express and interpret events and sensations as they are, regardless of how they tend or what they prove—good or evil, attractive or repulsive, stimulating or depressing—with the author always acting as a vivid and detached chronicler rather than as a teacher, sympathizer, or vendor of opinion. (LOVECRAFT, 2000, p. 42)

Truly may it be said that Poe invented the short story in its present form. (LOVECRAFT, 2000, p. 43)⁹

⁹ “Poe fez o que nenhum outro jamais fez ou poderia ter feito; e a ele nós devemos a moderna história de horror em seu estado final e perfeito.”

“Poe, por outro lado, percebia a impessoalidade essencial do verdadeiro artista; e sabia que a função da ficção criativa é meramente expressar e interpretar eventos e sensação como eles são, a despeito de como elas parecem ou o que elas provam – bem ou mal, atrativo ou repulsivo, estimulante ou depressivo – com o autor sempre agindo como um vívido e imparcial cronista, em vez de como um professor, simpatizante ou vendedor de opinião.”

“De fato pode ser dito que Poe inventou o conto em sua presente forma.”

É bastante interessante também, que o décimo e último capítulo, “The Modern Masters”, trate de escritores totalmente contemporâneos a Lovecraft, a maior parte deles ainda vivos enquanto Lovecraft escrevia. Arthut Machen, Algernon Blackwood, Lord Dunsany e mais alguns são considerados por Lovecraft como os grandes mestres da “weird fiction”, como ele a chamava, e não é raro que ele os cite em seus próprios contos e os use como base. Sobre essa preocupação de Lovecraft com a literatura contemporânea, em comparação com outros historiadores da ficção fantástica, Joshi escreve “It is a sad fact that most of the studies of the weird tale [...] are solely or largely concerned with the Gothic novels of the late eighteenth and early nineteenth centuries” (LOVECRAFT, 2000, p. 9). Com isso, Joshi elogia o estudo de Lovecraft, já que este se mostra bastante preocupado com as tendências modernas, principalmente porque entende a importância dos “mestres modernos” na definição e continuação do gênero.

No que concerne à recepção do livro pela crítica, Joshi destaca algumas posições favoráveis ao SHL e outras negativas. Ele cita, por exemplo, a opinião de E. F. Bleiler, um estudioso da ficção científica e literatura fantástica, de que Lovecraft tinha um excelente conhecimento sobre “Edwardian and contemporary supernatural fiction”, mas his knowledge of earlier material was limited¹⁰ e ainda cita alguns autores que Lovecraft teria pecado em deixar fora de sua antologia, ou simplesmente ignorado, como Le Fanu, Mary Braddon entre outros. Joshi argumenta que Lovecraft, na verdade demonstra um conhecimento bom sobre o período, e que os autores citados por Bleiler não tiveram praticamente nenhum papel importante no desenvolvimento da literatura fantástica e que a maioria das centenas de romances góticos escritos entre os séculos XVIII e XIX merecem a qualificação que Lovecraft lhes deu: “a dreary plethora of trash”. Joshi conclui dizendo que “his essay has stood the test of time and has been little improved upon by subsequent scholarship” (LOVECRAFT, 2000, p.13).

Joshi concorda, no entanto, com o fato de que Lovecraft se limitou em alguns casos a usar juízos de outros críticos para avaliar livros que ainda não tinha lido, ou aos quais ainda não tinha tido acesso. Ele atesta a afirmação de Bleiler de que os primeiros cinco capítulos se apoiam quase exclusivamente sobre o compêndio *The Tale of Horror* (1921) de Edith Birkhead (LOVECRAFT, 2000, p. 14) e comenta, por exemplo, que Lovecraft não havia terminado a leitura do *Melmoth the Wanderer* (1891) quando

¹⁰ Segundo Joshi, esse comentário de Bleiler aparece na seção de cartas da revista *Times Literary Supplement*, em julho de 1981 (LOVECRAFT, 2000, p. 76, nota 18)

escreveu sobre ele. Outro problema do SHL é o fato de que Lovecraft estava claramente defendendo suas próprias concepções sobre a literatura de horror. Isso faz com que ele encontre e elogie características em outros escritores – principalmente nos “grandes mestres modernos” – que nem sempre estão lá e não coincidentemente estão em sintonia com seus próprios atributos. As qualidades que ele atribui a Machen e Dunsany, por exemplo, “the best of living creators of cosmic fear” e “most truly cosmic [point of view] of any held in the literature of any period”, respectivamente, com frequência são desmentidas em cartas enviadas a amigos.

É necessário, contudo, dar destaque a esse ímpeto de Lovecraft em louvar as características de outros autores que podem ser encontrados em suas próprias obras. É possível depreender de suas avaliações quase um manual sobre como escrever um conto fantástico nos moldes que ele mesmo escrevia (daí o nome desta seção). Na verdade, Lovecraft era muito afeito a modelos, esquemas e instruções, de forma que ele mesmo já havia elaborado e colocado no papel uma série de passos que seguia sistematicamente ao escrever um conto. Essa espécie de guia foi publicada postumamente, em junho de 1937, em *The Amateur Correspondent*, sob o título “Notas Sobre a Escritura de Contos Fantásticos” (LOVECRAFT, 2010, p. 155). Lovecraft admite, é claro, que os cinco passos para a elaboração de um conto não são como leis inquebráveis, mas sim uma abstração das ações normalmente tomadas por ele na elaboração de uma história. Naturalmente, o espírito humilde e reservado de Lovecraft não deixaria que ele inserisse tal manual no SHL, ou mesmo que mencionasse qualquer de suas obras no décimo capítulo, mesmo que ele tenha, eventualmente, se tornado maior do que seus próprios ídolos.

A última característica que desejo ressaltar sobre o SHL é uma que dá especial interesse para este trabalho. Lovecraft tinha a intenção de realmente demonstrar suas opiniões e pontos de vista sobre as obras que menciona, de forma que frequentemente insere pequenos resumos das histórias fantásticas, raramente copiando literalmente trechos destas. Soma-se isso ao fato de que Lovecraft não economiza adjetivos para descrever os romances e contos de que trata, o que torna alguns trechos de seu ensaio muito parecidos com seus próprios contos. Tudo isso adiciona ao caráter informativo do tratado uma faceta estética bastante pronunciada, o que certamente se configura como mais uma preocupação para os tradutores da obra. Falarei mais disso no próximo capítulo, em que finalmente o texto do SHL será propriamente atacado. Por ora,

fiquemos com um exemplo do que acabei de dizer nesse parágrafo, a apresentação de Lord Dunsany, no último capítulo do SHL:

Unexcelled in the sorcery of crystalline singing prose, and supreme in the creation of a gorgeous and languorous world of iridescently exotic vision, is Edward John Moreton Drax Plunkett, Eighteenth Baron Dunsany, whose tales and short plays form an almost unique element in our literature. Inventor of a new mythology and weaver of surprising folklore, Lord Dunsany stands dedicated to a strange world of fantastic beauty, and pledged to eternal warfare against the coarseness and ugliness of diurnal reality. His point of view is the most truly cosmic of any held in the literature of any period. As sensitive as Poe to dramatic values and the significance of isolated words and details, and far better equipped rhetorically through a simple lyric style based on the prose of the King James Bible, this author draws with tremendous effectiveness on nearly every body of myth and legend within the circle of European culture; producing a composite or eclectic cycle of phantasy in which Eastern colour, Hellenic form, Teutonic sombreness, and Celtic wistfulness are so superbly blended that each sustains and supplements the rest without sacrifice of perfect congruity and homogeneity. (LOVECRAFT, 2000. p. 67)

CAPÍTULO III

DTS¹¹ e SHL

Este terceiro e último capítulo destina-se à análise propriamente dita das traduções do SHL. Dessa forma, ele é dividido em duas partes principais: na primeira faço uma exposição do tipo de estudo que pretendo realizar. Essa exposição envolve explicar a ideia de Estudos Descritivos da Tradução de Gideon Toury e, como essa teoria é, na verdade, bastante abrangente, podendo servir de base para vários tipos de análise, envolve também uma focalização e aprofundamento da teoria. Nesse sentido, abordo as ideias de Mona Baker sobre o uso de *corpus* em estudos descritivos no campo da tradução, além de citar brevemente os avanços da Linguística de Corpus. Outros autores de importância são mencionados quando necessário.

Na segunda parte é feito o confronto entre a teoria e os objetos. Como, mesmo sendo relativamente pequeno (em torno de 100 páginas), o SHL forneceria uma quantidade muito grande de material se fosse analisado na íntegra, resolvi me aprofundar em apenas um capítulo, a saber, o sétimo. Os outros capítulos são contemplados somente em questões mais relevantes para o projeto editorial como um todo. Escolhi o sétimo, pois acredito ser este um dos mais representativos da obra toda, no que se refere ao tipo de trabalho que Lovecraft se propôs, ou seja, um ensaio crítico sobre literatura. Isso porque nesta seção Lovecraft descreve com detalhes um escritor do qual gostava bastante – Edgar Allan Poe –, mas em relação a cujo estilo mantinha certas ressalvas, ou seja, foi capaz de analisar e descrever detalhadamente suas qualidades e defeitos. Além disso, no breve resumo que fez dos contos de Poe, encontramos a característica descrita no fim do capítulo II, isto é, a utilização de uma técnica literária muito parecida com a encontrada em suas próprias histórias.

3.1 Encontrando normas e universais

O motivo que levou Toury a propor a criação de um ramo descritivo para os Estudos da Tradução foi sua percepção de que, se esses estudos quisessem se tornar uma ciência com verdadeira utilidade e aplicabilidade, uma contraparte pura, ou seja, uma disciplina verdadeiramente teórica – em oposição a uma prática, devotada ao

¹¹ Ver nota 13, abaixo.

prescritivismo – teria de ser elaborada. Segundo Toury, essa divisão entre ramo puro e aplicado é comum a praticamente todas as ciências, mas ainda não havia sido delimitada no campo da tradução.

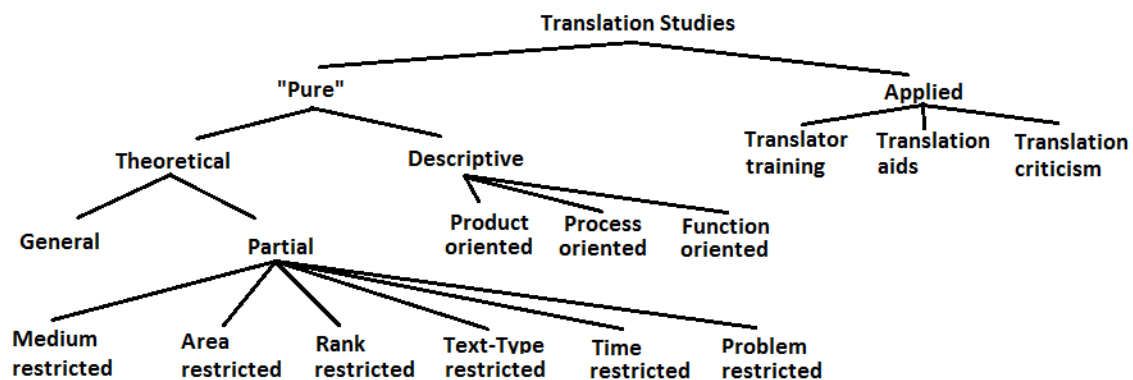
The main reason for the prevailing underdevelopment of a descriptive branch within Translation Studies has no doubt been an overriding orientation towards practical applications, which has marked – and marred – scholarly work ever since the sixties. Thus, whereas for most empirical sciences, including even Linguistics, such applications – important as they may be – are presented merely as extensions in the world, the immediate needs of a particular application of Translations Studies have often been taken as a major constraint on the formation of the theory itself, if not its very *raison d'être*. Small wonder that scholarly framework geared towards applicability in practice should show preference for prescriptivism at the expense of description, explanation and prediction. (TOURY, 1995, p. 2)¹²

Como Toury deixa claro no trecho acima, o principal motivo para essa inexistência – e talvez falta de motivação para a criação – de um ramo descritivo para os Estudos da Tradução é a preocupação quase exclusiva dos pensadores com a questão prescritiva, pragmática, fato na verdade, bastante antigo. No final do trecho Toury ainda deixa entrever qual seria, para ele, o papel dos estudos descritivos: “description, explanation and prediction” de fenômenos. De fato, esses três objetivos são muito importantes para o todo da teoria de Toury, e ele enxerga uma quase que continuidade entre eles.

Na verdade, Toury atribui a “criação” da divisão entre um ramo puro e outro aplicado na tradução a James S. Holmes que, em 1972 na cidade de Copenhagen, proferiu a conferência intitulada “The Name and Nature of Translation Studies”. Toury menciona, porém, que apesar de seu caráter totalmente inovador, as ideias de Holmes não foram publicadas rapidamente e quase não tiveram repercussão. A divisão elaborada por Holmes pode ser representada pelo seguinte esquema:

¹² “A principal razão para o vigente subdesenvolvimento de um ramo descritivo dentro dos Estudos da Tradução tem, sem dúvida, sido uma inescapável orientação em direção a aplicações práticas, o que tem marcado – e frustrado – trabalhos acadêmicos desde os anos sessenta. Assim, enquanto para a maioria das ciências empíricas, incluindo a Linguística, tais implicações - tão importantes quantos elas possam ser – são apresentadas meramente como extensões no mundo; as necessidades imediatas de uma aplicação particular dos Estudos da Tradução frequentemente são tidas como o principal fator na formação da própria teoria, se não sua própria *raison d'être*. Não é de se admirar que um construto acadêmico direcionado à aplicabilidade na prática apresente uma preferência pelo prescritivismo à custa da descrição, explicação e previsão.”

Todos os grifos e destaques do *Descriptive Translation Studies and beyond* são do autor.



Como pode ser notado, o ramo descritivo dos Estudos da Tradução se divide em três sub-ramos. Toury ressalta, no entanto, a interdependência que existe entre esses três, de forma que qualquer estudo descritivo não pode deixar de levá-los todos em conta. Nas palavras dele “when it comes to the *institutional* level, that of the discipline as a whole, the program must aspire to lay bare the *interdependencies* of all three aspects if we are ever to gain true insight into the intricacies of translational phenomena (...)”. Além disso, como o próprio Toury nota, a noção de “function” é a mesma utilizada por Even-Zohar – de quem falarei mais tarde – ou seja, “the ‘value’ assigned to an item belonging in a certain system by virtue of the network of relations it enters into” (TOURY, 1995, p. 13).

Toury também ressalta a clara relação de interdependência entre os sub-ramos teórico e descritivo (ambos pertencentes ao ramo puro). O autor acredita que os Estudos da Tradução devem dar conta de três tipos de problemas:

- (1) all that translation CAN, in principle, involve;
- (2) what it DOES involve, under various sets of circumstances, along with the reasons for that involvement, and
- (3) what is LIKELY to involve, under one or another array of specified conditions. (TOURY, 1995, p. 15)

Nesse sentido, ele declara que aquilo que a tradução é capaz de fazer (1), pertence ao ramo teórico, já que envolve um sistema de coordenadas que permite dar conta de tudo o que é tradução – como processo e como resultado – tendo essas coordenadas um caráter bastante preliminar (TOURY, 1995, p.16). Já o que a tradução de fato envolve (2) é o campo de atuação dos Estudos Descritivos¹³ por excelência. Faz parte, então, do escopo dos DTS observar os fenômenos tradutórios, identificar as

¹³ A partir de agora, passarei a me referir aos Estudos Descritivos da Tradução pela sigla adotada por Toury, DTS (representando Descriptive Translation Studies).

circunstâncias sob as quais eles aconteceram e descrevê-los. Os DTS devem ter sempre como finalidade a observação de recorrências a partir das quais um conjunto de leis possa ser formulado. Essas leis, combinadas com as coordenadas de (1), servirão para prever o que a tradução pode envolver (3), voltando dessa forma ao ramo teórico, que subsequentemente poderá ser testado novamente, gerando teorias cada vez mais complexas e poderosas. Toury ainda menciona que, se quisermos adicionar o ramo aplicado (prescritivo) da tradução no esquema acima, devemos colocar um quarto tipo de preocupação, a saber, “what translation *should* involve”.

O que foi dito nos parágrafos acima foi um pequeno resumo da Introdução do livro *Descriptive Translation Studies – and beyond*, na qual Toury deixa claro qual é o lugar dos estudos descritivos dentro dos Estudos da Tradução. Continuo agora, ainda junto com Toury, tentando definir que tipo de estudo pode ser feito pelos DTS e que tipos de resultados podem ser encontrados. Em primeiro lugar, sendo o objeto principal dos DTS as traduções, Toury afirma que um Estudo descritivo deve ser “target-oriented”. Isso porque os fatores que motivam a produção de uma tradução sempre são originados na “target culture”, como uma maneira de suprir algum tipo lacuna com um item que já existe em outra cultura (a “source”). Além disso, traduções, por definição, sempre provocam mudanças na cultura alvo – o que não exclui a possibilidade de uma tradução afetar, de alguma maneira, sua “source culture”, mas esse tipo de evento é marginal no escopo dos DTS (TOURY, 1995, p. 27). Ademais, sobre a existência de mais de uma tradução para um mesmo “source text” (nosso caso), Toury escreve o seguinte:

Being an instance of performance, every individual text is of course unique; it may be more or less in tune with the prevailing models, but in itself it is a novelty. As such, its introduction into a target culture always entails some change, however slight, of the latter. To be sure, the novelty claim still holds for the nth translation of the text into a language. (...) Alternative translations are not even likely to occupy the exact same position in the culture which hosts them even if they all came into being at the same point in time.¹⁴ (TOURY, 1995, p. 27)

¹⁴ “Sendo uma instância de performance, cada texto é único, é claro; ele pode estar mais ou menos de acordo com os modelos vigentes, mas é, em si, uma novidade. Como tal, sua introdução em uma cultura alvo sempre desencadeia nesta alguma mudança, ainda que pequena. Com efeito, a alegação de novidade vale para enésima tradução de um texto para uma língua. (...) Diferentes traduções não são suscetíveis nem mesmo a ocupar a mesma posição na cultura que as hospeda, mesmo que elas venham a existir no mesmo período.”

Toury segue a discussão tentando delimitar com mais precisão qual é, ou qual pode ser, o objeto de pesquisa dos DTS. Para tal, ele debate o que significa presumir que um determinado texto é uma tradução. Esse debate não me interessa especificamente, já que as traduções que tenho em mãos têm um texto fonte delimitado (não tão bem delimitado quando se poderia desejar, já que, como vimos no segundo capítulo, o SHL possui mais de uma versão, assunto que será abordado). No entanto, essa presunção da qual ele fala gera três postulados, dentre os quais me interessa principalmente o terceiro, “The relationship postulate” (os outros dois são “The source-text postulate” e “The transfer postulate”, respectivamente). Esse postulado denota a existência de relações entre o original e a tradução da qual ele deriva, relações estas que podem ser observados pelos DTS, em um quadro teórico voltado para a cultura alvo (TOURY, 1995, p. 35). É interessante notar a opinião manifestada pelo autor de que pseudo-traduções podem ser objetos para uma pesquisa em DTS tão legítimos quanto traduções autênticas, já que, quando aceitas, ocupam um lugar na cultura alvo criado e reconhecido pelos seus membros como o lugar das traduções (TOURY, 1995, p.45).

Toury segue então para um ponto que considero crucial na teoria: o das normas. Normas são restrições, internalizadas pelos indivíduos em seu convívio social, que regem atividades de várias naturezas. Elas ditam quais tipos de comportamentos são aceitáveis, encorajados, proibidos, adequados e assim por diante. Essas normas podem tomar forma escrita, mas na maioria das vezes elas prescindem desse aparato. Todas as atividades consideradas socioculturais são regidas por normas, o que significa que a tradução também é. Para Toury, a norma inicial (“initial norm”) que rege a tradução é a de que, para produzir uma tradução, tradutores devem escolher se sujeitar às restrições da cultura fonte, que geraram o texto fonte, ou às da cultura alvo. Dessa forma “whereas adherence to source norms determines a translation’s adequacy as compared to the source text, subscription to norms originating in the target culture determines its acceptability” (TOURY, 1995, p. 57). O autor ainda nota que mesmo traduções totalmente voltadas para a adequação não conseguirão fugir de certo grau de submissão em relação às normas da cultura alvo, mas que isso é natural, inescapável e até desejável, sendo um dos verdadeiros “universais da tradução” (assunto do qual falarei mais além).

Dando continuidade, Toury começa a elaborar uma tipologia para classificar as normas que regem a tradução. Segundo ele, as normas podem ser de dois tipos:

“preliminares” e “operacionais”. Normas preliminares regem fatores anteriores à produção do objeto traduzido, como que tipo de textos podem ser traduzidos e de que maneira, se cortes, adaptações e/ou inserções são permitidos, se é necessário que o resultado seja demarcado como uma tradução (colocando-se o nome do tradutor na capa, por exemplo) e assim por diante. Já as normas operacionais “may be conceived of as directing the decisions made during the act of translation itself”, ou seja, quais as regras que regem a produção do texto, materialmente (linguisticamente) falando. Escolha de vocabulário e distribuição de segmentos textuais são fatores governados por essas normas. Neste trabalho, serão observados ambos os tipos de normas, preliminares e operacionais.

Sobre a natureza das normas, é ainda necessário dizer que elas são encontradas através da observação de regularidades, mas não têm um caráter permanente e decisivo depois de serem elaboradas. Elas estão sempre ligadas às circunstâncias dos textos a partir das quais foram depreendidas, ou seja, sempre de acordo com um sistema. Esse sistema é justamente o descrito por Even-Zohar, um polissistema, ou sistema de sistemas, no qual no qual as relações entre cada um deles determinam seu posicionamento dentro do todo: se mais no centro, ou seja, com maior prestígio, ou mais na periferia (menor prestígio). A teoria dos polissistemas dá conta de explicar as alterações do nível de importância que é dado a determinados repertórios. Em uma determinada cultura, dentro do polissistema literário, por exemplo, as traduções podem ter maior ou menor centralidade (importância), principalmente na medida em que são aceitas pelos membros desse sistema como uma forma de prestígio (Even-Zohar, 1990). Como a perspectiva é sempre diacrônica, esses valores nunca são imutáveis, o que faz com que as normas depreendidas deles também não o sejam. Apesar dessa instabilidade, Toury não rejeita o estudo das normas, a partir do qual, segundo ele, podemos idealizar as leis que governam o comportamento translacional, e sem o qual nenhum tipo de pesquisa seria feito, afinal de contas.

Muito importantes também para este trabalho, são as considerações de Toury sobre os tipos de comparações que podem ser feitas na elaboração de uma pesquisa. De acordo com ele, muitas hipóteses podem ser formuladas a partir de uma análise comparativa entre duas traduções de um mesmo texto fonte, como é o caso aqui. Para esse tipo de análise, o autor destaca um processo de segmentação, pelo qual os textos são divididos e em seguida as partes consideradas correspondentes são comparadas.

Essa segmentação pode seguir padrões estabelecidos no próprio texto (parágrafos, períodos, versos), mas também pode constituir unidades menores ou eventualmente maiores do que estes. O objetivo maior é encontrar segmentos que possam ter representado um problema de tradução, ou seja, que não tenham sido traduzidos adequadamente. Essa adequação é verificada no sentido de uma “equivalência”, conceito que, como Toury ressalta, não é o mais comumente usado nos Estudos da Tradução (aquele que procura a fidelidade do tradutor à essência, à intenção, ao efeito, ou o que quer que seja do original), mas sim “a *functional-relational* concept; namely, that set of relationships which will have been found to distinguish appropriate from inappropriate modes of translation for the culture in question” (TOURY, 1995, p. 86).

Por enquanto o trabalho com a teoria de Toury está terminado. Quando se fizer necessário, voltarei a ele. Somente para resumir o que foi dito até agora sobre os DTS, citarei um trecho do artigo “Corpus Linguistics and Translation Studies - Implications and Applications” de Mona Baker, o qual discutirei mais pormenorizadamente logo na sequência.

For Toury, it is vital for translation studies to develop a descriptive branch if it is ever to become an autonomous discipline. Without this, translators will continue to rely on other disciplines such as linguistics to provide them with theoretical frameworks and the means to test their hypotheses. Descriptive Translation Studies, or DTS for short, is (...) that branch of the discipline which must provide a sound methodology and explicit research procedures to enable the findings of individual descriptive studies to be expressed in terms of generalizations about translational behavior. Its agenda consists, primarily, of investigating what translation is “under any defined set of circumstances ... and WHY it is realized the way it is” (Toury 1991a:186)¹⁵

Sobre a questão dos universais da tradução (“universals of translation”) à qual eu aludi há pouco, Baker os descreve como “patterns which are not the result of interference from the source or target language”, ou nas palavras de Even-Zohar “patterns which are inexplicable in terms of any of the repertoires involved” (EVEN-ZOHAR, 1990, p.77). Ou seja, soluções e comportamentos que não são condicionadas

¹⁵ "Para Toury, é vital que os estudos da tradução desenvolvam um ramo descritivo se algum dia eles quiserem se tornar uma disciplina autônoma. Sem isso, tradutores continuarão a depender de outras disciplinas, como a linguística, para proporcionar-lhes modelos teóricos e os meios para testar suas hipóteses. DTS é este ramo da disciplina que deverá proporcionar uma metodologia sólida e métodos explícitos de pesquisa que permitam que as descobertas de estudos descritivos individuais sejam expressas na forma de generalizações sobre o comportamento translacional. O seu programa consiste, primariamente, em investigar o que é a tradução 'sob um conjunto definido de circunstâncias e por que ela é feita dessa maneira'".

nem pela cultura fonte, nem pela cultura alvo e que são, portanto, pertencentes somente à tradução. Baker identifica alguns exemplos, como o alto grau de explicitação (“explicitation”) presente nas traduções, processo pelo qual uma informação que em princípio poderia ser apenas sugerida acaba sendo discriminada com precisão em uma quantidade de material textual que pode, ou não, ser maior do que a inicial; ou uma tendência geral de evitar repetições, omitindo-as ou parafraseando-as; ou ainda “an overriding tendency to round off unfinished sentences, ‘grammaticise’ ungrammatical utterances and omit such things as false starts and self-corrections, even those which are clearly intentional”¹⁶.

Tais tendências são, naturalmente, hipóteses, que, segundo Baker, podem ser validadas em estudos que envolvam *corpora* mais abrangentes. Baker está pensando em um tipo de estudo que vem ganhando terreno nos últimos tempos, a Linguística de *corpus*. Trata-se, na verdade, mais de um método do que de uma disciplina propriamente dita, que envolve elaborar e verificar hipóteses a partir de bancos de dados bastante amplos. É importante ressaltar que estudos nesse formato estão fortemente vinculados ao uso da tecnologia já que pressupõem grandes quantidades de informação armazenada, bem como poderosas ferramentas de procura capazes de buscar ocorrências específicas dentro do material textual guardado. O Brasil tem se destacado nessa área nos últimos anos, já tendo realizado alguns encontros reunindo estudiosos da Linguística de *corpus*, e já existem alguns *corpora* com material em português, como o CorTrad (Corpus de Tradução), mantido pela FFLCH (Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas) e disponível para consultas online¹⁷.

Voltando ao artigo de Baker, essas características, mesmo possuindo o nome de “universais”, naturalmente não se aplicam a todas as traduções. Na verdade, Toury é mais comedido na formulação do conceito, declarando que apenas tendências às quais todas as traduções se submetem são universais, como a já mencionada impossibilidade da tradução de não se submeter, em pelo menos um aspecto que seja, às restrições da cultura alvo. Baker enxerga o conceito de normas de Toury, como “another type of constraint on translational behavior”, ou seja, um tipo de restrição ao comportamento translacional paralelo aos universais. A diferença seria o fato de que as normas são

¹⁶ "Uma forte tendência a completar sentenças inacabadas, 'gramaticalizar' sentenças agramaticais e omitir coisas como começos falsos e auto-correções, inclusive aquelas claramente intencionais". Baker atribui esse achado a Schlesinger, 1991.

¹⁷ No endereço www.fflch.usp.br/dlm/comet/

construções condicionadas por uma das culturas, fonte ou alvo. Vale lembrar que ambos os conceitos operam da mesma forma (restringindo) e tanto normas quanto universais estão sujeitos a vários fatores relacionados ao polissistema da tradução (sendo que este também está sujeito a outros, como o literário, o político ou o religioso), que podem vir a alterá-los a qualquer momento, como de fato acontece.

Para Baker, encontrar os universais da tradução é uma das maiores, senão a maior, tarefa dos DTS. Para alcançar esse objetivo, ela vê nos avanços da Linguística de *corpus*, o grande futuro da disciplina. Isso quer dizer que ela acredita que as hipóteses formuladas acerca dos universais podem ser confirmadas mediante o uso de grandes *corpora* que possuam em seu banco de dados tanto traduções, quanto textos originais escritos em cada uma das línguas envolvidas na formulação do universal em questão. Como já foi dito, faz parte do objetivo deste trabalho formular hipóteses, mas não verificá-las, já que isto demandaria uma outra metodologia, que caberia em um trabalho mais extenso. Acredito então, que com o que tenho até agora, posso partir para o confronto com os textos de fato.

3.2 Horror em ou na literatura?

Como já foi dito, as normas são hipóteses de restrições ao comportamento translacional que são produzidas sob um determinado conjunto de circunstâncias e, portanto, só podem ser verificadas de acordo com esse mesmo conjunto. Essas circunstâncias, como vimos, podem ser equiparadas ao polissistema imaginado por Even-Zohar, ou seja, várias relações que se afetam mutuamente, e se modificam com o passar do tempo. Essa instabilidade no eixo temporal faz com o que a história se torne uma das circunstâncias levadas em conta para a elaboração das normas, daí minha preocupação no primeiro e segundo capítulos em fazer uma reconstituição histórica, tanto da tradução no Brasil, quanto da trajetória do autor do livro que escolhi como objeto de pesquisa. Antes então de passar ao capítulo VII do SHL, farei algumas observações mais gerais sobre as duas traduções, com o objetivo de detalhar ainda mais o contexto de publicação de ambas.

Pois bem, começarei falando da primeira (cronologicamente falando) tradução do SHL, intitulada *O Horror Sobrenatural na Literatura*¹⁸. Ela foi publicada em 1987 pela editora Francisco Alves, que, como já mencionei, não é especializada em literatura, mas publicou nessa época algumas obras de literatura fantástica e ficção científica, na coleção “Mestres do Horror e da Fantasia” (da qual o SHL₁ não fez parte). A tradução é creditada a João Guilherme Linke e é necessário ressaltar que nenhuma das outras publicações da obra de Lovecraft realizadas pela editora foi vertida por ele – *A Tumba e outras histórias* (1991) ficou nas mãos de Sylvio Gonçalves e *Um sussurro nas trevas* (1982) e *A casa das bruxas* (1983) nas de Donaldson M. Garshagen. Ainda assim, muitas outras traduções suas podem ser encontradas, por exemplo, *Os Olhos do Dragão* (1987), de Stephen King, *O Gênio e a Deusa* (1955) e *O Macaco e a Essência* (1948), ambos de Aldous Huxley e quase uma dezena de obras de Anatole France, dentre elas, *Monsieur Bergeret em Paris* (1901) e *A Ilha dos Pinguins* (1908). Por aí pode-se ver que ele estava envolvido, entre outras, com tradução de ficção científica e fantástica.

Ainda sobre o SHL₁, nele é possível encontrar a informação de que foi baseado na versão publicado pela editora Dover Publications no ano de 1973. A edição da Dover “is an unabridged and corrected republication of the work as published by Ben Abranson, New York, in 1945. A new Introduction by E. F. Bleiler replaces the Foreword by August Derleth in the 1945 edition” (LOVECRAFT, 1973), ou seja, substitui as considerações de Derleth pelas de um teórico mais reconhecido do gênero, o já mencionado Bleiler. De fato, a versão da Francisco Alves possui a introdução de Bleiler traduzida e indicada como “Introdução à Última Edição Americana”, ao final datada de janeiro de 1973. Como sabemos, a versão publicada por Derleth – à qual não tive acesso – possuía as correções feitas por Lovecraft após a primeira publicação do ensaio, mas é de se esperar que ele não as tenha destacado em sua edição, fato que ocorre na edição da Dover e, portanto, se repete na da Francisco Alves que a tomou como base. Vale a pena mencionar ainda a capa do SHL₁ apresenta uma figura bastante macabra de um homem lendo um livro rodeado de seres sobrenaturais, como bruxas e esqueletos, o que apresenta alguma relação com o conteúdo do livro; os créditos para o criador da ilustração não foram dados. Antes da Introdução há um índice e no final do livro um Índice Remissivo bastante útil.

¹⁸ A partir de agora, a tradução de 1987 do SHL será referida por SHL₁.

Já a segunda edição, publicada em 2008 pela editora Iluminuras, tem várias características diferentes. Para começar, o título sofre uma ligeira alteração: *O Horror Sobrenatural em Literatura*¹⁹. A tradução dessa edição ficou ao encargo de Celso M. Paciornik, responsável também pela tradução de todas as outras obras de Lovecraft publicadas pela mesma editora (que consistem em seis coletâneas de contos, sendo a primeira delas de 1998). Paciornik também recebe crédito pelas traduções de *O coração das Trevas* (1903), de Joseph Conrad, *Robinson Crusóe* (1719), de Daniel Defoe, *Os Infortúnios da virtude* (1791), do Marques de Sade, *Contos de Fada* (2006), dos Irmãos Grimm, além de obras que fogem à esfera literária como *Cultura e Economia*, de Paula Tolila e *Velocidade e Política*, de Paul Virilio (todos esses também pela Iluminuras). Pela editora Melhoramentos ainda traduziu algumas obras de cunho científico voltadas para o público infanto-juvenil e na internet também podemos encontrar notícias traduzidas por ele em jornais como o Estadão, de São Paulo.

Não há referências no interior do SHL₂ sobre qual versão foi usada como base para sua tradução, e isso pode ter relação com a entrada da obra do escritor no domínio público. Como nele também não há indicações sobre as adições posteriores à primeira publicação feitas por Lovecraft, mesmo estando presentes, acredito que a versão utilizada também seja a da Dover, de 1973, já que esta é a publicação mais recente em que figura apenas o SHL e nenhum outro escrito do autor, e a versão de 1945 (provavelmente uma reedição da de 1939) é difícil de ser encontrada. No entanto, a introdução escrita por Bleiler não é mantida. Em seu lugar, figura uma “Apresentação”, escrita por Oscar Cesarotto, professor da PUC-SP, doutor em Comunicação e Semiótica e psicanalista. Sua apresentação gira mais em torno da questão psicológica do horror, com menções a Freud e Lacan (como era de se esperar de sua formação), e contém algumas observações infelizes no que diz respeito à estética lovecraftiana, como, por exemplo, a seguinte: “Seus contos, histórias e novelas evitam qualquer realismo”. Oscar Cesarotto tem dez livros publicados, alguns deles pela própria Iluminuras.

A capa da edição, cujos créditos são dados ao *Estúdio A Garatuja Amarela*, também possui um esquema de cores sombrio, mas não há figuras macabras. Além disso, o nome de Lovecraft aparece com muito mais destaque do que na primeira edição, acima do título e já no formato que ficou mais conhecido – apenas as iniciais

¹⁹ A partir de agora, a tradução da Iluminuras será referida por SHL₂.

dos dois primeiros nomes, seguido do sobrenome – o que pode indicar uma troca de ênfase do título da obra (que era reforçado pela arte medonha) para o seu autor, acontecimento por si só bastante significativo.

Ainda sobre o SHL₂, o Índice aparece antes da Apresentação e os capítulos não estão numerados. Ao final do livro há uma relação dos outros livros de Lovecraft publicados pela editora. Há ainda o aviso de que “Este livro segue as novas regras do Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa”, Acordo este que constitui uma norma – esta sim, escrita na forma de lei – e ao qual é importante, editorialmente falando, que o livro tenha se submetido antes mesmo da lei entrar em vigor, já que a ortografia “antiga” será invalidada a partir de 2013.

Continuando em questões referentes às duas traduções como um todo, nota-se que o nome do tradutor não aparece na capa de nenhuma delas. Além disso, nas orelhas do SHL₁ há uma breve apresentação de Lovecraft e do SHL que, no entanto, não é creditada a ninguém. Já nas orelhas do SHL₂, há um trecho da própria introdução do livro. Como foi dito, Lovecraft em seu ensaio cita uma quantidade imensa de obras, as quais ele julga relevante citar. João Guilherme Linke traduziu o título de todas as obras e não teve a preocupação de informar o título original. Não acredito que todas as obras mencionadas tenham sido vertidas para o português, muito menos naquela época, e também não acredito que Linke tenha pesquisado quais delas de fato tinham sido traduzidas, o que constitui um problema, já que pode levar o leitor desavisado a acreditar que há de fato versões em português das respectivas obras, ou ainda fazê-lo procurar por títulos que, na verdade, foram publicados de maneira bem diferente. Em seu índice remissivo também figuram as traduções dadas por ele mesmo. Celso Paciornik fez diferente: manteve todos os títulos no original, em itálico, e acrescentou, logo em seguida, entre parênteses, as versões em português dos títulos. Novamente não há como ter certeza se o tradutor se preocupou em pesquisar se as obras mencionadas já foram publicadas aqui ou não e qual foi o título traduzido que receberam, mas o certo é que para as que ainda não possuem versão brasileira, um título em português lhes foi atribuído.

As notas de rodapé são sempre importantes em uma obra, e para o tradutor especialmente, pois nelas ele pode explicar ao leitor eventuais problemas de tradução que não tenha conseguido resolver, ou ainda fazer um papel que não é necessariamente

seu (e depende da decisão da editora, à qual também subjaz uma norma), o de explicar determinados conceitos, palavras ou alusões que possam não ter ficado claros ao leitor. Só para dar uma ideia, enquanto o SHL₁ e ₂ apresentam menos de 10 notas de rodapé cada, a versão anotada de S.T. Joshi possui em média 35 notas por capítulo. É claro que a versão de Joshi é voltada para estudiosos e acadêmicos, o que justifica essa grande quantidade. Ainda assim, acredito que a quantidade de notas nas versões traduzidas é bastante pequena, em se tratando de uma obra expositiva como o SHL. Continuemos.

Em todo o SHL₁ há 6 notas de rodapé. As três primeiras (pp. 10, 34 e 54) foram escritas por Bleiler, e, portanto, foram traduzidas da versão da Dover. É curioso que a nota da página 10 dá o título de uma obra mencionada de passagem por Lovecraft (uma compilação de lendas medievais organizada por Baring-Gould), mas Linke não traduziu o título da nota (*Curious Myths of the Middle Ages*), como fez com todos os outros do livro. As outras duas notas de Bleiler falam sobre a eclosão da cultura hindu no Ocidente e sobre uma alusão de Lovecraft ao escritor M. G. Lewis (1775 – 1818). A próxima nota de rodapé (p.66) é do tradutor e trata-se de uma explicação sobre a palavra “banshee”, que Lovecraft menciona sem esclarecer (e com a qual nem Joshi se ocupou na versão anotada). As últimas duas notas (pp. 79 e 87) são um mistério, pois não são creditadas a ninguém. A primeira delas esclarece o nome da coleção de contos de H. D. Everett (1851 – 1923), à qual Lovecraft apenas alude (*A Máscara da Morte*, desta vez, traduzido) e pode muito bem ser de Bleiler. Já a segunda é a tradução do soneto “On Reading Arthur Machen”, de Frank Belknap Long (1903 – 1994), que figura no corpo do SHL, mas não há indicação se essa tradução foi feita pelo próprio Linke, o que é mais provável, ou se já existia em português.

No SHL₂ há sete notas de rodapé e todas elas são creditadas ao tradutor, o que significa que, se a versão da Dover foi realmente utilizada como base, as notas de Bleiler foram suprimidas. As notas das páginas 23, 81, 83, 97 e 109 destinam-se respectivamente à explicação dos termos “chapbooks”, “plantation”, “banshee” (novamente), “kalpas” e “changeling” (todos eles, à exceção de “banshee”, foram traduzidos por Linke). A nota da página 112 explica a referência de Lovecraft às batalhas de Crecy e Agincourt, ambas travadas pela Inglaterra durante a Guerra dos Cem Anos. Por fim, a nota da página 105 refere-se novamente ao poema “On reading Arthur Machen”, mas ao contrário da solução adotada por Linke, Paciornik colocou a

tradução do poema direto no texto e inseriu a versão original, em inglês, na nota de rodapé, o que pelo menos dá mais certeza de que a tradução do poema é sua.

Nesta seção tentei abordar alguns aspectos das duas traduções do SHL que, de certa forma, são anteriores ao texto em si, ou ocupam seus arredores (no caso das notas), como qual foi texto fonte utilizado, qual texto serviu de introdução a cada uma das versões e até questões gráficas. Acredito que já é possível, pensando nas semelhanças e diferenças encontradas nessas informações, elaborar algumas hipóteses sobre normas que tenham restringido e orientado a produção dessas traduções, tentando entender quais valeram para apenas uma delas e quais valeram para as duas. Além disso, pensando no esquema geral de Toury, essas normas serão do tipo “Preliminar”, ou seja, aquelas que regem os fatores anteriores à produção do objeto traduzido. Vamos a elas:

- 1) Que o tradutor escolhido para verter a obra tenha alguma experiência no gênero, ou nos gêneros, no(s) qual(is) ela se enquadra.

Essa hipótese me parece bastante natural e corrente já que a experiência acumulada de um tradutor em um determinado gênero, em princípio, só pode fazer com que a qualidade de suas traduções pertencentes a esse gênero aumente. Ela pode ser observada no SHL₁ e no SHL₂.

- 2) Que todas as obras de uma mesma coleção (ou de um mesmo autor), sejam traduzidas pela mesma pessoa (para uma mesma editora).

Essa norma está em consonância com a primeira, já que coleções (e autores) tendem a seguir uma linha temática e estilística constante e, se forem entregues às mãos de um mesmo tradutor, terão uma certa unidade de estilo (proveitosa ou não), além de possibilitar o aumento de experiência por parte do tradutor. Essa característica só é encontrada no caso da Iluminuras.

- 3) Que seja informado qual edição da obra (quando houver mais de uma) foi usada como base para a tradução, ou pelo menos, a qual editora pertencem os direitos de reprodução.

Como vimos, essa informação só é encontrada no SHL₁. A falta dessa informação no SHL₂ pode ser decorrente da entrada das obras do autor no domínio público, como também pode indicar um desconhecimento da editora do fato de que

existe mais de uma versão do livro, ou ainda uma alteração da norma – de uma que exige a apresentação da fonte para outra que não exige. Não acredito que a omissão tenha sido resultado de má fé.

4) Deve haver índice remissivo.

Essa norma é relativamente marginal à tradução, até porque o índice remissivo do SHL₁ provavelmente foi elaborado por outra pessoa que não o tradutor. No entanto, tal artifício é bastante útil em um ensaio que menciona uma quantidade tão grande de obras e autores e a sua ausência no SHL₂, para mim, é uma perda.

5) Deve haver catálogo com outras obras da mesma editora.

Esse artifício só aparece no SHL₂ e é quase puramente publicitário. Ainda assim, tem utilidade para leitores que se interessem em ler mais obras do mesmo autor, ou da mesma editora.

6) Deve haver uma introdução ou apresentação de um estudioso de renome.

Esse pré-requisito me parece bastante importante. Ambas as versões do SHL apresentam uma introdução desse tipo e é curioso notar que a mais recente das duas traga um texto introdutório de uma personalidade nacional e que já tem relação com a editora em questão. Tal recurso pode ter a finalidade de chamar mais a atenção de leitores que não conheçam o autor em questão.

7) Que o nome do tradutor não conste na capa.

Essa formulação aparece assim, na negativa, porque esta foi a recorrência encontrada em ambas as traduções. A ocorrência é estranha, no entanto, principalmente para a edição de 2008. Poderia se supor que as editoras não costumam colocar o nome do tradutor na capa de livros não literários, mas isso são apenas conjecturas.

8) Que o nome das obras mencionadas seja mantido na língua original e sua respectiva tradução apresentada entre parênteses.

Essa hipótese foi baseada no SHL₂ e me parece representar uma evolução em relação ao encontrado no SHL₁, já que ajuda o leitor a localizar as obras em questão com mais precisão. Acredito, no entanto, que o ideal seria colocar a tradução entre parênteses somente daquelas que já possuem versão em português.

9) Que haja poucas notas de rodapé.

Essa norma é verificada em ambas as versões do SHL e, na verdade, na maioria das publicações de tradução em geral. A motivação para tal norma pode ser a de não deixar o texto poluído visualmente, o que poderia afastar possíveis leitores.

10) Que todas as notas de rodapé sejam creditadas.

Assim como a hipótese anterior, essa representa uma característica que parece ter evoluído da primeira para a segunda tradução.

11) Que termos específicos do gênero sobrenatural (literário ou folclórico), ou da cultura estrangeira, sejam mantidos no original e explicados em nota.

Entendo que essa norma (aqui derivada do SHL₂) envolva muito mais coisas do que a simples vontade do tradutor – que sua aceitação, por exemplo, pode acarretar em uma versão muito carregada de notas, o que pode se tornar maçante para alguns leitores.

12) Que poemas sejam traduzidos no corpo do texto e sua versão original colocada em nota.

Também tirada do SHL₂, essa formulação me parece estar mais sujeita a restrições da editora do que à escolha do tradutor (como, na verdade, a maioria das normas preliminares).

Essas foram as hipóteses que elaborei a partir das observações iniciais feitas das duas traduções. Poderia ainda adicionar uma décima terceira, relacionada aos créditos das ilustrações de capa, mas acredito que essa seria a mais irrelevante para a questão da tradução. Ainda assim, algumas delas (principalmente a quarta, quinta e sexta) são algo marginais à tradução, mas me pareceram importantes por terem relação com o projeto editorial como um todo. A tradução, como sabemos, na grande maioria das vezes, está intimamente relacionada ao ramo editorial, que funciona como seu iniciador, financiador, regulador e definidor. Prosseguirei agora para o texto propriamente dito, na tentativa de elaborar algumas hipóteses sobre normas, agora sim, “Operacionais”, que tenham regulado a produção das traduções.

3.3 Normas operacionais na tradução do SHL

Antes de ir para o capítulo VII, gostaria de comentar um fato interessante. A palavra que mais aparece em todo o SHL é certamente a palavra “weird” (e suas derivadas “weirdness” e “weirdly”), seguida de perto por outras como “horror”, “supernatural”, “terror”, “tale”, “cosmic” e assim por diante. Mas ao contrário destas outras, não há uma tradução mais inequívoca para português, pelo menos não quando estamos falando de uma literatura “weird”. Fiz uma busca pelas duas traduções do ensaio de Lovecraft e o resultado encontrado corrobora essa dificuldade de tradução do termo. Há, salvo erro meu, 81 ocorrências da palavra ao longo do livro. João Guilherme Linke traduziu, aparentemente sem critério de escolha, as ocorrências de “weird” para uma das seguintes opções: “fantástico”, “horror”, “fabuloso”, “místico”, “de mistério”, “dantesco”, “do irreal”, “espectral”, “horrível”, “quimérico”, “insólita”, “alucinatória”, “diabólico”, “sinistro”, “sobrenatural”, “irreal”, “ciméria”, “maldita”, “encantada” ou simplesmente omitiu o termo (“fantástico” é a que mais aparece). As ocorrências de “weirdness” apareceram como “monstruosidade”, “assombração”, “fantástico”, “transcendência”, “misticismo” e “irrealidade” e as de “weirdly” como “estranho” e “fantástico”.

Já Celso M. Paciornik economizou nos termos. De longe, o mais usado para traduzir “weird” e “weirdness” foi “fantástico”. As seguintes opções foram usadas apenas uma vez cada: “do sobrenatural”, “apavorante”, “terror”, “fantasia”, “fabulosa” ou simples omissão para “weird” e “sobrenatural”, “horror”, “mistério” e “estranheza” para “weirdness”. Como se pode notar, a primeira palavra que vem à mente (pelo menos para mim) quando pensamos em “weird”, “estranho”, praticamente não aparece e acredito que “literatura estranha” ou “literatura do estranho” não soa muito bem. Acredito também que “fantástico” não define muito bem a palavra “weird” no contexto da literatura e que Linke, apesar da indecisão, pelo menos dá uma ideia boa de “weird”, se pensarmos na soma de todos os significados. Gostos à parte, é possível elaborar, a partir desses dados a primeira hipótese, que talvez não se encaixe exatamente na definição de “operacional”, mas ficará aqui por ter sido depreendida de uma regularidade do corpo textual do SHL₂, em comparação com o ₁. Baseio a hipótese na versão de 2008, pois não há uma regularidade no SHL₁ (a não ser que imaginemos que a regularidade é a falta dela).

- 1) Sempre que possível, a tradução de termos que sejam essenciais para a exposição de um tema (que tenham grande número de ocorrências) deve convergir para a mesma opção lexical.

Acredito que essa norma seja especialmente importante na tradução de obras de cunho teórico mais acentuado (em oposição ao caráter ensaístico do SHL), em que um conceito deve ser bem delimitado e principalmente diferenciado de outros similares para ser compreendido.

Adentremos então o capítulo VII do SHL – intitulado “Edgar Allan Poe” – no qual Lovecraft expõe a grande revolução efetuada por Poe primeiro na Europa e depois nos Estados Unidos, nos campos da ficção, da poesia e do horror. De acordo com a versão anotada de S.T. Joshi, este capítulo não sofreu nenhuma adição posterior à primeira edição publicada em 1927. Ele contém 8 parágrafos relativamente longos enquanto que o SHL₁ possui 9 e o SHL₂ 10. Sobre a divisão em parágrafos, pode-se notar que ambos os tradutores fazem separações que não ocorrem no original, no entanto, todas as separações feitas pelo próprio Lovecraft são respeitadas. Daí podemos depreender mais um hipótese de norma:

- 2) O tradutor tem a liberdade de segmentar o texto original, mas nunca de unificar dois ou mais trechos em uma unidade maior.

Se tomarmos o “parágrafo” como unidade temática do todo textual, podemos justificar essa norma pensando que o tradutor tem a liberdade para dividir o texto do autor em subtemas, mas nunca para supor que duas unidades pertencem ao mesmo tema, que é o que está implicado em unir dois parágrafos.

Ainda sobre segmentação textual (pensando sempre na ideia de pares correspondentes de Toury, explicada no capítulo anterior), a pontuação parece ter sido um fator em que houve diferença entre as duas traduções. O SHL₂ claramente apresenta um número muito maior de vírgulas que o SHL₁ (uma proporção de, em média, dois para um). Além disso, ambos os textos, assim como o SHL, fazem uso de ponto e vírgula. No entanto, a correspondência entre o uso encontrado no SHL e o nas traduções nem sempre é exata. Pontos finais são, em sua grande maioria (senão todos), respeitados, o que pode ser um reflexo da norma anterior. Antes de elaborar hipóteses, um exemplo para o caso das vírgulas. No SHL₂:

Antes de Poe, o grosso dos escritores fantásticos havia trabalhado, largamente, no escuro, sem compreender a base psicológica da atração do horror e prejudicados, em maior ou menor grau, pela obediência de certas convenções literárias vazias como a do final feliz, a da virtude recompensada, e, em geral, por um didatismo moral oco (p. 62)

Enquanto no SHL₁:

Antes de Poe a maioria dos autores de terror trabalhou quase sempre no escuro, sem a compreensão da base psicológica da sedução do horror, e tolhidos em maior ou menor grau pela conformidade de certas convenções literárias fúteis como o final feliz, a virtude premiada e em geral um didatismo moral oco (p. 48)

- 3) O tradutor tem liberdade para distribuir pontuações fracas (vírgula e ponto e vírgula) da maneira que desejar.
- 4) O uso de vírgulas é encorajado.

A norma 3 é “obedecida” tanto no SHL₁ quanto no ₂, e é motivada quase exclusivamente pela cultura alvo. Também o é a 4, mas a diferença é que ela foi depreendida apenas do SHL₂. Um estudo interessante pode ser feito no sentido de verificar se as traduções feitas nos anos 80 possuem, de fato, um número menor de vírgulas (ou um que tente identificar a partir de qual período essa mudança ocorre, se é que ocorre mesmo).

Outra característica importante encontrada no capítulo VII é o uso de ênclises. Enquanto no SHL₁ foram encontradas 13 ocorrências, a maioria delas na terceira pessoa do singular, no SHL₂ há apenas 4. Vale ressaltar, no entanto, que quase não há diferença na quantidade de pronomes oblíquos presentes nos dois textos. Antes de formular a hipótese, alguns exemplos: “seu tipo de visão pode ter tido precursores, mais [sic] foi ele o primeiro a dar-se conta das suas possibilidades” (p. 47) no SHL₁, fica “seu tipo de enfoque pode ser anterior a ele, mas foi ele quem percebeu, pela primeira vez, suas possibilidades” (p. 61) no SHL₂; Linke escreve “sabe-se de um francês exigente que não suportava ler Poe (...)” (pp. 53-4) enquanto Paciornik opta por “ouvimos falar de um francês empolado que só suportava ler Poe (...)” (p. 68). Baseando-se então, no SHL₂, temos:

- 5) Ênclises devem ser evitadas sempre que possível.

É sabido que a mesóclise praticamente não ocorre mais no português brasileiro. Quanto à frequência da ênclise, neste trabalho, só é possível conjecturar. Uma análise

minuciosa tanto de traduções, quanto de textos originais escritos em português pode dar a resposta à dúvida quanto ao desaparecimento da ênclise.

3.4 Outras considerações

É claro que não é meu objetivo esgotar todas as possibilidades de elaboração de normas a partir desses dois textos. Além disso, tentar derivar hipóteses a partir de ocorrências isoladas, ou pouco frequentes, leva a um trabalho extenso demais e em grande parte inútil. Limito-me, portanto, agora a observar alguns casos a partir dos quais não fui capaz de depreender uma hipótese, mas considere, de alguma forma, relevantes, sendo que acredito que uma observação em um corpus maior pode levar a uma formulação. Em primeiro lugar, a questão do título das traduções. A diferença é pequena e certamente nem uma das duas opções constitui erro, mas acredito que a opção do SHL₂, “em literatura”, seja um pouco menos corrente em português. Não consigo deixar de imaginar que sua opção tenha a ver com a escolha do SHL₁, como que para demarcar uma diferença em relação a ela.

Outra diferença entre as duas traduções que pode caracterizar uma alteração de norma é a presença de advérbios terminados em “-mente”. Parece que o SHL₂ apresenta uma quantidade menor desse tipo de advérbios, mas não o suficiente, a meu ver, para justificar a elaboração da hipótese. Temos ainda a presença de palavras destacadas. Do capítulo VII, temos, por exemplo, “alive” (LOVECRAFT, 2000, p. 46), destacada por Lovecraft em itálico. Em ambas as traduções aparece a opção “vivos”, também italicizada em ambas. Além disso, a menção de Lovecraft aos “Decadents and Symbolists”, com letra inicial maiúscula foi mantida assim por Paciornik, mas não por Linke. Poderia também buscar erros tipográficos, a fim de depreender alguma norma sobre a revisão do texto traduzido; ou citar pequenas omissões de conectores presentes no SHL e inserções de não presentes, mas, novamente, nada expressivo.

No Excurso B do *Descriptive Translation Studies*, Toury faz uma discussão que, dadas as particularidades literárias do texto do SHL, apresentadas no capítulo II, considero importante mencionar aqui. Trata-se de uma argumentação em torno da definição de “tradução literária”, em oposição ao que ele chama de “tradução de textos literários”. Ele chega à conclusão de que “tradução literária” pode significar duas

coisas: a tradução de textos considerados literários na cultura fonte; e a tradução de um texto de tal forma que o resultado seja aceito na cultura alvo como um texto literário (TOURY, 1995, p. 168). Daí ele conclui que existem, portanto, três modos hierarquicamente organizados de traduzir um texto considerado literário na cultura fonte:

A **linguistically-motivated translation** is any act of translation yielding a product which is well-formed in terms of the target syntax, grammar and lexicon, even if it does not fully conform to any target model of text formation.

A **textually-dominated translation**, in turn, yields products which are well-formed in terms of general conventions of text formation pertinent to the target culture, even if they do not conform to any recognized literary model within it.

Finally, **literary translation** involves the imposition of ‘conformity conditions’ beyond the linguistic and/or general-textual ones, namely, to models and norms which are deemed literary at the target end. It thus yields more or less well-formed texts from the point of view of the *literary* requirements of the recipient culture, at various possible costs in terms of reconstruction of features of the source text.²⁰ (TOURY, 1995, p. 171)

Tendo assumindo que o SHL de fato possui características literárias em sua composição, pode ser interessante observar que tipo de orientação Linke e Paciornik usaram na elaboração de suas versões. Utilizarei um trecho do capítulo VII, no qual Lovecraft descreve alguns dos contos de Poe de maneira rápida, mas bastante vívida, seguido dos trechos correspondentes no SHL₁ e ₂ respectivamente.

Who can forget the terrible swollen ship poised on the billow-chasm’s edge in “MS. Found in a Bottle”—the dark intimations of her unhallowed age and monstrous growth, her sinister crew of unseeing greybeards, and her frightful southward rush under full sail through the ice of the Antarctic night, sucked onward by some resistless devil-current toward a vortex of eldritch enlightenment which must end in destruction? Then there is the unutterable “M. Valdemar”, kept together by hypnotism for seven months after his death, and uttering frantic sounds but a moment before the breaking of the spell leaves him “a nearly liquid mass of loathsome—of detestable putrescence”. In the *Narrative of A. Gordon Pym* the voyagers reach first a strange south polar land of murderous savages where nothing is white and

²⁰ "Uma **tradução linguisticamente motivada** é qualquer ato de tradução que resulta em um produto bem formado em termos de sintaxe, gramática e léxico alvo, mesmo que ele não se conforme a qualquer modelo alvo de formação textual.

Uma **tradução textualmente dominada**, por sua vez, resulta em produtos bem formados em termos de convenções gerais de formação textual pertinentes à cultura alvo, mesmo que eles não obedeçam qualquer modelo literário reconhecível dentro dela.

Finalmente, uma **tradução literária** envolve a imposição de 'condições de conformidade' além dos linguísticos e/ou textuais, ou seja, aos modelos e normas que são considerados literários na cultura alvo. Dessa forma, resulta em produtos mais ou menos bem formados do ponto de vista dos requerimentos *literários* da cultura recipiente, a variados custos em termos de reconstrução das características do texto alvo."

where vast rocky ravines have the form of titanic Egyptian letters spelling terrible primal arcana of earth; and thereafter a still more mysterious realm where everything is white, and where shrouded giants and snowy-plumed birds guard a cryptic cataract of mist which empties from immeasurable celestial heights into a torrid milky sea. (...) *The Man of the Crowd*, telling of one who roams day and night to mingle with streams of people as if afraid to be alone, has quieter effects, but implies nothing less of cosmic fear. Poe's mind was never far from terror and decay, and we see in every tale, poem, and philosophical dialogue a tense eagerness to fathom unplumbed wells of night, to pierce the veil of death, and to reign in fancy as lord of the frightful mysteries of time and space. (LOVECRAFT, 2000, p. 44)

Quem é capaz de esquecer o navio levantado na crista de um terrível vagalhão e suspenso à borda do rebojo em *Manuscrito Achado numa Garrafa* – as tétricas sugestões da sua incrível idade e monstruosa origem; a sinistra tripulação de velhos cegos, a sua espantosa carreira rumo ao sul singrando a todo o pano por entre os gelos da noite antártica, arrastado por uma corrente diabólica irresistível em direção a um vórtice de luz fantasmagórica que termina em fatal destruição?

E há o extraordinário *Mr. Valdemar*, mantido intato pelo poder do hipnotismo por sete meses depois de morto, e emitindo sons desesperados um momento antes que a interrupção do transe o transforme numa “massa quase líquida de repulsiva, detestável putrescência”. Na *Narrativa de Arthur Gordon Pym* os viajantes chegam a princípio a uma estranha região do Pólo[sic.] Sul habitada por indígenas ferozes, onde nada é branco e onde grandes ravinas rochosas têm a forma de gigantescos hieróglifos egípcios que revelam terríveis mistérios primevos da terra; depois a um reino ainda mais singular onde tudo é branco e onde gigantes embuçados e aves de néveas plumas guardam uma prodigiosa catarata de névoa que de imensuráveis alturas celestes se despeja num tórrido mar de leite. (...) *O Homem da Multidão*, que fala de um homem que vagueia dia e noite para misturar-se às aglomerações humanas como se com medo de ficar sozinho, tem efeitos menos agitados, mas não encerra menos pavor cósmico. No espírito de Poe o terror estava sempre presente, e cada conto, poema ou diálogo filosófico revela uma ânsia de penetrar insondáveis abismos de treva, de transpassar o véu da morte e de reinar em fantasia como senhor dos mistérios terríveis do tempo e do espaço. (LOVECRAFT, 1987, p. 52)

Quem poderá esquecer o terrível navio, soberbo na crista do vagalhão em *MS found in a bottle (Manuscrito encontrado numa garrafa)* – as sugestões misteriosas de sua idade extraordinária e seu monstruoso crescimento, sua sinistra tripulação de anciãos cegos e sua pavorosa corrida para o sul, com as velas enfunadas, pelo gelo da noite Antártica, sugado por uma corrente diabólica irresistível para um vórtice de luzes sinistras que seguramente terminará em destruição?

Depois há o inexprimível *M. Valdemar (The facts in the case of M. Valdemar – Os fatos que envolvem o caso de Mr. Valdemar)* conservado intacto, por hipnotismo, por sete meses depois de sua morte, e emitindo sons desarticulados até o momento em que o feitiço se quebra e o transforma “numa massa quase líquida de repulsiva, de abjeta putrescência”. Em *Narrative of A. Gordon Pym*

(*A narrativa de A. Gordon Pym*), os viajantes chegam primeiro a uma estranha região Polo Sul habitada por selvagens assassinos, onde nada é branco e vastas ravinas rochosas têm a figura de letras egípcias titânicas exprimindo terríveis arcanos primordiais da Terra; e depois um reino ainda mais misterioso onde tudo é branco, e gigantes amortalhados e pássaros com plumas cobertas de neve guardam uma misteriosa catarata de névoa que desagua de alturas celestiais imensuráveis num tórrido mar leitoso. (...) A mente de Poe nunca ficou longe de terro e decadência e notamos em cada conto, poema e diálogo, filosófico a tensa ansiedade de investigar abismos insondáveis da noite, perfurar o véu da morte e reinar em fantasia como senhor dos mistérios apavorantes de tempo e espaço. (LOVECRAFT, 2008, pp. 65-6)

Ambas as traduções parecem manter o aspecto literário, mas isso pode muito bem se dar pela proximidade das características consideradas literárias em ambas as línguas. Dessa forma, a rápida sucessão de características e acontecimentos atribuídos ao navio de *MS found in a bottle* (em inglês reforçado pelo uso do pronome “she” e “her”, no lugar de “it”), é mantida em português por ambos os tradutores quase que por acidente, assim como a antítese que aparece na descrição do *Narrative of A. Gordon Pym* (“where nothing is white” e “where everything is white”) e a pergunta dirigida ao leitor no início do trecho.

Por outro lado, a riqueza de palavras que não só descrevem os contos de Poe, mas quase fazem com que o leitor entre na atmosfera deles, mesmo sem lê-los, também é recriada pelos tradutores, de forma que termos como “unhallowed”, “devil-current”, “eldritch”, “loathsome”, “titanic”, “arcana”, “shrouded”, “snowy-plumed”, “unplumbed” e “frightful” tornam-se respectivamente “incrível”, “corrente diabólica”, “fantasmagórica”, “repulsiva”, “gigantescos”, “mistérios”, “embaçados”, “de níveis plumas”, “insondáveis” e “terríveis” no SHL₁ e “extraordinária”, “corrente diabólica”, “sinistras”, “repulsiva”, “titânicas”, “arcanos”, “amortalhados”, “cobertas de neve”, “insondáveis” e “apavorantes” no SHL₂. Poderia argumentar que as soluções de Linke ou Paciornik não fazem com que o texto em português possa ser considerado literário e, na hierarquia de Toury, alcancem apenas o segundo nível (“textually-dominated translation”), mas essa discussão não cabe aqui agora.

CONCLUSÃO

A meu ver, o objetivo declarado na introdução deste trabalho foi alcançado. Foi possível depreender um método de análise a partir da leitura da obra de Toury e dos outros autores e aplicá-lo a um texto de minha escolha. As limitações do projeto como um todo, no entanto, são claras, principalmente para mim: o corpus utilizado é bastante limitado (ainda mais com a redução ao capítulo VII); não foi possível verificar a validade das normas; além disso, a falta de versões digitais do SHL₁ e ₂ dificultou bastante a procura de recorrências textuais. Talvez tivesse sido melhor escolher algum conto como objeto, já que mais traduções poderiam ser encontradas, mas a ideia de trabalhar com um ensaio – a priori, um texto não literário – pareceu mais interessante.

O próprio Toury menciona no *Descriptive Translation Studies* que uma das críticas que já fizeram ao tipo de pesquisa que prega é a de que ela funciona melhor para discutir traduções entre línguas mais afastadas, como é o caso do hebraico (a língua materna do próprio Toury), em relação ao inglês, ou para analisar textos antigos. De fato, Toury concede que línguas que tenham origem mais próxima, ou mesmo que exerçam – ou tenham exercido – grande influência umas sobre as outras (como foi o caso do francês sobre o inglês em um período, por exemplo) tendem a apresentar normas parecidas. Isso não quer dizer que o estudo dessas normas seja desnecessário, já que a tradução, sendo uma atividade independente, não obedece cegamente a todas elas.

Toury também define que há duas fontes principais para a reconstrução de normas translacionais: as intratextuais que foram as usadas por mim neste trabalho e as extratextuais, definidas por ele como “semi-theoretical or critical formulations, such as prescriptive theories of translation, statements made by translators, editors, publishers, and other persons involved in or concerned with the activity (...) and so forth”²¹ (TOURY, 1995, p. 66). Quando elaborei o projeto desta monografia, era minha intenção entrar em contato com os tradutores para fazer perguntas que eu achasse relevantes sobre o projeto de tradução de cada um deles. Isso, no entanto, não foi possível.

Por fim, vale lembrar novamente que todas as normas elaboradas por mim são apenas hipóteses, cuja validade só pode ser comprovada com mais estudos e análises.

²¹ “Formulações críticas ou semi-teóricas, tais como teorias prescritivas de tradução, afirmações feitas por tradutores, editores e outras pessoas envolvidas ou preocupadas com a atividade (...) e assim por diante”.

Um estudo que vise essa comprovação pode muito bem contribuir com a história da tradução, já que a comparação das normas vigentes em dois determinados períodos pode fornecer pistas sobre a evolução das condições do tradutor nesse recorte temporal. Como foi dito, a escolha do *Supernatural Horror in Literature* foi apenas minha e qualquer outro texto poderia ter ocupado o lugar deste. Era, afinal, meu interesse conhecer mais sobre Lovecraft, um autor pouco estudado no Brasil e até no mundo, segundo Joshi. Nesse sentido, este trabalho também é de alguma ajuda para leitores que tenham interesse na obra e na vida do autor. A contextualização histórica da tradução no Brasil também pode ser de interesse, ainda que para o desenvolvimento principal deste trabalho seja mais importante a seção sobre o século XX. Considerei, no entanto, necessário resumir os séculos anteriores para que houvesse um senso de continuidade, até porque, muitas das características encontradas nos séculos XVII, XVIII e XIX, se mantêm até hoje.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

I - Obras citadas

BAKER, Mona. “Corpus Linguistics and Translation Studies. Implications and Applications”. In: *Text and Technology: In Honor of John Sinclair*. Amsterdam: Benjamins, 1993.

EVEN-ZOHAR, Itamar. *Polysystem Studies* [Poetics Today 11:1, 1990].

FLORES, Diego do Nascimento R. “Antoine Berman e a Crítica de Traduções: Propostas Metodológicas”. In: *Literatura, Linguagens e Mídia – Políticas do Pensamento Contemporâneo*. Vitória: UFES, 2006.

JOSHI, S. T. *H.P. Lovecraft and Lovecraft Criticism: An Annotated Bibliography*. Holicong: Wildside Press, 1981.

JOSHI, S. T.; LOVECRAFT, H.P. *The Annotated H.P. Lovecraft*. New York: Dell, 1997.

LOVECRAFT, Howard Philips *O Horror Sobrenatural na Literatura*. Trad. João Guilherme Linke. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1987.

_____. *O Chamado de Cthulhu e Outros Contos*. Trad. Guilherme da Silva Braga. São Paulo: Hedra, 2010.

_____. *Supernatural Horror in Literature*. New York: Dover Publications, 1973.

_____. *O Horror Sobrenatural em Literatura*. Trad. Celso M. Paciornik. São Paulo: Iluminuras, 2008.

_____. *The Annotated Supernatural Horror in Literature*. Editado por Sunand Tryambak Joshi. New York: Hippocampus Press, 2000.

PAES, José Paulo. *Tradução, a Ponte necessária*. São Paulo: Ática, 1990.

TOURY, Gideon. *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Philadelphia, John Benjamin Publishing Co., 1995.

WYLER, Lia. *Línguas, Poetas e Bacharéis – Uma Crônica da Tradução no Brasil*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

II - Obras consultadas

ALMEIDA, Gladis M. de B. e SARDINHA, Tony B. “A Linguística de *Corpus* no Brasil”. In: *Avanços da Linguística de Corpus no Brasil*. São Paulo: Editora Humanitas, 2008.

BERMAN, Antoine. *Pour une critique des traductions: John Donne*. Paris: Éditions Gallimard, 1995.

_____. *A prova do estrangeiro*. Trad. Maria Emília Pereira Chanut. Bauru: Edusc, 2002

CRISAFULLI, Edoardo. *The Vision of Dante – Cary’s Translation of The Divine Comedy*. Leicester: Troubador Publishing, 2003.

LOVECRAFT, H. P. *A Sombra de Innsmouth*. Trad. Guilherme da Silva Braga. São Paulo: Hedra, 2010.

MILTON, John. *O clube do livro e a tradução*. Bauru: Edusc, 2002.

PYM, A.; SHLESINGER, M.; SIMEONI, Daniel. *Beyond Descriptive Translation Studies – Investigations in homage to Gideon Toury*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 2008.

ROBINSON, Douglas. *Performative Linguistics – Speaking and translating as doing things with words*. London: Routledge, 2003.

SANTOS, Diana. “Corporizando algumas questões”. In: *Avanços da Linguística de Corpus no Brasil*. São Paulo: Editora Humanitas, 2008.

III – Referências online

Caderno de resumos do X Encontro de Linguística de Corpus. Disponível em:
<http://www.lettras.ufmg.br/linguisticacorpus2011/data1/arquivos/ELC2011cadernoderesumos.pdf>

BRAGANÇA, Anibal. *Francisco Alves, uma editor sesquicentenária (1854-2004)*. 2004. Disponível em: www.intercom.org.br/papers/nacionais/2004/resumos/R0631-1.pdf

JOSHI, S. T. *H.P. Lovecraft*. 2007. Disponível em:
www.themodernword.com/scriptorium/lovecraft.html

POE, Edgar Allan. *Philosophy of Composition*. 1846. Disponível em
xroads.virginia.edu/~HYPER/poe/composition.html

www.arkhamhouse.com

www.en.wikisource.org/wiki/History_of_the_Necronomicon

www.hplovecraft.com

www.sitelovecraft.com